

Indice

Notiziario dell'Ufficio Nazionale per le Comunicazioni Sociali
n. 7 - settembre 2000

Il Teatro Amatoriale. Spazio di socializzazione e di cultura

Rimini, 27-28 maggio 2000

INTRODUZIONE

Don Claudio Giuliadori pag. 5

RELAZIONI

Teatro amatoriale in Italia:

presenza, incidenza, prospettive legislative

Avv. Carmelo Pace pag. 9

Sala della comunità e gruppi teatrali:

una chance per la realizzazione del progetto culturale

Prof. Claudio Bernardi pag. 15

INCONTRO CON L'ESPERIENZA

Comitato per il teatro amatoriale della Diocesi di Milano

Roberto Zago pag. 27

Laboratori intensivi di formazione per filodrammatici

Daniele Porosini pag. 30

Il teatro come fattore di recupero

Candido Coppetelli pag. 35

Il GAT Marche e gli Enti locali:

una progettualità possibile

Dante Ricci pag. 45

CONCLUSIONI

Don Dario E. Viganò pag. 51

UFFICIO NAZIONALE PER LE COMUNICAZIONI SOCIALI

**Il Teatro Amatoriale.
Spazio di socializzazione e di cultura**

ATTI

Rimini, 27-28 maggio 2000

Introduzione

Il presente seminario si inserisce nella progettualità delineata nella Nota Pastorale della Commissione Ecclesiale per le Comunicazioni Sociali su “La Sala della Comunità: un servizio pastorale e culturale”. In questo documento si mette in evidenza quanto, all’interno del Progetto culturale orientato in senso cristiano, sia necessario recuperare spazi e occasioni per riqualificare le modalità di comunicazione e di elaborazione culturale della comunità ecclesiale. Molti passi sono stati fatti in questa direzione andando soprattutto a recuperare dimensioni importanti della comunicazione sociale spesso trascurate nel quadro dell’impegno pastorale delle nostre comunità.

Tra queste anche il teatro, che costituisce una componente non trascurabile delle attività di animazione presenti nella vita di molte realtà parrocchiali e soprattutto oratoriali. Già nel passato sono stati fatti tentativi di coordinamento e promozione di questo settore ma con scarsi risultati, viste anche le risultanze di una piccola indagine che abbiamo promosso in vista di questo seminario da cui risulta che, pur essendo presenti molti gruppi teatrali di ispirazione cristiana, esistono poche forme di coordinamento e poche occasioni di confronto.

Con il documento della Commissione Ecclesiale per le Comunicazioni Sociali è stato delineato un quadro organico di cui entra a far parte anche il teatro con una sua specifica collocazione. È utile rileggere il testo della Nota Pastorale a proposito del teatro. “ In vista dei suoi scopi educativi - *si legge nel documento* -, la sala della comunità, come spazio di dialogo creativo con le forme espressive della cultura contemporanea, si presta, per la sua stessa struttura, a diventare una sorta di prezioso laboratorio filodrammatico. Il teatro, infatti, possiede potenzialità comunicative e riflessive del tutto singolari, che lo rendono strumento appropriato per la sala della comunità.

Lo sviluppo contemporaneo del teatro ha messo in luce la sua natura di luogo in cui è ancora possibile, nell’epoca della comunicazione mediatica, instaurare un rapporto diretto tra uomini, ossia tra l’attore - voce in cui risuona la parola creativa dell’artista - e lo spettatore. Ma indubbiamente l’elemento che caratterizza il teatro in senso comunitario è l’attivazione di positive dinamiche di gruppo, in seno alla realizzazione e alla messa in scena.

La sala della comunità può ospitare periodicamente recital dei ragazzi della comunità o gruppi teatrali in grado di offrire spunti per la riflessione guidata dello spettatore, ma anche spingere alla formazione di gruppi di ricerca, che abbiano l’obiettivo di reinterpretare, nella messa in scena, eventi e problemi provenienti dal territorio della comunità”.

In questi due ultimi anni è stato avviato un lavoro articolato nell'ambito del cinema; ora sembra giunto il momento di prestare attenzione anche al settore del teatro, almeno per quello che può essere il contributo offerto dall'Ufficio Nazionale a cui è affidato il compito di promuovere e di coordinare, sostenendo le associazioni di settore che già esistono o creandone di nuove se ciò fosse necessario.

Il mondo del teatro, soprattutto nel contesto ecclesiale, è molto variegato. Per la sua storia e per il contesto in cui si realizza assume volti e modalità espressive molto diverse. Dal nostro punto di vista è importante porre attenzione al teatro professionista come percorso di alto profilo culturale. Si inserisce in questo quadro l'esperienza iniziata quest'anno con il progetto culturale che ha contribuito alla produzione dello spettacolo "Terra e Cielo". Ma l'attenzione specifica che ci preme è quella rivolta alla dimensione educativa e alla socializzazione che trova ampio spazio nel teatro amatoriale. Anche questa iniziativa si rivolge in modo prioritario al teatro amatoriale così capillarmente diffuso nelle nostre comunità cristiane. Da più parti infatti ci è giunta la sollecitazione a fare un'attenta analisi della situazione per trovare la strada di un pieno rilancio.

Appare importante, anche alla luce dell'indagine svolta, trovare forme efficaci di coordinamento sia dal punto di vista della formazione che sul versante della gestione dei gruppi teatrali e degli spettacoli.

Molti richiedono punti di riferimento per i problemi di carattere normativo ed amministrativo. Da questo punto di vista le forme associative, oltre ad offrire precisi punti di riferimento, costituiscono la condizione indispensabile per accedere a forme di finanziamento e di sostegno al teatro amatoriale.

I lavori di questo seminario hanno già raggiunto l'obiettivo di farci ritrovare insieme per condividere le problematiche e le attese, ma può costituire soprattutto il punto di partenza per individuare le principali esigenze, razionalizzare le risorse e pensare ad iniziative utili alla crescita e allo sviluppo di questo importante settore dell'impegno culturale e pastorale della Chiesa italiana.

DON CLAUDIO GIULIODORI
*Direttore dell'Ufficio Nazionale
per le Comunicazioni Sociali -CEI*

R

ELAZIONI

Contributi di

- **Avv. Carmelo Pace**
- **Prof. Claudio Bernardi**

Teatro amatoriale in Italia: **presenza, incidenza, prospettive legislative**

Avv. CARMELO PACE • Consigliere Nazionale FITA

Desidero aprire questa relazione con quello che la FITA chiama il proprio “manifesto”. Poche righe, concetti semplici che richiamano lo spirito originario di una Federazione nata nel 1947, ma che affonda le sue radici in epoche ancora più antiche.

Fare teatro amatoriale aiuta a vivere meglio: non è un luogo comune, né un banale slogan pubblicitario, ma una realtà vissuta in prima persona da chi ogni giorno dedica un po' del suo tempo al teatro.

Fare teatro in modo amatoriale non vuol dire necessariamente farlo peggio dei professionisti: vuol dire farlo per passione, dedicandogli il proprio tempo libero, rinunciando spesso alle vacanze o alle feste e, a volte, rimettendoci anche un po' di soldi. Ma è anche riscoprire il piacere di comunicare, la gioia di ritrovarsi con un gruppo di amici a lavorare, pur fra mille difficoltà, ad un progetto comune: valorizzare il proprio corpo, la voce, la gestualità. E poi, ritrovare quel gusto un po' fanciullesco di esibirsi, lasciando da parte lo stress per entrare in un magico mondo in cui finzione e realtà si confondono. L'allegra fatica delle prove, il cuore in gola al debutto, la gioia di un applauso o di una risata: sensazioni che solo chi fa teatro amatoriale può provare in modo vero e completo.

La FITA è la casa comune dei teatranti amatoriali: li ha fatti incontrare, conoscere, diventare amici, migliorare la qualità del loro lavoro, ed è pronta ad accogliere ancora chi crede davvero nei valori del teatro. Il Teatro Amatoriale è vita; la FITA è il Teatro Amatoriale.

Questo per dire chi siamo o chi vorremmo essere a coloro che non ci conoscono.

Ma la FITA, è giusto dirlo, è solo una parte del teatro amatoriale organizzato, anche se oggi rappresenta la Federazione che raggruppa più affiliati in tutta Italia: 650 compagnie iscritte, quasi novemila soci, presenza in tutte le regioni d'Italia attraverso la struttura organizzata in comitati provinciali e regionali e direttivo nazionale.

Assieme ad essa altre federazioni organizzano il teatro amatoriale. Per non parlare delle compagnie che agiscono senza alcun riferimento (penso che siano il numero maggiore).

I dati del teatro amatoriale non sono certi proprio per la difficoltà di reperirli organicamente. Certo è però che le stime sono impressionanti per il numero di persone coinvolte, per il numero di spettacoli e per la capillare presenza nel territorio nazionale.

Posso certamente affermare che non mi è mai capitato di visitare un luogo in cui degli abitanti non abbiano partecipato ad un'esperienza teatrale iniziativa dei "dilettanti".

Certo è che a pochi interessa rendere noti questi dati, forse perché molti li temono. Fatto sta che la SIAE (sotto la cui scure tutti passano, professionisti e dilettanti) mai ha voluto fornire dati certi.

È anche vero che il mondo del teatro amatoriale è variegato e costituito da complessi artistici più o meno organizzati, con potenzialità e, quindi, mezzi e strutture diversi. E forse uno dei maggiori problemi per intercettare i reali bisogni del settore rimane questo.

Un comune denominatore lo troviamo però sempre: la passione per il teatro, la mancanza del fine di lucro, la voglia di vivere un'esperienza associativa.

Il teatro amatoriale, dunque, rappresenta uno dei pilastri del mondo dell'associazionismo culturale. Da questa affermazione è giusto partire per affermarne la valenza nei processi evolutivi e di trasformazione della nostra società e per individuarne il giusto ruolo di partecipazione a tali processi.

Detto, dunque, che la presenza è un dato inconfutabile, non sempre essa coincide con una capacità o possibilità di incidere nel territorio in cui si opera.

Dovremo, dunque, verificare la capacità che ogni realtà ha di rapportarsi col luogo in cui opera, scindendo l'aspetto associativo (cioè la capacità di stare assieme, di socializzare) da quello rappresentativo (cioè cosa riesce ad esprimere l'associazione nel rapporto con l'esterno).

A volte la grande funzione che si assolve col primo aspetto appaga gli associati, dimenticando che il secondo e necessario passaggio verso la completa incidenza nel territorio deve essere il vero obiettivo. Cioè la consapevolezza di essere portatori di un bagaglio umano e culturale che può essere messo a disposizione dell'intera comunità divenendo interlocutori privilegiati di coloro che hanno il dovere morale politico di creare le condizioni dello sviluppo culturale.

Pochi esempi per significare cosa oggi è il teatro amatoriale:

La FITA è socio affiliato AGIS. All'interno dell'AGIS si è costituita da poco la Federteatro, cioè una federazione che raggruppa tutti i soci AGIS dell'ambito teatrale. Cioè professionisti, esercenti teatrali assieme al teatro amatoriale.

La FITA fa richiesta di partecipare in rappresentanza del teatro amatoriale a tutti gli organismi di consultazione degli Enti Locali che si occupano di cultura, di spettacolo, etc.

Numerosi gruppi amatoriali partecipano a progetti promossi dagli enti pubblici e collaborano con le scuole per la realizzazione di programmi educativi e di formazione al teatro.

La FITA ha continui rapporti con il teatro amatoriale delle altre nazioni: è socio fondatore dell'Associazione Internazionale del Teatro Amatoriale e del Centro Internazionale di Cultura Latina.

E come la FITA operano anche le altre Federazioni esistenti in Italia.

A questo punto mi viene di fare una battuta: ditelo ai professionisti cos'è il teatro amatoriale!

Non vorrei che questi fossero scambiati come toni trionfalistici. Tanta strada c'è da fare nel nostro settore che risente anch'esso dei problemi del teatro in generale, primo fra tutti la mancanza di spazi idonei.

Certamente oggi il teatro amatoriale può guardare con più ottimismo al suo futuro perché grazie alla caparbia "dei teatranti per passione" e non certo per una mutata sensibilità del mondo politico, il DDL "Disciplina generale dell'attività teatrale" è stato emendato in Commissione Legislativa della Camera con ciò che possiamo ritenere il primo passo di un riconoscimento ufficiale ed organico.

Il 13 novembre del 1998, su iniziativa della FITA, si riunivano a Roma presso la sede dell'AGIS le organizzazioni maggiormente rappresentative del teatro amatoriale italiano: oltre alla Federazione Italiana Teatro Amatori, l'Unione Italiana Libero Teatro, il Teatro Amatoriale Italiano, la FEDERGAT, il G.A.T. delle Marche e dell'Emilia Romagna, la F.O.M., l'A.T.P. del SudTirolo e l'Associazione Sipari Sel Piemont.

In quella sede hanno sottoscritto il seguente documento:

"Rilevato:

- *che il disegno di legge intende riorganizzare l'intero settore del teatro "quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale";*
- *che il teatro amatoriale non viene espressamente individuato come uno degli elementi che contribuiscono allo sviluppo del teatro in tutte le sue forme e diverse tradizioni;*
- *che viceversa il teatro amatoriale rappresenta una significativa realtà sotto diversi profili:*
 - a) *le compagnie operanti sono attualmente oltre 4000 per circa 62.000 iscritti*
 - b) *realizzano ogni anno circa 40.000 spettacoli*
 - c) *a detti spettacoli assistono circa 5.000.000 di spettatori annui*
 - d) *il teatro amatoriale attraverso le strutture delle sue Federazioni è radicato capillarmente in tutto il territorio nazionale*
 - e) *gli incassi SIAE del settore prosa sono costituiti nella misura di circa 1/3 dei proventi degli spettacoli delle compagnie amatoriali*

- f) ogni compagnia, oltre ai soci, coinvolge nel territorio almeno altrettanti interessati e cultori del teatro, tra giovani, giovanissimi ed anziani, assolvendo ad una insostituibile funzione sociale
 - g) le compagnie amatoriali allo stato rappresentano l'unica possibilità per gli abitanti di centri piccoli o piccolissimi, al di fuori dei circuiti teatrali convenzionali, di confrontarsi con il fatto teatrale
 - h) le compagnie amatoriali allo stato rappresentano pressoché l'unico strumento di tutela e trasmissione delle culture, lingue ed identità locali
 - i) le compagnie amatoriali mostrano, altresì, grande e costruttiva propensione alla ricerca ed alla sperimentazione ed in particolare alla realizzazione di testi di autori italiani, anche contemporanei, che spesso trovano soltanto tra gli amatori la possibilità di essere rappresentati
 - j) il teatro amatoriale ha una spiccata vocazione per l'educazione permanente al teatro, anche attraverso la creazione e la conservazione del pubblico;
- che alla luce di quanto fin qui detto la carenza della legge sul punto stupisce e preoccupa: stupisce perché trattandosi di legge quadro del settore non può non tenere conto di una realtà così rilevante quale quella fin qui delineata; preoccupa perché gli effetti di tale carenza potrebbero risolversi nella perdita di tale insostituibile patrimonio della nostra cultura.

Auspicano e suggeriscono:

- che in sede di dibattito parlamentare il D.D.L. “Disciplina generale dell'attività teatrale” venga così emendato: art.2, dopo il comma 3, aggiungere il comma 3 bis : **“Gli Enti Locali, le Regioni e lo Stato nell'attuazione dei compiti di cui alla presente legge, riconoscono il valore del teatro amatoriale e sostengono l'attività degli organismi di promozione teatrale rappresentativi delle compagnie amatoriali”.**

Tale documento è stato ufficialmente consegnato ad uno dei firmatari della Legge.

Dopo un lungo iter che ha portato a discutere la legge in Commissione e non in Aula, la Commissione Legislativa della Camera ha approvato il disegno di legge sul teatro accogliendo in parte l'emendamento proposto, riformulando l'art.2 come segue:

“Lo stato, le Regioni e gli Enti locali, ciascuno nell'ambito delle proprie competenze concorrono a porre in essere le condizioni per un armonico sviluppo del teatro in tutte le sue diverse tradizioni, generi e forme, ivi comprese quelle amatoriali. Assicurano la conservazione del patrimonio storico teatrale, garantiscono sperimentazioni, la ricerca, il rinnovo del linguaggio teatrale e l'integrazione con altre arti, promuovono la Drammaturgia Italiana con-

temporanea e le espressioni teatrali delle minoranze, favoriscono la formazione professionale ed il ricambio generazionale nel campo delle attività teatrali”.

Sembra incredibile ma dopo diversi decenni, dopo discussioni che hanno coinvolto non solo gli operatori di tutti i settori del mondo del teatro ma anche della politica a vario livello, sociologi mass-mediologi e quant'altro, la Camera dei Deputati ha approvato il testo di quella che dovrebbe divenire la legge di organizzazione delle attività teatrali. E, anche se per certi versi sembra ancora più incredibile, l'impegno del teatro amatoriale è stato riconosciuto dalla legge con l'inserimento delle attività amatoriali addirittura nella parte che enuncia i principi generali del provvedimento legislativo ed in particolare nell'art. 2 che recita "Attività Pubbliche per il Teatro".

L'inserimento delle attività di teatro amatoriale proprio in questo capoverso della legge, fa sì che non dobbiamo dolerci della mancata approvazione integrale da parte della commissione redigente dell'articolo così come da noi proposto. Sta di fatto che da oggi in poi quando si dovrà pensare ad "un armonico sviluppo del teatro in tutte le sue forme", per usare le stesse parole del Legislatore, non si potrà più far finta che quelle amatoriali non esistano o, per il solo fatto di non avere come scopo ultimo il professionismo, non meritino attenzione e sostegno.

Certo nessuno si nasconde dietro a delle parole e siamo, tutti credo, perfettamente consapevoli del fatto che dobbiamo continuare a dimostrare il nostro valore sul piano dell'impegno, della serietà e della qualità delle nostre proposte, ma il dato è importante e soprattutto estremamente visibile anche per i più "ciechi" tra teatranti e amministratori. La legge dovrà ora continuare il suo iter legislativo fino, ci auguriamo alla sua approvazione definitiva; solo con la sua applicazione pratica sapremo se è o meno una buona legge. Intanto a luglio del 2000 questo testo compirà già un anno senza che sia stato messo in discussione al Senato.

Nel frattempo dobbiamo essere consapevoli che i riconoscimenti legislativi da soli non bastano.

Abbiamo da tempo individuato e dibattuto uno dei passaggi fondamentali del nostro divenire come Federazione legato al ruolo che le nostre realtà associative possano svolgere nel territorio rapportandosi con gli Enti Locali.

Da una parte è fondamentale attrezzare al meglio le nostre strutture qualificando i loro rappresentanti, dall'altra creare un rapporto istituzionalizzato con gli enti locali, che, quindi, non fosse occasionale.

Dove abbiamo avuto modo di costruire un rapporto di tale genere, siamo riusciti anche a dar prova delle nostre capacità ed in questo senso un primo segnale mi sembra poterlo individuare nelle numerose manifestazioni organizzate in collaborazione con Comuni, Province e Regioni.

Un passaggio importante è certamente il riconoscimento statale del Teatro Amatoriale attraverso l'approvazione dell'emendamento sulla legge di riordino delle attività teatrali.

Gli enti locali non mancheranno certo, anche dietro nostra sollecitazione, di individuare in organizzazioni strutturate come la FITA i naturali partners per realizzare gli obiettivi della legge.

In tal senso il lavoro svolto da ognuno di noi nelle varie realtà territoriali sarà certamente un punto di partenza, oltre che uno strumento di "buona presentazione".

Ci si potrà muovere con proposte ed iniziative a carattere nazionale, ma intravedo maggiori spazi per le iniziative che verranno promosse dalle regioni, anche perché la via del decentramento regionale dello spettacolo è già stata indicata da tempo, soprattutto dalla produzione legislativa. Non rimane, dunque, che operare in tali direzioni, utilizzando tutti i canali disponibili, sfruttando, più di ogni cosa, le esperienze all'interno della nostra federazione.

Immagino che le Federazioni come la nostra, a livello centrale soprattutto, abbiano il compito di mettere a disposizione di tutti esperienze realizzate da alcuni, facendole conoscere affinché possano essere proposte da altri associati nelle loro realtà.

Ecco allora l'invito: comunichiamoci fino in fondo. L'informazione va data al centro e riportata in periferia, anche attraverso i nuovi ed avanzati mezzi, in modo da soddisfare la grande voglia di sapere e di fare di tanti. Sarà un piccolo passo? Certo è che i grandi progetti sono fatti anche dalle piccole cose.

Concludo ringraziando per il forte segnale che hanno voluto dare gli organizzatori individuando il Teatro Amatoriale come sinonimo di socializzazione e di crescita culturale dell'individuo. Sono convinto che solamente attraverso la intelligente collaborazione tra strutture ed organizzazioni che qualcuno scioccamente pensa lontane ciascuno di noi potrà concretizzare quei traguardi che fino a poco tempo fa sembravano delle chimere.

Grazie a nome di tutti i teatranti per passione!

S

ala della comunità e gruppi teatrali: una chance per la realizzazione del progetto culturale

Prof. CLAUDIO BERNARDI
Docente dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

1.
Crepino le
filodrammatiche!

Non se ne può più delle filodrammatiche.

Quattro gatti che si credono chissà chi perché mettono in scena, magari in un dialetto che capiscono in pochi, sempre la stessa, trita e ritrita storia, ambientata in un salotto borghese, di una famiglia che riesce ad evitare le corna, perdonarle, fa finta di non vederle, oppure riesce a salvare la figlia dal doppio disonore dello zitellaggio o del libertinaggio con un matrimonio che redime uno sfortunato ragazzo, converte il farfallone, sconfigge il cattivone. Storie insomma di Carlo Codega, puro Ottocento o giù di lì. Storie lontane anni luce da qualsiasi legame con la vita quotidiana di oggi. Ad applaudire la compagnia di dilettanti (dei quali pochissimi sono i bravi - in genere i capocomici - mentre i più sono una massa di veri e propri cani), giungono amici e parenti e conoscenti. Il successo è così garantito. Ma inutile. Fatte tre repliche - ed è il massimo - tutto è finito. Si ricomincia da capo. Per questo "trionfo da pecore" le filodrammatiche tengono occupato più o meno totalmente durante l'anno il cinema-teatro o la sala parrocchiale, non pagando mai adeguatamente le spese. Ciò nonostante continuano a pretendere, mai disponibili ad offrire qualsiasi servizio richiesto dal parroco, dalla parrocchia o dai gruppi parrocchiali. La risposta che danno è sempre la stessa. I filodrammatici sono degli artisti, mica dei servi.

Quando veramente tutto va così, allora il grido della parrocchia è unanime: crepino gli artisti! Anzi siccome non sono artisti perché gli artisti sono tali perché guadagnano, mentre i filodrammatici non sono un guadagno ma una perdita in tutti i sensi, allora, sia un grido o un sussurro, unanime si alza nei circoli ecclesiastici e parrocchiali il: crepino le filodrammatiche!

E quelle rare volte che si trovano buone compagnie che non parlano solo di teatro, che non cincischiano col vecchio bacucco Ottocento, che rifiutano o nobilitano il dialetto, che non hanno nostalgie di un mondo bucolico, di una cultura e di una vita popolari, in realtà piccoli borghesi, mai esistiti e dunque completamente fasulli

e falsi, che si impegnano anche nelle attività parrocchiali, queste compagnie raramente sono ben accette al parroco e alla comunità parrocchiale, in quanto sono percepite come delle sette o come un gruppo stravagante di persone che se non crede di aver trovato la via, la verità e la vita, certamente non rende partecipi gli altri delle loro segrete cose.

Le recriminazioni, a loro volta, delle filodrammatiche verso parroci, parrocchie, amministrazioni clericali, associazioni e movimenti che interferiscono con il lavoro, gli obiettivi, le esigenze e le attività dei teatranti non si contano. Quello che più irrita le filodrammatiche è lo stato di perenne precarietà e incertezza dei patti, mai chiari, mai scritti, mai ben definiti, soggetti a variazioni incredibili che mettono spesso a rischio l'attività normale della compagnia e quasi sempre i progetti di lunga durata. Peggio ancora. Quando il dialogo tra le parti risulta molto difficile si innescano processi di competizione, rivalità, boicottaggio, malumore, frustrazione che vanno a detrimento non solo dei due partiti, gli "spirituali" della Chiesa e i "carnali" del teatro, ma di tutta la comunità.

Le eccezioni che confermano la regola avvengono quando i leader dei teatranti sono dei preti o parapreti e in tal caso la doppia competenza spirituale e carnale permette la creazione di efficaci ambienti e di interessanti progetti, destinati tuttavia a dissolversi quando il leader se ne va. Il lavoro e il progetto culturale, al cui ambito il teatro appartiene, non devono insomma essere legati - come lo sono stati finora - alla persona, ma devono essere strutturali e strutturati. In altre parole le attività artistiche e culturali in una parrocchia non devono più essere considerate delle attività libere e opzionali, ma devono costituire una sezione fissa e permanente della vita ecclesiale locale, come lo sono il culto, la carità, la catechesi ecc.

2. Ubriachi per amor di vino

L'ormai secolare rapporto di amore e odio tra gruppo teatrale filodrammatico e parrocchia non è però interessante per i suoi aspetti conflittuali e negativi, ma per una questione fondamentale del consorzio umano. Se non di solo pane vive l'uomo, di cosa ha bisogno ancora l'uomo? Della Parola di Dio, dice il Vangelo. Ossia c'è un nutrimento materiale, al quale pensa l'economia e uno spirituale, al quale pensava un tempo la religione e oggi? Questa allora è la questione primaria sia dell'esistenza individuale come della società globale: cosa bere.

Fisiologicamente basterebbe tanta acqua, possibilmente pura. Già la purezza è un problema. Ma le nostre bevande vere, quelle che vogliamo bere, sono tutte acque trattate, frutto del lavoro dell'uomo. Dalla stessa acqua minerale, naturale o frizzante, fino all'acquavite e all'alcol puro. Ovvero cerchiamo nelle bevande qualcosa di eccitante e di inebriante. Non a caso il dio del teatro, Dioniso, per i latini

Bacco, era il dio del vino. E Gesù come bevanda salutare non ci lasciò l'acqua, ma il vino. Come fece a Cana, il suo annuncio è quello di trasformare l'acqua in vino, la vita quotidiana dell'uomo e del mondo in allegro banchetto di nozze.

Cristo e Bacco sembrano concordare sulla funzione culturale del vino, eccitazione dei sensi e allegro sconvolgimento dell'intelletto a scopo di profonda socializzazione tra persone, magari più da nozze per l'uno più da orgia per l'altro. Le due istituzioni che hanno fondato, però, la Chiesa e il teatro, da duemila anni si guardano in cagnesco. E non per motivi di brutale competizione tra produttori di vini. Ma per una questione più brutale di vita e di morte, termini celati da uno stesso nome che non corrisponde alla stessa realtà: il vino appunto.

Non si tratta dunque dello stesso amore di vino. La differenza tra Bacco e Cristo è in realtà abissale, in quanto il primo prende il vino e lo trasforma in sangue, mentre il secondo prende il sangue (il Suo) e lo trasforma in vino. Con questa affermazione non sto stravolgendo il significato della consacrazione eucaristica, ma interpretando il significato di due liturgie, quella della rappresentazione teatrale dionisiaca e quella della celebrazione comunitaria cristiana. Al fondo della tragedia greca sta infatti la narrazione di azioni che suscitano pietà e terrore allo scopo di purificare gli uomini dalle passioni che accecano la mente dell'uomo e lo portano a versare sangue, più o meno innocente. Il che equivale a dire che ciò che inebria ed eccita l'uomo è il sangue. Per questo motivo la salvezza per i greci è l'apolineo, la liberazione dal dionisiaco e dalle passioni attraverso la conoscenza, la ragione, la filosofia, la contemplazione del bene e del bello, la serenità interiore, che comunque non riescono a riscattare la realtà, la storia, il quotidiano, non danno speranze di riuscire a sconfiggere la violenza, il sopruso, l'ingiustizia, la morte. Rappresentando gli effetti reali del vino, ovvero lo spargimento di sangue, i greci insegnavano a tenersi lontani dalle passioni e dalle emozioni, che noi consideriamo il bello della vita. Cristo, al contrario, propone la Passione, lo spargimento del suo sangue, come scatenamento delle passioni ossia ricerca dell'ebbrezza e della pienezza della vita, simboleggiati dallo stato euforico di chi partecipa ad un banchetto di nozze, a loro volta massimo esempio umano di vita, vitalità, abbondanza, fecondità, socialità, ecc.

La diffidenza della Chiesa verso il teatro e lo spettacolo è stata massima quando, come nel caso di Alipio raccontato nelle *Confessioni* di sant'Agostino, il vino dell'azione e della rappresentazione era in realtà sangue, e si è man mano dissolta nel momento in cui il sangue della scena era diventato vino o pomodoro, ovvero finzione, e l'ebbrezza e lo smarrimento dello spettatore erano causate dall'arte e da fatti di sangue simulati ovvero il fatto reale, il sangue, era il sudore dell'attore, del drammaturgo, della compagnia, capaci di far ridere,

divertire, commuovere, spingendo gli uomini se non proprio al bene, certamente non al male. In questa maniera i cristiani hanno convertito il sangue del teatro classico in vino. E inventato il teatro moderno. Ovvero una lunga storia di belle azioni e rappresentazioni che hanno come obiettivo di fondo la salvazione, la messa in scena di tutto ciò che può contribuire al miglioramento della vita individuale e sociale dell'uomo, attraverso la denuncia del male, la ricerca di vie di uscita ai drammi quotidiani, la riflessione sulle contraddizioni della storia e della vita, la narrazione delle gioie e dei dolori, l'interrogazione radicale sui misteri dell'esistenza e dell'universo.

3.
La vita
è sogno

La questione della realtà e della rappresentazione oggi si ripropone non solo perché continuano gli spettacoli crudeli, come, per citare il caso più scottante, i video o i siti dei pedofili, ma soprattutto perché trionfa una bevanda inebriante, apparentemente innocua, ma i cui effetti spiacevoli cominciano ad essere avvertiti un po' da tutti. Alludo al successo della bevanda universale servita dai mass media e che è il succo della nuova cultura globale. Rimanendo fedele alla metafora non so se definirlo Coca mediale o vino transgenico. Quello che interessa è che pur non essendo una droga, presa in dosi massicce crea assuefazione, dipendenza e quindi schiavitù. Provoca infatti il sonno del cervello e lo svuotamento della volontà, attraverso l'eccesso di rappresentazione. Il che non è casuale. La creazione di un mondo eccitante di seduzione e di emozioni è finalizzato a trasformare lo spettatore in un iperattivo attore dell'esistenza se - attenzione - consuma. Beve. Oggi il commercio è l'anima della cultura, dello spettacolo, della comunicazione. Per accrescere i profitti il mondo reale viene abilmente trasformato in mondo di favola, la realtà viene governata come in *Truman Show*. Tutto il mondo attorno a noi viene sapientemente modificato, non per vivere nella realtà, ma nella rappresentazione. Oggi l'immaginazione è al potere. Il sospetto che viene dalla costituzione di grandi apparati e industrie della comunicazione e dello spettacolo come la Walt Disney è che il fine non sia semplicemente il profitto, ma un piacere ed un potere ancora più grandi: governare le anime, farti vedere, farti comprare, farti fare, farti dire, farti essere quello che vuoi. Ma ciò che ti sembra frutto della tua volontà non è in realtà che la loro volontà, assimilata e introiettata con anni di nutrimento invisibile del loro mondo ideale, perfetto, pulito, ricco, intelligente, felice, giovane, buono.

Qualunque siano le analisi e la valutazione dell'impero dei segni, emerge comunque che il potere scottante del nuovo millennio è quello della comunicazione e dello spettacolo. Chi controlla i media e l'immaginario controlla gli uomini. Lì nascono le nuove forme di schiavitù, e le nuove lotte per la libertà, le ingiustizie e le omissioni. E per difenderci dai mali del nuovo Egitto esiste sostanzialmente una

sola via d'uscita: l'autoproduzione di cultura ovvero la costituzione e la realizzazione di spazi, gruppi, idee, progetti, laboratori, spettacoli, esperienze vere e interessanti, che restituiscano visibilità, "potere contrattuale" e autonomia alle persone e alle comunità locali, minacciate altrimenti di estinzione o al più destinate ad essere subalterne al cosiddetto imperialismo culturale. L'alternativa all'impero dei segni è l'impero dei sensi. Alla rappresentazione l'azione.

Penso che sia questo il vero progetto culturale al quale pensa la Chiesa. E non è un caso che si pensi al teatro come ad uno degli strumenti privilegiati per questo nuovo compito di liberazione e valorizzazione di individui, associazioni locali e territorio. Il teatro infatti è un mezzo di comunicazione molto antico e molto ai margini del sistema mediatico. Il suo debolissimo potere nell'impero dei segni farebbe pensare ad una agonia e imminente morte. Invece il teatro non solo resiste, ma si sviluppa in modo incredibile nei più diversi ambienti. Perché? Perché continua a vivere quando le sue antiche funzioni, le storie o, come si dice oggi, la *fiction*, i grandi personaggi in cui lo spettatore si identifica, le emozioni e gli scandali sono diventati la forza e il patrimonio dei media? Perché la gente continua ad andare a teatro? Perché proliferano compagnie, scuole, laboratori, corsi, stage di ogni tipo di teatro? E soprattutto perché proliferano contro ogni logica di mercato e possibilità di lavoro? Cosa cerca e cosa trova tutta questa gente che fa teatro? Cosa ci guadagna in tutta questa perdita di tempo, soldi, energie? La risposta è una sola: la realtà, la verità delle relazioni tra persone, il rapporto autentico perché psicofisico e non mentale con se stessi e il mondo, trova il gruppo, la comunità. Quella dimensione e quelle azioni di rappresentazione della vita che in televisione e al cinema risultano falsi. Come i filodrammatici le persone cercano l'unità tra il principio di realtà e il principio del piacere, l'interazione tra immaginario della mente e limiti dello spazio fisico, cercano una parola che si fa carne. Cercano i corpi reali, non i fantasmi dei media. Non il corpo quindi che si vede, ma il corpo che si tocca. Quello che può avere un dito nella piaga. Ti parla, ti risponde, ti ascolta. Ti guarda. E soprattutto tace. Perché ha bisogno di te. Sveglia.

4. *Epilogo, Prologo, Riepilogo: appunti e domande per il dibattito e la decisione*
Otri vecchi
e nuovi

La liberazione culturale che, più o meno esplicitamente, vuole lanciare la Chiesa italiana nelle comunità ecclesiali attraverso un vasto piano di interventi che hanno come centro propulsore la sala della comunità da chi deve essere portata avanti? Il fatto che gli occupanti tradizionali della sala della comunità (l'otre nuovo) siano i filodrammatici fa di essi automaticamente i protagonisti di questo

“nuovo vino”? Se il teatro amatoriale è il vino vecchio che invecchia in otri vecchi (il teatro all’italiana) non si rischia mettendo vino nuovo in otri vecchi e vino vecchio in otri nuovi di rovinare, come avverte il Vangelo, sia ciò che è nuovo come ciò che è vecchio?

Non è meglio lasciare in pace i filodrammatici e lasciarli perseguire i loro obiettivi, tra i quali si distingue la valorizzazione del dialetto attraverso l’allestimento di opere che oltre ad essere molto richieste dal pubblico si propongono di salvare l’identità e il patrimonio di culture locali pesantemente soggette all’etnocidio culturale dei media?

O è invece sensato pensare alle filodrammatiche come una notevole chance da sfruttare in prima istanza nella costruzione del progetto parrocchiale della sala della comunità? In linea teorica le compagnie amatoriali avrebbero le competenze per essere le protagoniste della liberazione culturale, ma hanno poi il tempo e la voglia di dedicarsi a faccende più ampie e rognose delle gratificanti prove e dei divertenti allestimenti di spettacoli?

E se i dilettanti non riescono, non possono o non vogliono essere i promotori del progetto culturale della sala parrocchiale, quale potrebbe essere il gruppo espressione del vino nuovo? Gli oratoriani? I giovani? Un’associazione culturale? Un circolo? Una cooperativa? Un’impresa di servizi? E’ possibile continuare ad appellarsi al volontariato e quindi al lavoro precario producendo inevitabilmente le temute “recite dell’oratorio” in un contesto di forte concorrenza professionale e di produzioni culturali sempre più raffinate e quindi difficile da battere?

Vino vecchio o nuovo, otre vecchia o nuova a parte, la prima cosa da chiarire è il progetto culturale della sala di comunità. In cosa dovrebbe consistere? Fare una stagione teatrale? Occupare tutti i giorni con concerti, film, teatro, dibattiti, conferenze, mostre? E cosa dovrebbero fare i preti, i filodrammatici o i gestori della sala della comunità?

Non si può dare una risposta precisa perché ogni progetto deve partire dall’analisi della situazione locale, dal censimento delle risorse e dalla disponibilità delle persone. Quello che si può dire è che la liberazione culturale comprende servizi già attivi nel passato, come la difesa del patrimonio popolare e dialettale dei filodrammatici, la pastorale parrocchiale nei diversi ambiti, l’oculata gestione dei fondi, dei mezzi, delle persone, servizi tuttavia integrati in un piano più ampio perché deve rispondere alle nuove e molteplici esigenze della comunità.

Quali sono queste esigenze? Il destinatario del progetto culturale non è più un pubblico indistinto né la massa di fedeli. Al con-

trario il progetto culturale, pur non escludendo un pubblico generico, anche esterno, mira a costruire programmi di vita e di arte per le diverse categorie di persone, dai neonati ai vecchi. Mira a più generi di attività performative, di arte, di linguaggi e di mezzi di comunicazione, compreso l'utilizzo di video, film, conferenze ecc. Osserva il metodo ternario che si basa sulla ricerca, la formazione e l'azione. A livello drammaturgico il sistema ternario si coniuga come unità di parola (il testo dell'autore), di gesto (la recitazione dell'attore), di movimento (l'azione del coro espressione della comunità).

Come si può notare lo spostamento decisivo del progetto culturale della sala di comunità rispetto a quello dell'industria culturale non è solo l'individuazione di un preciso e conosciuto pubblico, ma riguarda soprattutto il passaggio dal vedere al fare o più complessivamente, all'offrire esperienze.

5. *Un esempio per finire: dramma in un foglio*
Vomitare,
oh, oh!

Per riassumere e per capire concretamente il discorso fatto ricorro ad un esempio drammatico (ossia reale, ma romanzato): il caso delle ragazze bulimico-anoressiche. Belle, ricche, intelligenti, senza problemi in famiglia decidono ad un certo punto di mangiare sempre meno. E se mangiano corrono poi subito al gabinetto a vomitare. Quando i polpacci sono più grassi delle cosce il dramma è compiuto. Le ragazze devono essere alimentate in modo forzato e poi sottoposte a cure psicologiche intensive per essere salvate, ma ormai qualcosa in loro si è rotto. Non guariscono mai del tutto.

Cosa c'entra tutto questo con il teatro?

Problemi medici e psicologici specifici a parte a noi interessa la regola generale.

L'anoressia è una "malattia" occidentale e riguarda il rifiuto del proprio corpo.

Per anni ogni ragazza viene bombardata di immagini di corpi femminili belli, biondi, alti, senza macchia e senza peccato, perfetti. Questo messaggio divino è il messaggio del mondo ideale del sistema mediatico.

Ogni ragazza cerca di diventare come il modello proposto dai media. Si sente comunque quasi sempre inadeguata. Ma vuole arrivare alla perfezione anche lei. E comincia a lavorare sul proprio corpo, tanta dieta e tanto sport e tanta attività e subito tanto successo di bilancia, di salute e di mente, tanto da sentirsi onnipotente. Così va avanti, troppo avanti.

In questa lotta reale col suo corpo che obbedisce all'immaginario mediatico introiettato nella sua mente chi o cosa può farle cambiare idea? Non ascoltano queste ragazze i loro genitori e neppure le amiche.

Secondo il grande teatro degli Stabili potrei portarla a teatro a vedere il racconto drammatico di un'attrice che mette in scena proprio la storia di una ragazza anoressica che ecc. ecc. Vedendo, lei dovrebbe comprendere. Il teatro dovrebbe essere la sua illuminazione. Dovrebbe capire. Ma non succede così. Sarebbe utile per illuminare la nostra vomitatrice solitaria anche qualche libro di chi ha già fatto l'esperienza e l'ha raccontata. Emotivamente un film sarebbe anche più forte. Ma succede raramente che cambi qualcosa in questo modo nella sua testa e soprattutto nel suo comportamento.

La soluzione dei filodrammatici - naturalmente sto semplificando e scherzando - sarebbe quella di invitarla a vedere uno dei loro spettacoli in cui si sostiene che basta prendere la vita allegramente e tutto passa. L'invito è a ridere. E la ragazza magari ride. Si diverte. Come nello spettacolo d'arte si era commossa ed aveva sinceramente applaudito. Poi, quando va a casa, va davanti allo specchio, si guarda e si trova ancora grassa. E vomita.

E cosa si potrebbe fare d'altro?

Nel percorso che ho cercato di indicare la via sarebbe la seguente.

La comunità sa che la bellezza e la dieta sono il problema delle adolescenti. Sa quanto incidono le rappresentazioni dei media. Pone attenzione al gruppo delle adolescenti (come a tutti gli altri gruppi del resto), cercando di affrontare il problema specifico. Parlandone certamente, discutendone. Invitando Tizio e Caio a dire la loro. Costituendo un centro di ascolto e di aiuto sia per le adolescenti come per i genitori (interno od esterno alla parrocchia non importa). Fa vedere storie sul tema. Parla magari di ideali religiosi ecc. Ma soprattutto e prima di tutto cerca di prevenire il fatto, mette in piedi più ambienti ed esperienze (basta lezioni e catechesi!) in cui sperimentare, provare, cercare se stessi. Attiva un laboratorio teatrale dove si lavora intensamente sul corpo e col corpo. Solo lì infatti capisci che valore ha il tuo corpo, che potenzialità ha. Solo lì vedi che i limiti si possono sì superare, ma si devono anche rispettare. Solo lì capisci che il corpo non è al servizio della mente, dei modelli, delle rappresentazioni, ma è la mente che impara ad essere una col corpo. Solo lì distingui tra reale e immaginario, perché la scena è vuota e puoi creare il mondo intero, ma devi concretamente farlo vedere agli altri. Solo lì impari quanto e come sei importante per te e per gli altri. Capisci le parti malate e perverse di te. I traumi che hai subito, ma anche i poteri che hai. Lì capisci che il male che ti contamina non è il cibo, ma - appunto - il pensiero.

Quello che ti distrugge non è il corpo, ma la mente. Impari allora a trattare il dolore, ma anche a liberare la tua espressività. Impari ad essere non un modello ideale, ma una persona in carne e ossa, viva, vera. E puoi fare poi gli spettacoli oppure no. Dedicarti ad altro. Ma tu e le tue amiche avete ormai attraversato il ponte, supe-

rato il passaggio, costruito la vostra identità. Siete diventate delle belle persone. Potete dare tutte le energie che avreste sprecato nella distruzione di voi stesse nella costruzione di qualcosa di buono per voi e per altri. Avete scoperto nel gioco teatrale l'amore che è il pane della vita, che è la vita.

Preventivo, ludico o riabilitativo dovrebbe essere chiaro in che senso e in che modo il teatro e il progetto culturale di una sala parrocchiale dovrebbero operare.

Come le anoressiche molte persone cercano il pane angelico e il calice della salvezza, ma il pane e il vino che pensano di aver trovato li porta alla morte.

Che cosa diamo da mangiare e cosa diamo da bere agli affamati e agli assetati del nostro tempo e dei nostri siti comunitari?



INCONTRO CON L'ESPERIENZA

Contributi di

- Roberto Zago
- Daniele Porisini
- Candido Coppetelli
- Dante Ricci



Comitato per il teatro amatoriale della Diocesi di Milano

ROBERTO ZAGO • Responsabile del Comitato

Il 15 maggio 1968 nasceva il Comitato Teatro della FOM (Federazione Oratori Milanesi, poi Fondazione), per iniziativa di don Lorenzo Longoni, allora Assistente degli Oratori, il quale aveva intuito - e a suo tempo sperimentato - l'importanza del teatro come valore di educazione e di cultura.

L'incipit fu dato nel 1962 durante il Convegno del Quarantennio della rivista "Controcorrente", edita dall'Ancora. Già si presagiva ampiamente che il teatro stava perdendo mordente, soppiantato dai nuovi media che stavano spopolando in tutti gli strati. I palcoscenici parrocchiali venivano schermati dai teloni cinematografici, e la TV prendeva sempre più posto nei salotti casalinghi. Eppure, quell'ultimo tentativo, quasi un grido agonico, pareva lanciare un messaggio di estrema salvezza! C'erano tutti in via Niccolini: vecchi autori, appassionati, attori, gente che aveva provato ogni suggestione teatrale. E don Lorenzo si alzò e disse: "Sono pronto a dare ospitalità ai copioni sulla mia rivista "Eco degli Oratori", e a ospitare articoli e iniziative". In seguito mi contattò, e il colloquio sostanzialmente verté sull'opportunità di rilanciare il teatro nonostante la situazione storico culturale sfavorevole. Ambedue ebbimo il coraggio dell'entusiasmo, quello che fa fare anche cose all'apparenza impossibili. L'Ancora chiuse gli sportelli teatrali ed "Eco degli Oratori", qualche anno dopo, subentrò a pieno titolo come rivista non soltanto di attività giovanili, bensì anche di programmi e di testi di teatro. Il rapporto con don Lorenzo si andò via via articolando sempre meglio; altre persone vennero a unirsi a noi, fornendo un contributo qualificante di idee e di operatività. Il Concorso Teatrale annuale: la nascita del supplemento di "Eco", chiamato "Teatro" e, finalmente, la costituzione di un Comitato che doveva svolgere esclusivamente attività al servizio dell'arte del palcoscenico.

Ci accorgemmo che non era esatto sfiduciare in toto il teatro, perché parecchie erano le realtà che continuavano a operare, sia in Diocesi che altrove e la presenza del Comitato era richiesta positivamente. La crescita è proseguita per decenni, e le iniziative si sono moltiplicate via via. Il Concorso non ha mai smesso di funzionare, catalizzando gruppi di ogni genere. Sempre in quel 1968 venne indetto il primo Convegno Teatrale e quando, l'anno dopo, don

Lorenzo non poté partecipare (per motivi di salute), altri presero il suo posto di comando e il Convegno ebbe uno svolgimento maiuscolo al Centro San Fedele di Milano, alla presenza di Vescovi e autorità. Da allora la Tre Giorni di Teatro si è sempre svolta regolarmente, proponendo un tema diverso a ogni appuntamento settembrino. Vennero indetti corsi di recitazione, regia e quant'altro; Giornate di riflessione e di preghiera; Serate a teatro con incontri e dibattiti anche con personalità di rilievo. La Festa delle Filodrammatiche prese il via or sono quindici anni, con sede in teatri prestigiosi (Manzoni, Nazionale, San Babila, ecc.), e il prossimo 17 giugno al San Babila verrà celebrata la 15a edizione.

Si attivò anche un'azione di sensibilizzazione e di promozione sul territorio e furono visitate per anni le sette Zone diocesane, convocando le compagnie locali. Di quelle visite rimane particolarmente attiva la Zona 5, (Monza/Brianza) per merito di filodrammatici che hanno capito il proprio ruolo e lo interpretano con costante dedizione.

La rivista "Teatro" si è sempre meglio distinta per studi, informazioni, recensioni e cronache, affermandosi come forse l'unica, o una delle pochissime pubblicazioni, che abbia di mira l'attività filodrammatica in senso di divulgazione culturale. Firme di prestigio e saggi hanno arricchito le sue pagine, nelle diverse serie che l'hanno qualificata. Oggi "Teatro" è giunta al n. 260 della nuova serie, alla quale vanno aggiunti oltre 70 numeri delle serie precedenti. I testi stampati ammontano a 376.

Molti i contatti con altre realtà teatrali nazionali, a iniziare da quella dell'Emilia Romagna con la quale si sono avuti e si hanno fraterni rapporti e scambi. La FITA, la COFAS, il SIPARI S'EL PIEMONT, l'ANSPI, il GAT.... hanno avuto apporti e persone del Comitato Teatro, sotto forma di Convegni, relazioni, presenze, aiuto, ecc. a dimostrazione di un'apertura generosa che viene considerata un dovere. Resta da accennare alle Rassegne: centinaia, che nei diversi luoghi: paesi, quartieri cittadini, località estive, ecc. hanno avuto appoggio e talora diretto sostegno culturale, da parte del Comitato Teatro.

Quando don Lorenzo, quattro anni or sono, morì, la spinta si è come accentuata, quasi che la sua eredità consistesse anche in questo andare avanti con più forza e consapevolezza. Giova tuttavia citare il suo manifesto teatrale, che nei quattro punti programmatici viene tuttora considerato il paradigma del Comitato Teatro. Ecco:

- primo punto, *finalità educativa*, sia nel senso stretto per quanto riguarda l'età evolutiva, sia nel significato più vasto di un'educazione permanente.
- secondo punto, *finalità associativa* (cioè contribuire) alla costruzione della comunità ecclesiale, a vari livelli, sia nella capacità di esprimere la vita delle comunità medesime.
- terzo punto, *finalità culturale*, per quanto riguarda sia il contenuto che il metodo del messaggio teatrale, come scoperta dei valori della

persona umana, secondo la visione cristiana dell'uomo, immerso nel contesto storico in cui viviamo.

- quarto punto, *finalità di presenza*, nel mondo teatrale più vasto e particolarmente nel risveglio teatrale sociale e civico.

Questo manifesto è stato per anni il distintivo del Comitato ed è stato divulgato ovunque e a tutti.

Infine, da dodici anni è aperto l'ufficio del Comitato Teatro, che ubicato dapprima in via S. Antonio 12, adesso ha sede in piazza Duomo 16. La presenza dei membri del Comitato è fissata nei pomeriggi dei giorni feriali, ed è superfluo sottolineare che l'afflusso di persone è altamente numeroso. L'archivio dei testi si accresce continuamente, e le richieste vengono soddisfatte; come soddisfatte (o quasi) sono le domande di ogni genere che vengono rivolte, i consigli sulle messe in scena, i quesiti legali, e tutto l'articolato mondo teatrale che pone problemi e successi.

Questo patrimonio di volontariato e di "azione cattolica culturale" si presenta oggi con la disponibilità di un servizio che vada a beneficio di ogni comunità, qualora venisse richiesto. Il Comitato Teatro della Diocesi di Milano, consapevole dei limiti umani delle persone che lo compongono, ma pure delle esperienze e dei risultati ottenuti, si pone in fraterno ascolto di chiunque desideri fare proposte di crescita e di proficuo avanzamento di metodi e di idee, per il rinnovamento del teatro, d'ispirazione cristiana. E bene accoglie il Convegno organizzato dalla CEI, anzi ringrazia di vero cuore per l'iniziativa e si prepara a collaborare, per quanto è possibile, con lo slancio e l'entusiasmo che, da quel 15 maggio 1968, non è mai venuto meno.



Laboratori intensivi di formazione per filodrammatici

DANIELE PORISINI • GAT Emilia Romagna

Il G.A.T.ER ha organizzato il suo primo Laboratorio Teatrale Intensivo nel 1989 e da allora questa iniziativa non ha avuto interruzione alcuna.

Personalmente ho iniziato a parteciparvi da alunno per poi divenirne organizzatore ed in ultimo anche aiuto docente.

Questo laboratorio intensivo (intensivo perché della durata di soli 5/6 giorni) va inteso sia come momento forte di quella pedagogia teatrale che ogni filodrammatica, con un buon bagaglio di esperienza, affronta nell'ambito delle proprie prove e delle proprie recite partendo dall'esperienza artistica acquisita negli anni, sia come primo approccio ad una seria metodologia per quelle filodrammatiche, per lo più parrocchiali, prive di una consolidata tradizione.

Il nostro Laboratorio intensivo non è un luogo in cui si presume di insegnare il "mestiere dell'attore", ammesso e non concesso che vi siano scuole capaci di far questo, ma è piuttosto un'occasione per approfondire la conoscenza di un'arte.

Un'occasione per comprendere come la vocazione e l'entusiasmo, pur importanti, non siano da soli sufficienti per dare continuità e spessore al proprio lavoro.

Le peculiarità *Il luogo*

Il luogo prescelto è da sempre l'Istituto Emiliani di Fognano sulle prime pendici dell'Appennino Tosco-Romagnolo.

Si è rivelato luogo ideale quale sede.

E' fornito di tutti i servizi necessari (Sala grande per lezioni ed esercizi fisici, Teatro e salette per gruppi di studio e prove), ma soprattutto ha la quiete conventuale (è gestito dalle Suore Domenicane) che unita alla collocazione un po' decentrata rispetto ai grandi centri consente l'estraniamento dallo stress quotidiano.

Non è il grande Albergo e proprio per questo ha quella semplicità e quella essenzialità che aiutano la concentrazione e l'atmosfera ideale per uno "studio".

Inoltre, avendo il G.A.T.ER come base la convinzione che il Teatro possa essere strumento e veicolo di messaggi liberatori ed evangelizzanti, il vivere, anche solo per 5/6 giorni, gomito a gomito con la comunità religiosa delle suore diventa anche l'occasione per un momento di riflessione e di "silenzio".

Le modalità di partecipazione

Il laboratorio è aperto a tutti dal bambino al pensionato, dall'operaio al professore.

Sono previste due categorie di partecipanti: gli iscritti veri e propri e gli uditori.

Unica condizione sine qua non è la disponibilità 24 ore su 24 per tutta la durata del laboratorio, non è ammessa infatti una partecipazione sporadica o da pendolare.

La condivisione di tutti i momenti della giornata è elemento da noi ritenuto essenziale e fondamentale per la crescita non solo tecnica, ma anche umana dei partecipanti.

Se le nostre filodrammatiche devono essere delle famiglie allora anche il nostro laboratorio deve essere una comunità che studia, fatica e gioca insieme e impara a non coltivare solo ambizioni personali.

I docenti

Sempre due: uno proveniente dalla realtà filodrammatica ed uno invece docente professionista di una scuola di teatro. Al momento i nostri due docenti sono:

I. PROF. DOTT. GIUSEPPE CARUSO

Laureato in Lettere Moderne presso l'Università di Bologna, diplomato presso l'Accademia Antoniana d'Arte Drammatica di Bologna.

Ha svolto per alcuni anni la sua attività di attore professionista al Teatro Stabile dell'Aquila sotto la direzione di Antonio Calenda e al fianco di prestigiosi artisti fra cui Glauco Mauri, Elsa Merlini, Pupella Maggio, Antonio De Vico e Anna Campori.

Ha partecipato a due Festival Internazionali di Teatro (Canada 1981 e Australia 1983) nei quali il Teatro Stabile dell'Aquila rappresentava l'Italia.

Ha prestato la sua opera presso il Teatro Comunale di Bologna sotto la direzione di Gianfranco De Bosio.

Ha interpretato il ruolo di protagonista in "Cavalieri senza patria" di Aphra Behn, novità assoluta per l'Italia (1981-1982) con la regia di Ugo Gregoretti.

Ha perfezionato i suoi studi in Fonetica ed Impostazione della Voce con insegnanti della Civica Scuola di Milano e dell'Accademia Nazionale "Silvio D'Amico" di Roma.

Dal 1985 si dedica all'insegnamento e dal 1986 è docente presso l'Accademia D'Arte Drammatica Antoniana di Bologna.

Collabora da oltre 10 anni con il G.A.T.ER.

2. DOTT. LUIGIÀ ANTONIO MAZZONI

Laureato al DAMS di Bologna.

Dagli anni '70 è regista e autore teatrale iscritto alla SIAE, fra i suoi lavori vi sono anche testi per bambini e ragazzi.

Si occupa di Teatro a vari livelli da quasi quarant'anni...

I suoi lavori sono stati rappresentati, oltre che dalla Filodrammatica BERTON di Faenza di cui è membro, anche da altre Compagnie filodrammatiche Romagnole.

Tra gli anni ottanta e novanta conduce numerosissimi laboratori teatrali nelle scuole elementari e nelle Parrocchie della Diocesi di Faenza e Modigliana.

Nel 1989 viene incaricato dal Comune di Faenza di seguire la ristrutturazione del Teatro Comunale MASINI di Faenza.

Attualmente coordina e dirige l'attività del Teatro dei Filodrammatici di Faenza.

Collabora da sempre con il G.A.T.ER.

L'importante comunque è che siano due veri maestri e non solo due tecnici: uno che insegna e non ha saputo far divampare il suo amore nelle lezioni impiegando solo corpo e volontà è un semplice tecnico e non un maestro. L'amore del maestro è fondamentale perché il suo fuoco non si spegne mai per quanto sia grande il numero di cuori che accende.

Devono saper trasmettere dei valori non solo delle tecniche.

Secondo noi il lavoro deve produrre una crescita non solo dell'attore ma anche e soprattutto dell'uomo.

Agli insegnanti chiediamo di saper trasmettere all'attore la capacità di ricercare la giusta comprensione del valore della parola e la capacità di sviluppare la sua attenzione.

L'insegnante deve aiutare l'attore a tirar fuori da se stesso organicamente le qualità della parte, perché comprenda la natura dei sentimenti umani e non giudichi dall'esterno l'efficacia di questa o quella azione nella fiducia che si possa imparare come si agisce questo o quel sentimento.

Il maestro deve aiutare l'attore a liberare il corpo e il mondo interiore da qualsiasi impedimento così che possa riprodurre la vita del lavoro in cui recita.

L'attore o comunque chi si iscrive deve tornare a casa quantomeno con un'aumentata capacità di attenzione tale da consentirgli di risvegliare il seme latente che c'è in ognuno di noi e trasformarlo in energia.

La metodologia

La giornata viene organizzata in momenti di lavoro comunitario, in momenti di studio e lavoro a gruppi e in spazi di riflessione personale.

Il programma prevede esercizi di respirazione, fonetica, lettura, recitazione e da alcuni anni anche di drammaturgia. Non vengono tralasciati momenti di studio della dizione e di storia del teatro.

Si comincia a lavorare ogni giorno alle 9 per terminare alle 22.30.

In ogni situazione si cerca di abituare i partecipanti al rispetto reciproco e all'aiuto vicendevole.

Cerchiamo poi di far comprendere come sia indispensabile partecipare e farsi coinvolgere nel lavoro dell'altro.

I contenuti

Come già accennato prima al centro di tutto poniamo l'uomo.

Cerchiamo di aiutare un preliminare lavoro introspettivo perché ognuno scopra sé stesso con tutte le potenzialità che si racchiudono nell'uomo.

Per fare questo si lavora su materiale didattico vario e articolato.

Vi sono sempre almeno due poesie di autori italiani, un brano di prosa di autore italiano, un brano tratto dal repertorio teatrale "leggero".

Le lezioni di teoria sono quasi sempre tratte dalle lezioni di Stanislavkij .

Considerazioni generali

In un laboratorio sia esso intensivo o articolato su tempi più lunghi si dovrebbe imparare a osservare il proprio carattere e le proprie forze interiori; ci si dovrebbe abituare al pensiero di non lasciarsi trasportare semplicemente dalla corrente della vita (in questo il laboratorio diventerebbe luogo in cui si sviluppa un senso critico capace di farci anche spettatori attenti di qualsiasi tipo di spettacolo); nel corso di uno studio laboratoriale si deve imparare ad amare l'arte per dare agli uomini, al nostro prossimo un giorno di gioia e di felicità.

Il tempo speso in un laboratorio o anche semplicemente nelle prove (ma come detto in precedenza già queste in certi casi sono labo-

ratori) debbono gradualmente portare l'attore, il regista e quanti collaborano a vario titolo allo spettacolo da allestire alla loro trasformazione in uomini completi, uomini capaci di trasfondere nell'animo del pubblico l'intero significato di una parola e di un suono.

La frequentazione di un laboratorio deve insegnare all'attore la concentrazione, deve aiutarlo a trovare quei mezzi che favoriscono la gioia del lavoro affinché possa sviluppare le energie in un'atmosfera di contentezza, tranquillità, entusiasmo e affinché non consideri i suoi compiti odiosi.

In un laboratorio, come detto, essenziale è l'atmosfera chiara e tranquilla, atmosfera che si crea in primo luogo attraverso un'accurata organizzazione dei tempi e dei modi, poi attraverso il reciproco rispetto; a questo va aggiunta l'attenzione ininterrotta, l'autodisciplina e l'autocontrollo intesi come capacità di separare il proprio "io" quotidiano dall'"io" creativo del laboratorio, intesi come capacità di gustare il lavoro lungo e complicato.

Il lavoro laboratoriale va ripensato poi nella solitudine e nel silenzio della propria camera nel silenzio del proprio io.

Al termine di un cammino di crescita, che non si esaurisce in un Corso o in un anno di prove, l'attore forse riuscirà ad avere una corrispondenza armoniosa di cuore-mente-azioni fisiche con ogni parola che pronuncia.

In questo senso potrà dire di aver raggiunto un lavoro creativo per il quale occorrono attenzione, interiore ed esteriore; atteggiamento di comprensione verso gli altri, calma assoluta e pace interiore, mancanza di paura.



Il teatro come fattore di recupero

CANDIDO COPPETELLI
Segretario Nazionale CGS e Responsabile del settore teatro

Premessa

La breve riflessione che sono chiamato a presentare trae origine da una pluriennale esperienza di campo durante la quale, il lavoro di contatto ed educativo con le persone destinatarie delle azioni, ha trovato nel *fare insieme il teatro* lo strumento privilegiato offerto nell'ambito di percorsi di prevenzione e di recupero. Tali percorsi sono stati inseriti all'interno di progetti finalizzati alla prevenzione alle tossicodipendenze e di azioni trattamentali rivolti alla popolazione detenuta di due Istituti Penitenziari, finanziati dalle leggi 309 e 285.

Tralascio in questa sede la riflessione sul significato di alcuni termini quali la devianza, la normalità, il disagio, la marginalità, ecc. con i quali troppo spesso ed in maniera estremamente superficiale vengono stigmatizzate alcune persone, nei confronti delle quali sembra non esservi da parte della nostra società, se non attraverso enunciazioni di principio, possibilità di reale emancipazione da una condizione esistenziale caratterizzata comunque da processi di esclusione sociale ed economica.

È comunque opportuno chiarire un dato. Il lavoro trattamentale ed i risultati raggiunti con i detenuti all'interno del Carcere o con le persone che vivono l'esperienza della tossicodipendenza, sembrano essere vanificati dall'impatto con il sistema che al momento del reinserimento ripropone meccanismi di marginalizzazione che nella maggior parte dei casi portano alla reiterazione dei reati o dei comportamenti delittuosi, inficiando così anche gli sforzi individuali di reinserimento. Con questo non voglio affermare che il lavoro di campo non sia utile, in special modo ai sistemi di comunicazione e di relazione interna, ma a questo tipo di lavoro è urgente dare risposte efficaci e concrete, in continuità con i percorsi iniziati e promossi dalle istituzioni. Una riflessione ulteriore meriterebbe la forma della comunicazione operata dai media sulla rappresentazione del disagio e degli episodi criminosi con la conseguente definizione del clima sociale caratterizzato dall'emergenza criminalità che negli ultimi tempi ha riempito le cronache... Su questo vi rimando agli atti di un convegno di alcuni anni fa ha visto operatori culturali, giornalisti, insegnanti e giovani impegnati nella definizione di una *Carta di intenti* sulla tutela dei soggetti destinatari della notizia.

Se c'è uno specifico nel quale si è caratterizzata l'offerta di aggregazione attraverso l'esperienza del *fare Teatro* è stato quello di

accogliere sempre e comunque all'interno dei percorsi, anche già avviati, chiunque avesse manifestato la necessità di parteciparvi, valorizzando questa volontà con la promozione e l'accoglienza delle potenzialità latenti e/o inesprese della persona. Questa pratica definita come *pratica della bassa soglia di entrata*, pur rimettendo in gioco il gruppo che ha affrontato le inevitabili difficoltà di inserimento e di continuità di lavoro, ha comunque sviluppato quelle sinergie e quelle possibilità di rielaborazione dei sistemi di comunicazione interna finalizzate alla promozione della persona.

La trattazione del tema passerà attraverso una riflessione sullo stile d'approccio all'esperienza teatrale che trova nella pratica dell'*Animazione* il suo riferimento essenziale. Tale pratica a scopo esemplificativo è stata riferita all'esperienza dell'Animazione teatrale, in particolar modo riferita ai gruppi dei ragazzi e degli adolescenti che frequentano Centri di Aggregazione Giovanile; presenteremo poi, altre due brevi riflessioni: la prima sul Teatro Educativo e i valori che lo sottendono; la seconda, una trattazione breve sulle origini e i riferimenti storici ancora oggi, a nostro avviso, di grande attualità.

Dinanzi alla richiesta di una Programmazione di Animazione Teatrale nella prospettiva di un'azione di prevenzione e di recupero proveniente dalle istituzioni, la tentazione immediata che colpisce l'operatore culturale interpellato, è quella di offrire tutta una serie di sollecitazioni e proposte che comunque "facciano colpo", riempiano un vuoto esistente, occupino uno spazio politico. Spesso nella pressione del "dover fare" si rischia di rivestire di fumose trovate quell'unica esigenza che sarebbe delittuoso trascurare: l'iter di formazione alla vita e alla cultura, delle persone oggetto dell'azione che sono e rimangono più che i destinatari, la stessa ragion d'essere di ogni iniziativa del genere.

Per non passare sulle loro teste, ci sembra utile per tutti, offrire uno sguardo preliminare, sulla stessa natura dell'Animazione, cogliere i termini del dibattito che si sta svolgendo sull'argomento, orientare su tale linea gli operatori socioculturali interessati a tale intervento, al fine di avere una base comune di terminologie e di definizioni.

Siamo del resto sollecitati su questa linea di azione globale, dallo specifico che contraddistingue la nostra proposta, dal quale ha mosso i primi passi il nostro intervento; quello di partire costantemente dalla parte dei ragazzi ed in ogni caso da quelle persone destinatarie della proposta di Animazione Teatrale, di offrire loro il ruolo di protagonisti in ogni momento dell'approccio ai percorsi offerti nel Laboratorio.

Come paradigma dell'esposizione scegliamo quello riferito all'animazione del cosiddetto teatro-ragazzi che con le opportune riletture è stato il tema generatore della nostra proposta formativa.

Per una veloce sintesi che ricapitoli la variegata poliedricità di interventi che in fatto di teatro-ragazzi si possono dare, prendiamo a prestito una battuta di Remo Rostagno e Bruno Pellegrini che nella loro *GUIDA ALL'ANIMAZIONE* affermano:

“Teatro per ragazzi, teatro con i ragazzi, teatro dei ragazzi, non sono sinonimi di animazione teatrale”

Un breve commento e alcune note di valutazione a queste affermazioni:

Il Teatro *per* i ragazzi

È quello realizzato dagli adulti, in cui i ragazzi sono semplici fruitori. La loro presenza in sala è nella veste di spettatori di un prodotto che alcune compagnie hanno confezionato tenendo presente, nel migliore dei casi, i loro gusti, le loro attese, i loro interessi...

Di notevole c'è il fatto che ai ragazzi non si offre uno spettacolo qualsiasi, ma li si tiene presenti nell'allestimento, onde essere gratificati dal loro consenso. E questo è il massimo del coinvolgimento consentito. Si tratta, dunque, del primo gradino, quello dell'approccio dei ragazzi all'evento teatrale.

Il Teatro *con* i ragazzi

Operano in questa direzione varie compagnie teatrali (sempre composte da adulti), cosiddette “di giro”, che portano nelle scuole alcuni spettacoli costruiti in modo tale che il ragazzo non solo ne rimanga piacevolmente colpito, ma ne risulti coinvolto da tutta una serie di domande dirette all'uditorio, da una “messainscena” (luci, musiche, scene e costumi,...) che impressionino la loro fantasia, da inviti ad entrare nello spazio scenico per partecipare più da vicino allo svolgersi della vicenda.

Ovviamente qui il coinvolgimento è maggiore; il ragazzo si avvicina al “giocattolo” teatro, fino a toccarlo e a subirne le emozioni più vive, ma l'azione si limita a constatare “l'involucro teatro” nel breve spazio di una rappresentazione. Poi tutto torna come prima: il ragazzo è stato appena sfiorato, semmai gli resta di poterne parlare ancora in classe.

Il teatro *dei* ragazzi

È la condizione privilegiata di quei ragazzi che possono “fare” teatro. Al di là di lodevolissime esperienze scolastiche di maestri e professori che preparano spettacoli a fine anno con i loro ragazzi in

veste di protagonisti, la situazione ottimale è data da quei “Teatro-Laboratori” nei quali i ragazzi, seguiti da tecnici ed esperti del settore, impiantano un “vero” spettacolo. Vengono perciò introdotti nelle tecniche della dizione, dell’espressione mimico-gestuale, della recitazione, della coreografia, ... in modo tale che siano essi stessi, al termine di una puntigliosa fatica di apprendimento, a costruire lo spettacolo in tutte le sue componenti.

Sebbene sia la fase più avanzata di coinvolgimento teatrale, simile esperienza è riservata agli “addetti ai lavori”, a quei ragazzi cioè che l’hanno scelta per libera decisione, che partono già abbondantemente motivati e con un minimo bagaglio di predisposizione, che renderà piacevole e gradita la fatica molto specifica di un allestimento teatrale.

Si può più o meno assimilare un Teatro-Laboratorio ad una palestra ginnica o a una scuola di danza, oppure a una piscina in cui i ragazzi si sottomettono piacevolmente ad esercizi già precostituiti, anche faticosi, per acquisire tecniche onde ottenere migliori risultati.

Una tale esperienza, come si vede, non è proponibile ad una indiscriminata popolazione giovanile comunque non è compito né rientra negli obiettivi della scuola né tantomeno in quelli di un Centro di Aggregazione Giovanile finalizzato alla prevenzione, abilitare i ragazzi alla mera pratica teatrale.

In ogni caso anche questo tipo di teatro non è ancora Animazione Teatrale.

**Verso una
Definizione-
Descrizione
di Animazione**

Limitazioni e ambiguità circa l’Animazione

Il più grave colpo che si possa infliggere all’Animazione è quello di considerarla “Attività integrativa”. Spesso e volentieri si relega l’Animazione - quando si è già fatto il grande passo di accettarla - alle ore del doposcuola, come riempitivo un po’ snob di ore pesanti da trascorrere.

Neppure un gran servizio si rende all’Animazione qualora lo si consideri un ottimo sussidio “per imparare meglio”, per “interessare i ragazzi” intorno a materie ostiche, per facilitare l’apprendimento di nozioni che comunque rimangono “fondamentali”, e l’Animazione solo strumento.

Peggior sorte tocca all’animazione quando la si strumentalizza, sia nel mondo della scuola, sia più spesso nelle feste popolari e di partito, a fini propagandistici, a forme di esibizionismo culturale riducendola ad un approccio men che occasionale ed assolutamente superficiale.

Infine il sottile rischio che potrebbe correre l'Animazione è quello di rinchiudersi in se stessa. Il gruppo che ha fatto Animazione si sente gratificato dal suo lavoro, non aprendosi al territorio, al sociale, non confrontandosi con il pubblico, non proponendo anche in chiave di sollecitazione provocatoria, i risultati del suo lavoro di ricerca. Il rischio insomma è quello di considerare l'Animazione 'neutrale', togliendone la sua carica di dinamismo che interpella il territorio in cui è collocata.

L'Animazione "dentro" l'apprendimento

Non si può accettare l'Animazione se non si rivede quasi radicalmente il concetto di apprendimento.

"La capacità di stare insieme agli altri, di lavorare in gruppo, di cogliere significati e rapporti nuovi nei fatti e negli aspetti dell'ambiente circostante, oltre che nei libri e negli insegnamenti ufficiali; la capacità di ricercare autonomamente costruendo da sé in buona parte i contenuti dell'apprendimento, la capacità di esprimersi in linguaggi diversi, al di là di quello verbale; la capacità infine di conquistare nuovi spazi alla libertà medesima nella vita sociale... Tutto ciò va appreso non nel senso di mandare a mente delle massime o delle leggi, ma di apprendere e concepire, a programmare e a comportarsi in un certo modo. E per questo bisogna atteggiare la personalità, orientare il bambino o l'adolescente in un modo piuttosto che in un altro; ma per orientare una persona che cresce, particolarmente ai giorni nostri, bisogna impegnare tutte le componenti principali, far leva sugli interessi reali per svilupparli verso traguardi maggiori. Bisogna, con una frase, servirsi non solo dei canali tradizionali ma arricchirli con canali nuovi"...

(A. Santoni, Edda Fagni: *Insegnamento come animazione*)

Una Definizione-Descrizione di Animazione

"Quella serie di interventi per cui si stimolano varie dinamiche individuali e collettive, in modo che un gruppo sia in grado di usare certe tecniche in direzione espressiva e comunicativa"

(G. Blasich, *Animazione nella Scuola e nel Territorio*, LDC)

Gli elementi che fanno parte integrante di questa definizione e che vanno evidenziati in modo tale che sulla loro base si possa parlare di una corretta programmazione sull'argomento Animazione sono:

a) La individuazione e la stimolazione di dinamiche a livello personale e di gruppo.

Un lavoro, un progetto, un coinvolgimento dei singoli o dell'intero gruppo intorno ad un argomento, ad una ricerca, ad un fatto di cronaca, alla situazione ambientale, storica, sociale o culturale del territorio in cui si opera, non nascono per germinazione spontanea. L'intervento dell'operatore, è indispensabile per individuare un campo di azione, raccogliere intorno ad esso un interesse, coinvol-

gerci tutto il gruppo e fonderlo in quest'unica tensione di realizzazione. Dalla carica trainante dell'animatore, dalla sua disponibilità all'idea e dalla sua capacità pedagogica prende l'avvio qualsiasi progetto di Animazione.

Risulterà pertanto necessario mentalizzare all'idea di Animazione coloro che poi lavoreranno concretamente con i ragazzi (operatori, insegnanti, ...), non creare loro intorno alibi e surrogati di reggenza, fosse anche da parte di tecnici qualificati, abilitarli a far fronte al diverso tipo di approccio educativo

b) La sperimentazione di linguaggi e tecniche.

Curare una ricerca, fare un'indagine, affrontare un tema, promuovere insomma un qualsiasi lavoro di Animazione non avrebbe molto senso se il gruppo venisse circoscritto nell'uso di un solo linguaggio espressivo, come potrebbe essere quello verbale.

L'obiettivo di qualsiasi iter di apprendimento è la maturazione espressiva globale dei destinatari. Limitarli ad un solo codice espressivo significa non educarli (= condurli fuori da sé), ma incapsularli nella povertà della loro originaria apparente incomunicabilità.

È opportuno quindi che l'Animatore si faccia propositore dei diversi linguaggi ed integri le diverse tecniche (sonoro-musicale, visivo-pittorica, manipolazione dei materiali, audiovisiva, mimico-gestuale, drammatica, ...), per la composizione di un omogeneo elaborato finale.

Non è pensabile tuttavia che l'animatore sia in grado, solo per il fatto che è in alcuni casi abilitato all'insegnamento, di possedere in eguale misura di efficienza le diverse tecniche espressive, occorrerà quindi fornirgli strumenti validi di aggiornamento, corsi, seminari, stage ecc., con la collaborazione di tecnici validi che lo qualificano all'uso di quello e quei mezzi espressivi, che ritiene utili per condurre il suo lavoro di animazione.

Avranno tutti l'avvertenza di non barattare l'acquisizione di una tecnica con l'Animazione, di non sentirsi appagati dalla buona riuscita di qualche stage supponendo di avere assodato il discorso sull'Animazione.

c) La progettazione e l'elaborazione di un'azione collettiva con una o più tecniche, trovando gli spazi di comunicazione.

Sollecitato il gruppo, individuate le tecniche opportune, inizia il grosso lavoro dell'Animazione. Tutti i componenti del gruppo fortemente motivati in seguito ad un intelligente lavoro di coordinamento dei ruoli, in base alle capacità di ognuno, e dopo aver acquisito dimestichezza sulle tecniche di cui intendono servirsi, si mettono al lavoro, per dare sviluppo e concretezza al tema della loro ricerca.

In questo non facile ma certamente suggestivo lavoro di ricerca, interagiscono tutte le forze del gruppo, da quelle più creative a quelle più metodiche, dai ritmi più rapidi a quelli più lenti, dalla facilità e immediatezza dell'uso di una tecnica ad una oggettiva difficoltà a servirsi di nuovi e svariati linguaggi.

Dalla composizione di tutte le forze, dalla massima valorizzazione di esse da parte dell'Animatore, si ha il prodotto finale di ogni lavoro di Animazione. Se tutto l'elaborato rimanesse poi rinchiuso nelle confortevoli mura di una stanza o di un'aula scolastica, o servisse a solleticare il legittimo orgoglio di genitori interessati o presidi, o Direttori Didattici, si sarebbe partorito un mostro senza testa.

L'Animazione deve avere come risultato finale un impatto con il territorio; deve essere "comunicata", deve "provocare" consensi o dissensi non importa, deve portare allo scoperto i protagonisti che si assumono le responsabilità di quello che dicono e di come lo dicono.

L'animazione ha quindi bisogno, come ultima istanza, di una rappresentatività, di uno spazio conquistato od offerto (nel caso di organi competenti intelligenti), non per esibirsi, ma per proporre il proprio discorso. Risulta, così, ancor più chiaro come l'Animazione non possa essere neutrale. Essa prende posizione sui temi della storia, della società, dell'uomo, in un confronto aperto di esperienze e visioni della vita.

Il Teatro Educativo

Mette la persona al centro dell'azione educativa; vede il Teatro come "strumento" e non come fine; fa dello stile dell'Animazione il metodo principale della sua azione.

Trova nei seguenti valori la sua ragion d'essere.

I Valori del Teatro Educativo

Noi crediamo che il teatro sia un momento educativo altissimo. Educare al teatro, significa educare alla vita, per crescere in modo nuovo in questa nostra società così permeata dall'individualismo. Educare alla Drammatizzazione significa pensare al Teatro come mezzo educativo per i ragazzi: vengono infatti aiutati al recupero di una gestualità più naturale, si riappropriano del loro corpo in tutte le sue componenti, cercano una corretta impostazione verbale, si abituano al rispetto dei ruoli e delle competenze e alla scoperta dell'altro da cui dipendono e col quale collaborano, prendono coscienza di sé, delle proprie qualità limiti (tappa fondamentale per una serena accettazione di se stessi); si inseriscono quindi in un più ampio respiro culturale e si fanno portatori di messaggi propri della loro età, della loro condizione.

L'espressione drammatica tende a stabilire un rapporto dialogo tra gli adulti e i giovani, che attraversano la scena, comunicano le loro idee a chi si interessa dei loro problemi. Così la persona riesce a superare il complesso dell'altro che ascolta e che vede. In alcuni casi, invece, è ridimensionato: le sue ingiuste pretese o l'individualismo vengono disciplinate dal gruppo o dall'Animatore-regista per raggiungere lo scopo d'insieme.

Il Teatro Educativo è anche disciplina interiore perché non richiede solo lo studio mnemonico della parte, ma anche del proprio essere, della voce, degli occhi, delle mani, dell'espressione del volto, del passo, del sorriso, del gesto, della parola, di tutto quello che può tradurre esteriormente o interiormente il personaggio; lasciato poi libero di esprimersi, la persona raggiunge effetti insperati.

Le Origini di riferimento

Il nostro lavoro di ricerca teatrale finalizzata alla prevenzione ed al recupero, nasce qualche anno fa all'interno di un Oratorio Centro Giovanile Salesiano di un quartiere popolare di Roma; per questo fra i tanti riferimenti storici sulle origini del Teatro Educativo, ci sembra opportuno citare i temi generatori che hanno sostanziato l'azione educativa che, come Operatori Teatrali, ci ha visto impegnati nel nostro quartiere, con un gruppo di ragazzi meno fortunati.

Presentiamo di seguito la sintesi di una riflessione sul *Teatrino* di Don Bosco.

Il Teatrino di Don Bosco

L'idea del teatro fu sempre molto viva nel pensiero e nell'animo di Don Bosco; egli riteneva la recitazione un elemento indispensabile per una buona e completa opera di educazione e per questo nel 1871 fece stampare un piccolo opuscolo intitolato "Regole del Teatrino" e lo inviò a tutti i suoi Istituti raccomandandone l'osservanza. Lo scritto è altamente esemplificativo e racchiude in sé tutte le caratteristiche basilari del "Teatrino", come don Bosco stesso amava definirlo, e cioè l'essere popolare, giovanile, eclettico e contenutistico, in linea con il principio cardine del sistema educativo da lui concepito, in base al quale bisognava amare ciò che piaceva ai giovani, se si voleva che poi che i giovani amassero ciò che piaceva agli educatori.

Don Bosco adoperava il termine "Teatrino" con la precisa volontà di escludere dai propri intenti lo spettacolo pubblico, il "grande teatro", come allora veniva definito; questo in forza del suo amore per le cose semplici e genuine, permeate da una ferma moralità e portatrici di nuove cognizioni, e del suo rifiuto totale e assoluto per qualsiasi standard spettacolaristico e professionalistico.

Egli escludeva dalle proprie rappresentazioni tutto ciò che sapeva di sovrastruttura, di sfarzo, di orpelli, di non autentico e di non spontaneo. Non riusciva a concepire scenografie ricercate e sofisticate, né ammetteva l'acquisto o l'affitto di costumi; i ragazzi erano lasciati totalmente liberi di creare, inventare, immaginare, per dare corpo alla fantasia ed al talento.

Semplice, tuttavia, non equivaleva a semplicistico; quando usava il termine "popolare", egli voleva soltanto spiegare come il suo intento fosse quello di contrapporsi al teatro dell'epoca, riservato e gestito per lo più dalle classi abbienti.

Ecco perché, dunque, i soggetti dei suoi lavori erano sempre i poveri e i diseredati, e i protagonisti delle sue storie esclusivamente i ceti lavoratori.

Il suo teatro era fatto da giovani per i giovani, eseguito come puro gioco liberatorio; un teatro di espressione assoluta, non condizionato da testi e pretesti né da norme e spettatori a cui dover conti linguistici, estetici e contenutistici. Nei suoi intenti il Teatro doveva costituire un valido strumento di liberazione da qualsiasi condizionamento che potesse reprimere la creatività, scegliere, proporre in piena libertà e poi esprimere le proprie emozioni e i propri stati d'animo nel gioco di gruppo della drammatizzazione.

Nelle azioni sceniche organizzate all'interno dell'oratorio, i ragazzi facevano di tutto: dagli attori ai musicisti, dai cantori ai tecnici di scena, dai costumisti ai suggeritori. Gli spettatori erano anch'essi rigorosamente giovani; gli adulti erano accettati solo se invitati. Don Bosco li sceglieva personalmente tra gli amici e i benefattori, in quanto era convinto, che nessuno meglio di loro, avrebbe potuto comprendere fino in fondo, lo spirito del *Teatrino*.

Riguardo la forma espressiva che le rappresentazioni sceniche avrebbero dovuto avere, don Bosco tenne sempre presente, e definita, la finalità della formula teatrale da lui concepita; per cui se fare teatro significava rallegrare ed educare i giovani, egli fece sue tutte quelle forme di recitazione che fossero idonee, anche solo in ipotesi, a perseguire suddetta finalità.

Quello di Don Bosco non fu mai un teatro di vuote forme esercitative o di puro rituale spettacolare; egli fu sempre molto attento ai contenuti educativi delle rappresentazioni evitando tutti quegli episodi negativi che avrebbero potuto nuocere al delicato equilibrio psicologico o alla fragile sensibilità dei fanciulli. Questo perché, tra i suoi intenti, il più forte fu sicuramente quello di costruire nell'animo dei giovani una duplice dimensione personalistica: quella dell'uomo, da una parte; quella del cristiano dall'altra, in una sintesi mirabile.

Riepilogando, i Temi Generatori del Teatrino di Don Bosco si possono così sintetizzare:

Un Teatro Giovanile

Fatto da giovani a favore dei giovani; un teatro nel quale la componente giovanile trova nel protagonismo il suo naturale approdo. Non un teatro per i giovani ma un teatro fatto dai giovani. Un teatro che trova il suo culmine nel momento in cui sia gli spettatori che gli attori sono coetanei.

Un Teatro Contenutistico

Un teatro quindi di Contenuto. Non un teatro leggero “per divertirsi”, ma un teatro che trova nel tessuto drammatico del testo sempre e comunque possibilità di riflessioni esistenziali che interrogano il ragazzo sulla sua stagione di vita.

Un Teatro Eclettico

Aperto ad un pluralità di contenuti espressivi; non un teatro specialistico, di affinità ma un teatro dove il ragazzo possa misurare tutte le sue potenzialità... dal mimo, al clown, all’approccio con il testo, alla danza, dalla ideazione di una scenografia o di costumi, sino alla loro concreta realizzazione.

Un Teatro Popolare

Un teatro cioè che nelle soluzioni di regia, possa essere “letto” da tutti; non un teatro per i soli “addetti ai lavori”.

Conclusioni

Lungi dall’idea di aver dato uno sguardo esaustivo allo stile dell’Animazione, ai tratti pertinenti del Teatro Educativo, ribadiamo che qui abbiamo solo inteso chiarire i termini del problema, offerto una fugace analisi che ogni intervento in materia si prefigge, per partire almeno da una piattaforma terminologica di convergenza.

Questi tratti sembrano tuttavia sufficienti a delineare la strategia di intervento dentro la quale si è collocato il nostro lavoro nell’ambito dei progetti di Prevenzione e delle esperienze di Teatro Laboratorio all’interno delle Carceri.

Tale lavoro partendo dai vissuti delle persone coinvolte nei processi di aggregazione, ha tentato di offrire, attraverso l’esperienza teatrale, un percorso ulteriore di liberazione e di promozione finalizzato ad una possibile futura convivenza, scevra da ogni pregiudizio, che ha al suo centro il Valore della Persona.



I GAT Marche e gli Enti locali: una progettualità possibile

DANTE RICCI • Presidente della FEDERGAT

Il Gat Marche e, per esso, l'espressione pressoché esaustiva del teatro amatoriale marchigiano non rifugge dal collegamento e dunque dalla collaborazione con le pubbliche amministrazioni, con gli EE.LL. in modo particolare, anzi ricerca quel collegamento e quella collaborazione.

I motivi sono molteplici ma, sostanzialmente, due evidenze emergono sulle altre:

1) il Gat Marche, senza inscenare parallelismi o isteriche primogeniture, può a ben diritto essere considerato l'AMAT degli amatoriali marchigiani, intendendo per AMAT l'Associazione Marchigiana delle Attività Teatrali che cura la distribuzione delle compagnie del teatro professionistico. Come l'AMAT è un'Associazione di comuni marchigiani che pagano una quota annuale di adesione e dall'AMAT ricevono servizi, vale a dire la formazione e la gestione, in qualche caso, dei cartelloni professionistici, così il Gat Marche opera con le pubbliche amministrazioni in via prioritaria perché quegli stessi comuni riconoscono nel Gat Marche l'interlocutore privilegiato e (per così dire) specializzato per la formazione di cartelloni di teatro amatoriale.

I comuni contribuiscono all'ospitalità delle compagnie amatoriali, consentendo in tal modo la circuitazione delle compagnie stesse le quali, peraltro, rivendicano in prima istanza la possibilità di esibirsi al pubblico in spazi decorosi, comunque teatrabili, al coperto o all'aperto che siano.

Non crediamo opportuno sollevare in questa sede l'annosa e mai sopita questione della differenza (eventuale e tutta da dimostrare) tra teatro amatoriale e teatro professionista; riteniamo sufficiente ribadire un concetto che oramai appare diffuso ed accettato in Italia, in Europa e in definitiva in tutto il mondo, laddove esistono ed operano compagnie di teatro amatoriale. Vale a dire che, allo stato attuale, le compagnie di teatro amatoriale producono sovente spettacoli che nulla hanno da invidiare, qualitativamente, agli spettacoli del teatro professionista; salvo poi verificare la quantità delle repliche, l'organizzazione tecnica della compagnia, l'assolvimento delle pratiche burocratiche da parte della compagnia medesima. Anche se, ad

onor del vero, da questi punti di vista si ha l'impressione che la quasi totalità delle compagnie di teatro amatoriale non differiscano da quelle professioniste se non per il fatto che gli attori ed i tecnici "amatoriali" concludono il loro sogno all'alba, di fatto, per poi recarsi dopo qualche ora in ufficio, in negozio, insomma alle consuete attività quotidiane che differiscono spesso sostanzialmente, da quella teatrale. Ma la mentalità con la quale gli amatoriali si accostano al palcoscenico e prima ancora al testo drammaturgico è la stessa dei professionisti, le prerogative tecnico-stilistiche di chi pratica teatro amatoriale sono le stesse, le finalità non sono le stesse ma, in qualche caso, forse anche un'attrezzata compagnia di teatro amatoriale con il teatro potrebbe cominciare a sopravvivere.

Teatro fatto per passione, quello amatoriale; teatro fatto per diletto, certamente; teatro, soprattutto, come fonte di esistenza, di vita, non di rado di sopravvivenza. Questo è lo spirito più alto del fare teatro, quello fatto senza scopo di lucro, solo per passione o, per parafrasare il titolo di un libro di successo di qualche anno fa, "teatro fatto per amore, solo per amore".

2) Detto questo, torniamo nello specifico dell'argomento in trattazione, vale a dire ai motivi di interazione fra il Gat Marche ed i comuni. L'altro motivo è da ricercarsi nella necessità delle compagnie amatoriali di avere a disposizione, certamente non in senso esclusivo, uno spazio dove provare i propri spettacoli e dove farli debuttare. E questi spazi sono solitamente teatri di proprietà comunale, la maggior parte dei quali, almeno nella nostra Regione, grazie al principio e munifico intervento della stessa regione Marche, sono stati riaperti o lo saranno nel giro di pochissimi anni.

Ecco, se si considera per esempio che una regione come le Marche, con una popolazione di neppure 1.500.000 di abitanti, vanta qualcosa come 70 teatri storici, comunali, c'è subito da farsi un'idea di quanto il teatro sia una funzione strettamente connessa con lo sviluppo sociale, culturale e storico delle Marche e di quale sia la necessità, da parte delle amministrazioni locali, come detto proprietarie di quei beni, di gestire e far funzionare nel migliore dei modi quelle stesse strutture teatrali.

Il Gat Marche, pertanto, senza la pretesa di scalzare nessuno né tanto meno di appropriarsi di spazi che non gli appartengono, si colloca alla destra (o alla sinistra, dipende da come ognuno di noi, anzi di voi, vede la cosa) dei comuni per richiedere l'utilizzo di quegli spazi e, se i comuni sono lungimiranti e accondiscendenti, offrire la propria professionalità per gestire, non già lo stabile teatrale in quanto tale, ma le attività culturali che in quello stabile si realizzano nel corso dell'anno solare.

In qualche caso, e non c'è da meravigliarsi, data la non professionalità, come ricordato poco sopra, di alcuni operatori teatrali ama-

toriali; in qualche caso le compagnie teatrali gestiscono di fatto anche la struttura teatrale nel complesso, ma si tratta di non grandi teatri, che non implicano un capillare lavoro giornaliero. In definitiva, è anche e soprattutto interesse del Gat Marche non debordare dai confini che lo statuto stesso di un'associazione come la nostra impone ai suoi iscritti, tuttavia non è lontana l'ipotesi di posti di lavoro, magari a contratto, magari a tempo determinato, magari a ore, che si creano per giovani che agiscono all'interno del teatro amatoriale, soprattutto per quanto attiene all'organizzazione delle sue attività.

Resta da precisare che non si capirebbe un Gat senza commercialista dal momento che ogni compagnia oggi fa riferimento ad un tecnico della contabilità dati gli adempimenti ai quali si è giustamente tenuti in termini fiscali nei confronti dello stato e proprio del teatro esperito in termini professionistici.

Anche questo aspetto, comunque, convince sempre più i comuni a fidarsi delle compagnie del teatro amatoriale, nello specifico del teatro amatoriale marchigiano, per affidare loro la composizione di veri e propri cartelloni o stagioni di teatro amatoriale, di rassegne e festival, di laboratori e seminari, come appena detto.

La compagnia teatrale ha pertanto tutto l'interesse a gestire la propria attività e la propria immagine in maniera seria, costruttiva e propositiva; proprio perché si pone in relazione alle esigenze delle amministrazioni comunali le quali si avvalgono della collaborazione e della competenza delle compagnie amatoriali affidando loro, sempre in compartecipazione, la definizione di programmazioni teatrali e, in qualche caso, culturali in senso lato. Non è infrequente il dato di compagnie amatoriali che, lo ricordiamo, sono sempre e prima di tutto associazioni culturali senza scopo di lucro, collaborano con le pubbliche amministrazioni al fine di organizzare anche eventi culturali di natura diversa, come spettacoli musicali, mostre d'arte, convegni e seminari di studio, presentazione di volumi di carattere letterario, di poesie, di testi teatrali propriamente individuati.

Riteniamo che il rapporto con le pubbliche amministrazioni, come sopra sinteticamente delineato, sia suscettibile di implemento e di perfezionamento, anzi abbiamo la convinzione che la strada sin qui tracciata e seguita dall'attuale direttivo del Gat Marche, recentemente riconfermato per acclamazione per il suo secondo mandato triennale, sia quella giusta.

Anche perché quella strada è avvalorata dall'ordinamento che la Regione Marche ha assegnato al comparto cultura con la recentissima legge n.75 del 1997 la quale, come in altri settori dell'organizzazione sociale, dal turismo alla sanità, decreta il principio del coordinamento e produzione delle attività culturali, e nello specifico teatrali, costituendo reti vere e proprie tra comuni. E se i comuni collaborano o meglio si avvalgono dell'assistenza delle compagnie teatrali amatoriali non si vede perché la stessa cosa non possa succedere

tra quelle stesse compagnie e le reti di teatri comunali. Ciò che di fatto avviene, comincia ad avvenire nella nostra regione, sia in provincia di Ancona, sia in provincia di Macerata. Nella provincia di Ascoli Piceno, poi, parrebbe imminente un accordo con il Gat Marche per la gestione delle attività teatrali di tutti i piccoli teatri di provincia. La qual cosa non può che renderci felici ma anche estremamente consapevoli della grande responsabilità che ci viene affidata. D'altra parte la partita è aperta e quando abbiamo chiesto di essere ascoltati avevamo evidentemente i numeri per farlo. Ora ci viene chiesto giustamente conto di quei numeri e noi dobbiamo operare di conseguenza.

In effetti, il lavoro che in questi anni abbiamo intessuto con i comuni da un lato, con le province e la regione Marche dall'altro, con l'AMAT e l'AGIS scuola da un altro lato ancora, è stato teso all'ottenimento di un riconoscimento: il riconoscimento al diritto di esistere, al diritto di essere presi in considerazione, al diritto di essere rappresentativi di una realtà troppo spesso e troppo a lungo misconosciuta, non solo in sede locale ma anche nazionale (vedasi la famosa e stralciatissima legge di riforma dello spettacolo).

E pensare che le compagnie di teatro amatoriale assolvono anche a due fondamentali funzioni sociali-culturali, oltre che artistiche, ovviamente:

- A. la formazione di un pubblico per il teatro professionale laddove quest'ultimo non può arrivare per motivi di spazi e di costi;
- B. la formazione e l'informazione culturale di giovani e meno giovani, uomini e donne;
- C. la socializzazione, l'aggregazione, la partecipazione, la solidarietà tra gruppi e fasce sociali di natura ed età differenti;
- D. la formazione e l'informazione prettamente artistica di quanti dal teatro amatoriale fanno addirittura uno stile di vita e di quanti, è successo in molte delle nostre compagnie, compiono il grande balzo verso il professionismo, cioè verso l'attività teatrale svolta a tempo pieno. Anche se, dobbiamo dire che, per molti di noi, l'amore per il teatro è una forma di sacra ossessione pressoché quotidiana.

A questo punto, ed avviandoci alla conclusione di un intervento che vuole essere propositivo e magari volutamente provocatorio, ma che fotografa anche una situazione in divenire nella nostra regione, diremo che non può esistere alcun rapporto di conflittualità tra una compagnia di teatro amatoriale ed un comune se i presupposti di una reciproca collaborazione attendono a quanto sopra evidenziato. Certo è che, da parte nostra, del direttivo del Gat Marche, occorre vigilare per capire qua anta strada nel senso della crescita culturale ed artistica ha compiuto e compie ogni compagnia. Non tutte le compagnie teatrali, ad esempio, desiderano essere coinvolte in gestioni di

alcunché accontentandosi di realizzare una produzione annuale per proprio divertimento. È legittimo anche questo punto di vista: sta al direttivo del Gat Marche assicurare la sopravvivenza di aspirazioni del genere ma, allo stesso tempo, consentire, anzi prospettare concretamente a tutti, la possibilità di una crescita culturale ed artistica, di un perfezionamento tecnico, di una perfetta conoscenza ed osservanza delle leggi.

È per questo che il Gat organizza ed organizzerà momenti formativi, come ad esempio il corso per tecnico di palcoscenico che si è appena concluso qualche giorno fa a Civitanova Marche, per il quale quell'amministrazione comunale ha concesso l'uso gratuito dello stabile teatrale a patto che il corso fosse aperto ai giovani di quel territorio comunale al di sotto dei 26 anni. Ben vengano forme di collaborazione del genere, perché testimoniano della serietà organizzativa del Gat e della necessità da parte dell'ente pubblico di avvalersi di formazioni culturali operanti sul territorio, valorizzando il territorio, ma valorizzando soprattutto le risorse umane e professionali del territorio.

Il Gat Marche, in definitiva, si pone quale spalla operativa delle Amministrazioni Comunali, realizzando e mettendo a punto i registri dell'avanguardia di un'associazione che vive di tante anime, di tante richieste interne, di diverse esigenze espresse e diffuse sul territorio. Ma che assomma le proprie diversità nel denominatore comune del teatro fatto per passione, come s'è detto in apertura, ma oggi non più in maniera avventurosa e pionieristica come vent'anni fa.

Questo non vuol dire che si perde la freschezza della creazione e dell'espressione dell'emozione; significa che alla fruizione, sia come attori e tecnici, sia come pubblico, del teatro amatoriale si sta dando la forma non più di un avvenimento occasionale ma di una pianificazione in rete, che abbraccia un territorio, che forma e informa anche attraverso la moderne tecnologie della comunicazione, che accede a contributi in forza della sua documentata attività di incentivazione della conoscenza dell'arte, del bello, della natura umana contro l'imbarbarimento della specie che dovrebbe vederci ora e sempre maestri.

Un semplice dato statistico che, probabilmente, ha contribuito a rafforzare il credito del Gat Marche nei confronti delle pubbliche amministrazioni.

Allo stato attuale il Gat Marche ha iscritte circa settanta compagnie le quali realizzano di media uno spettacolo all'anno e che circuitano, in media, su almeno dieci piazze. Eseguendo una rapida moltiplicazione si ottiene una media di circa settecento spettacoli all'anno, in regione, con una media (per assoluto difetto) di circa cento spettatori a sera: significa aver toccato un pubblico di settantamila persone.

Questo solo per parlare di pubblico presente agli spettacoli del Gat Marche. Questi sono i numeri di cui si diceva poco sopra e

qualche volta anche i numeri un'anima ce l'hanno; danno comunque l'idea di un'attività estesa a coprire e formare vaste fasce di utenza, per le quali viene svolta una insostituibile opera di formazione e di aggregazione o, se vogliamo, di sussidiarietà: ciò che per un comune costituisce uno dei principali capisaldi, soprattutto nel sociale, nel settore specifico della cultura, dal momento che una pubblica amministrazione in conformità con il suo statuto ed i suoi scopi istituzionali non può che erogare primariamente servizi.

Il servizio per il quale poniamo a disposizione dei comuni la nostra competenza è quello per cui ci troviamo riuniti quest'oggi in questa apprezzata assise e per il quale continueremo a fornire il nostro disinteressato impegno d'ogni giorno e, sovente, di molte notti insonni.



Conclusioni

La numerosa partecipazione a questo seminario di studio organizzato dall'Ufficio Nazionale per le Comunicazioni Sociali della CEI, indica l'attesa, peraltro confermata dagli interventi, di un sistematico confronto per un coordinamento a livello nazionale.

Tutti noi conosciamo quanto disomogenea sia la forma di presenza teatrale all'interno del mondo ecclesiale. La fatica affrontata in sede di indagine conoscitiva conferma proprio il dato di una presenza spesso sommersa di realtà molto differenti tra loro. Esistono infatti filodrammatiche, gruppi di teatro dialettale, gruppi giovanili, gruppi di recital e altro ancora.

A fronte di una così variegata modalità di presenza e di una pluralità di forme teatrali, anche il termine *teatro amatoriale* necessita qualche precisazione.

Spesso si è parlato di teatro amatoriale per distinguerlo dal teatro professionista e su questa distinzione si sono anche consumate tensioni e rivendicazioni.

Forse basterebbe partire dalla considerazione che la distinzione non avviene per *qualità* artistiche e neppure per scelte di testi, ma anzitutto per una modalità di impegno. Il *teatro professionista* è un lavoro stabile e continuativo mentre il *teatro amatoriale* è affrancato dal tempo lavorativo e appartiene al tempo libero. Non per questo ha minore incidenza culturale, minore dignità artistica e, in taluni casi, anche consistenza economica.

L'impegno ecclesiale in riferimento al teatro, ha come oggetto di attenzione anzitutto il teatro che vive appunto nel tempo libero e che per le «potenzialità comunicative e riflessive del tutto singolari, [...] lo rendono strumento appropriato per la sala della comunità». La nota pastorale *La sala della comunità: un servizio pastorale e culturale* della CEI, a proposito del teatro afferma che "l'elemento che caratterizza il teatro in senso comunitario è l'attivazione di positive dinamiche di gruppo, in seno alla realizzazione e alla messa in scena".

Partendo da queste considerazioni mi pare si possano trarre alcune riflessioni che ci aiutano anche a capire dove si colloca l'impegno di risorse umane ed economiche della Chiesa in riferimento al teatro.

1. L'impegno è quello di coordinare questo variegato mondo teatrale almeno a due livelli: quello delle filodrammatiche a cui è possibile offrire *stages* con professionisti su alcuni aspetti (scrittura, regia, luci...) e quello del teatro educativo a cui dedicheremo il prossimo anno alcuni *workshops* destinati soprattutto agli educatori.

2. La creazione di una associazione in Italia che raggruppi, rappresenti e tuteli il mondo del teatro che lavora in ambito ecclesiale e che opera nelle sale della comunità. La FEDERGAT, realtà nazionale con delegazioni regionali, pare corrispondere ai criteri di rappresentanza di significative realtà teatrali e di profondo respiro ecclesiale.

Sarà necessario un lavoro di paziente *ritessitura* di una realtà teatrale che insieme potrà anche più significativamente incidere presso le sedi istituzionali del Governo. Si chiede grande disponibilità ad associarsi per mettere in comune idee, esperienze e progetti.

3. Per favorire l'adesione alla FEDERGAT viene aperto un sito web, per ora ospitato sul sito dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema e che conterrà non solo i link con le compagnie teatrali, ma anche gli esiti dell'indagine conoscitiva sul territorio italiano e, soprattutto, un *vademecum* giuridico legislativo.

Per questi obiettivi a medio termine e per lo stile di comunione che è la qualità migliore e la specifica maggiormente significativa, formulo gli auguri migliori.

Don DARIO E. VIGANÒ
Responsabile del settore cinema e spettacolo - CEI