

①. ten. base del Tord.

②. signific. del simbolo. (18) *²⁰

③. signific. delle lette annuali. (8) *

④. il vis e le ceneri (1.9) Miracolo / *

⑤. usud. e num. dell'este (11) * Amulio (2)

⑥. la giudicio (13) *

⑦. il ftoement (13)

⑧. la lotta f. il uscipi, la giustizia (17)

9) diavolo e buffone nei uscipi. (19)

10) tegechi e uscipi (19) non uelut /

11) la uscipi de' uscipi *

12) il t. relig. cristiano in Italia. (22) /

13) uscipi Tord. (23)

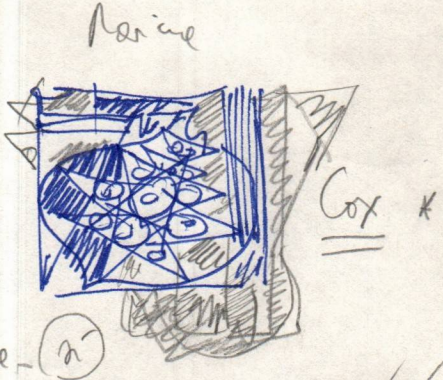
14) signific. di Cudus (25)

15) elem. ^{in hit.} del nito (25)

16) come procedono → le uscipi → (25 reni) → uscipi di altre lette.

17) come il tronfo. (30/31)

18) procedono con ed. ibi per le lette d. S. Liv. (35)



Pitofiti // Roberto Colombo in
Citruce in t (*)

Chilo *

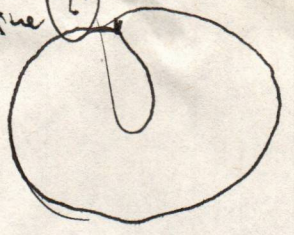
Bole * ^{2.}

Bizza * ^{Glaistho}

Raffero * - uscipi *

Marchale *

Marine (2)



BIBLIOGRAFIA

Testi sull'animazione e Teatro Ragazzi

- Il lavoro teatrale nella scuola, Quaderni di "Cooperazione Educativa" n. 5/6, La Nuova Italia, Firenze, 1970
- F. Passatore, "Proposte ed esperienze" in La creatività nell'espressione, Quaderni di "Cooperazione Educativa", n.7 La Nuova Italia, Firenze, 1972
- Bartolucci Giuseppe (a cura di), Il teatro dei ragazzi, Firenze, Guaraldi, 1972
- Morteo Gian Renzo, "Animazione edrammaturgia", Scuola viva n.9, 1972
- Perissinotto Loredana, Invito alla drammatizzazione (a cura di G. Bartolucci), Milano, Mursia, 1972
- Benjamin Walter, "Programma per un teatro proletario di bambini", Quaderni Piacentini n.38, 1969
- Bartolucci Giuseppe, "Appunti di drammatizzazione (verso una scrittura collettiva)", La scrittura scenica n.5, 1972
- Scabia Giuliano, Teatro nello spazio degli scontri, Roma, Bulzoni, 1973
- Scabia Giuliano, Dal "teatro nuovo" al "teatro diverso"
- Gagliardi Mafra, "Il ragazzo a teatro", La Biennale, Venezia, n.1, 1970 - n.2, 1971 - n.3, 1972
- Sipario n.289-290 giugno 1970
- Perissinotto Loredana, "Le tappe dell'animazione" in AAVV Atti del Convegno sui rapporti tra teatro, scuola, animazione teatrale, Centro studi e documentazione del Teatro Stabile di Torino, cicl. 1974
- Collettivo Giocosfera, "Animazione (per un discorso metodologico)", La scrittura scenica, teatrooltre n.II, 1975
- Merciai-Fontana, "Esperienze di libera espressione: teatro, gioco, vita", La scrittura scenica, teatrooltre n.II, 1975
- Rostagno Remo, "Alla ricerca dell'animazione", Scena 3/4, 1977
- Scabia G., Casini Ropa E., L'animazione teatrale, Firenze, Guaraldi, 1978
- M. Bello, M. Cornacchia, R. Rostagno, "Animazione: facciamo i conti con una storia aperta", Scena 3/4; 1978
- Fontana Ave, Educazione attraverso il teatro, Milano, Emme Edizioni, 1979
- Ottolenghi Valeria, "L'animazione teatrale", Quaderni di teatro n.15, Firenze, 1982

- Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna,
Il Gorilla quadrumano (introduzione di G. Scabia), Milano,
Feltrinelli, 1974
- "Animazione 10 anni dopo" a cura di Caterina Lancellotti Mon-
tanari, Zerosei n.3, novembre 1979
- Tinin Mantegazza, "Teatro per ragazzi secondo atto", Bol-
lettino per Biblioteche n.26, Pavia, aprile 1982
- Cooperazione Educativa n.7/8 luglio-agosto 1983
- Vergine Tiziana, "Animazione teatrale nella scuola del-
l'infanzia", Cooperazione Educativa n.10, ottobre 1983
- L'immaginario nel bambino, Atti del convegno promosso
dall'A.S.T.R.A./A.G.I.S., dal Comune e dalla Provincia
di Torino, con il concorso della Regione Piemonte (a cura
di Antonio Attisani), Torino, maggio 1984, Firenze, La Casa
Uscer, Quaderni 1985
- LodiM., Meduri P., Ciao ,teatro, Roma, Editori Riuniti, 1982
- Scenascuola numero zero, dicembre 1983, La Casa Uscer
- Scenascuola n.1, giugno 1984, La Casa Uscer
- Sipario n.444, maggio 1985

BIBLIOGRAFIA

Testi sul rapporto teatro-scuola (pedagogia, psicologia, didattica, ecc.)

- Calendoli Giovanni, "Gli aspetti didattici dell'esperienza teatrale", Quaderni di metodologia e didattica (a cura di Marcello Piretti), Brescia, La Scuola, 1974
- Santoni Rugiu Antonio, Storia sociale dell'educazione, Milano, Principato, 1979, 2° ris. 1980
- Bongioanni Marco, Giochiamo al teatro, Torino, Elle Di Ci, 1977
- Bongioanni Marco, "Il gioco nell'anima del fanciullo è esperienza drammatica", Teatro dei giovani n.6/8 1954
- Alfieri Fiorenzo, "Le tecniche del teatro nella pedagogia di Freinet", Cooperazione Educativa n.II/12, 1971
- Genovesi Giovanni, "Teatro, creatività e scuola" in La Pedagogia vol. 13°, Milano, Vallardi, 1972
- Volpicelli Luigi, "Il teatro e la scuola", Lo spettacolo n.2, 1955
- Degrada Lidia, "Il teatro come mezzo di educazione", Voce comunista 20/1/1954, Milano
- Signorelli Maria, Il bambino a teatro, Bologna, Malipiero, 1957
- Calò Giovanni, "Il teatro e l'educazione del ragazzo", e Attisani Adelchi, "Teatro ed espressione scenica nell'opera educativa" in Atti del Convegno Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi, Centro Didattico Nazionale di studi e documentazione, Firenze, 1955
- Signorelli Maria, "Recitare", L'educatore italiano n.10 febbraio 1955
- Bertelli Flavio, Rapporti tra l'evoluzione psicologica del bambino d'oggi e la drammaturgia del teatro per l'infanzia
- Gruppioni G., "Animazione e pedagogia", in Atti del Convegno sui rapporti fra teatro, scuola, animazione teatrale, Centro studi e documentazione del Teatro Stabile di Torino, cicl. 1974
- Romanelli Elisa, Teatro ed educazione, Torino, Marinetti, 1973
- Perissinotto Loredana, "Teatro ragazzi: una linea di ricerca drammaturgica e didattica tra fiaba, mito, letteratura, mass-media e ...", Bollettino per biblioteche n.26, Pavia, 1982
- Huizinga Johan, Homo ludens, Torino, Einaudi, 1946

- Santoni Rugui Antonio, "Il dramma come attività espressiva", Problemi della pedagogia, n.2 1960
- Trombetta Carlo, Le attività espressive, Le Monier, 1977
- Piaget Jean, La formazione del simbolo nel bambino. Imitazione, gioco e sogno. Immagine e rappresentazione
- Winnicot Donald Woods, Playing and reality, Tavistock Publications, London, 1971 (tr. it. Gioco e realtà, Armando 1974)
- Zullinger Hans, Gioco e fanciulli, Firenze, Editrice Universitaria, 1955
- Zullinger Hans, "Simbolismo nei giochi dei bambini", Psicologia ed educazione del pensiero dei contemporanei, Bologna, Malipiero, 1956
- Pikler E., Per una crescita libera, Milano, Emme Edizioni, 1980, ed. or. 1969
- Fattori Marta, Creatività e educazione, Bari, Laterza, 1968
- Gamba Camillo Maria, Saggi pedagogici, Milano, Casa Ambrosiana, 1954
- "Scuola e teatro", Problemi della pedagogia n.4/5 luglio-ottobre, 1978
- Urna Adriana, "Funzione e comunicazione nell'animazione teatrale scolastica" n.5/6 luglio-dicembre 1986, Problemi della pedagogia
- H. Wallon, L'evoluzione psicologica del bambino, Torino, Boringhieri, 1980 (vers. orig. 1941)
- H. Wallon, Fine e metodi della psicologia, Firenze, La Nuova Italia, 1967
- Paolo Zanelli, Uno "sfondo" per integrare, Bologna, Cappelli, 1986
- Pierre Leenhardt, L'enfant et l'expression dramatique, Castelman/poche

BIBLIOGRAFIA

Testi relativi alla scuola materna

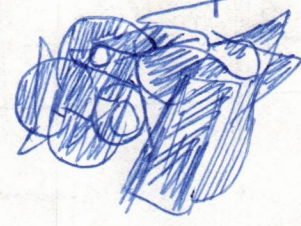
- Papparella Nicola, La programmazione delle attività educative nella scuola materna, Brescia, La Scuola, 1984
- Lucia Lumbelli (a cura di), La novità come risorsa educativa. Per una stimolazione della curiosità nella scuola dell'infanzia, Milano, Franco Angeli, 1983
- Rudolph Margherita, Ricerche e sperimentazioni nella scuola materna, Roma, Armando, 1976
- A.A.V.V., Far per finta. Il gioco di finzione nella scuola materna, Milano, Franco Angeli, 1982
- Cirvillieri Carlo e Tassan Maria (a cura di), La scuola dai 3 ai 5 anni, Roma, Edizioni Lavoro, 1985
- Frabboni Franco, Asili nido e scuola materna, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- Frabboni Franco, La programmazione nella scuola materna, ovvero il diritto alla conoscenza e alla creatività a tre anni, Firenze, La Nuova Italia, 1984
- Bacchinelli Elvio, Muraro Vaiani L., Sartori G. (a cura di), L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola, Torino, Einaudi, 1971
- Tonucci Franco (a cura di), A tre anni si fa ricerca. Esperienze della scuola materna statale del Quartiere di Corea di Livorno nei primi anni di sperimentazione, Firenze, Editrice Fiorentina, 1976
- La scuola dei mass-media. Studi e ricerche sulla problematica psicologica, pedagogica e didattica dei mass-media nell'età infantile, Cattanei G., Siri G. (a cura di), Brescia, La Scuola, 1984
- Fioravanti Guerrino, La scuola materna statale nella normativa, Brescia, La Scuola, 1985

Turner

Se d. limbol-subset

di stelle limbol ripite
numbol elem. vin →

le presenti combin il ripiti c. del limbol



El. seq. notte

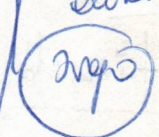
- 1) → cin
- 2) di lat cin (per cin no e cutro)
- 3) compensazione → (qui il limbol)
- 4) riente riente delle notte in altro →

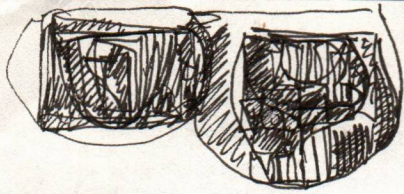
limbol che come long ai ai ri verifica i meccan. d. compensazione

| limbol e fuori del rit

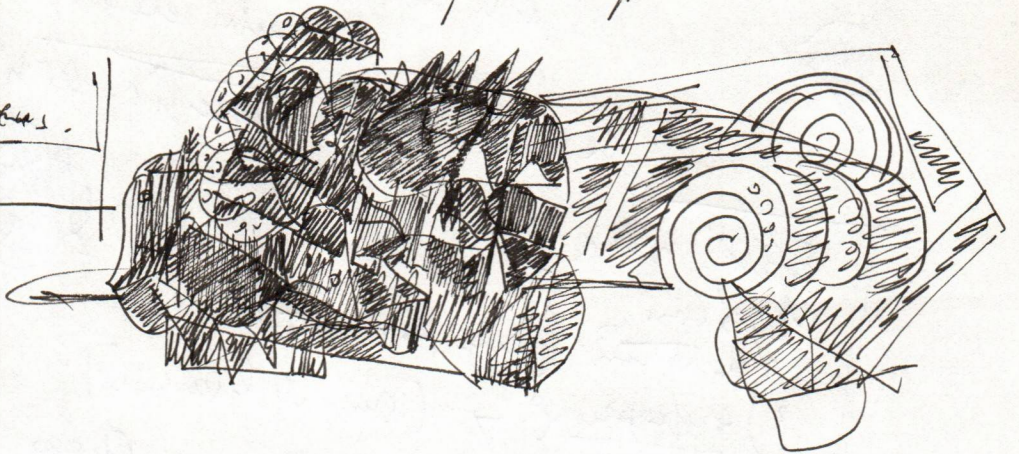
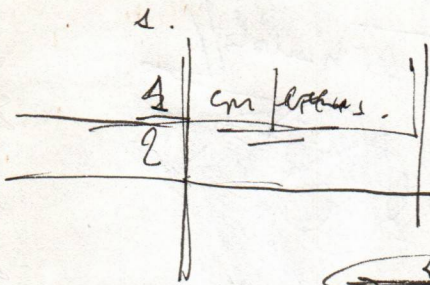
limbol de le costr. del limbol un no

teatro
servizi
darker





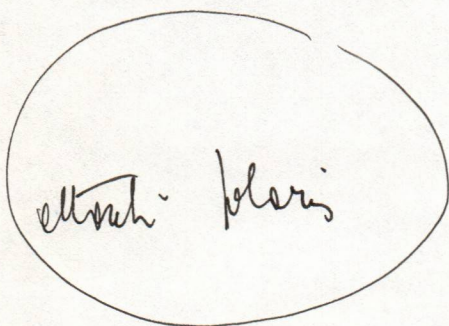
Conteúdo: publidade / uso / infinidade //



A. 1. finanças públicas * Luc. di. sala 3. *

2. elétrico elétrico — função Elis. n. e. kdute /

3. elétrico elétrico : 2 bol. 5
2 toyl. 5



QUESTA SALA-

Questa sala é suggestiva, é ampia, spaziosa e umana, soprattutto a misura d'uomo. E' giusta x fare una lezione di drammaturgia, x sentirsi a teatro, calati dentro ciò che si studia, che si vorrebbe, un giorno, nei sogni più rosei, realizzare.

Il soffitto-

Il soffitto é affrescato, con tanti colori, con tante figure, lo fotograferei x primo se avessi una macchina fotografica. Non avendola mi limito a guardare, avidamente. C'è una scritta, sulla parete sopra la porta d'ingresso: "Ecce Ancella Domini" mi ricorda una commedia di Pirandello che (sto) studiando, che coincidenza!

C'è un telone, bianco, che passa da una parte all'altra della sala, a metà strada tra le nostre teste e il soffitto, una lunga striscia di stoffa bianca.....crea l'atmosfera... anche la luce, soffusa, rivolta verso l'alto, crea l'atmosfera.

La lavagna é proprio brutta, le sedie anche, ma sono funzionali!

E' accogliente, mi trovo già a mio agio.

La prima volta, due anni (fà), ho visto "Mastro Pathelin" in questa sala e tutto aveva un altro aspetto: ricordo un tavolo come palcoscenico davanti all'entrata, dove i ragazzi camminavano, rotolavano, per poi tornare ad usarlo come tavolo sedendosi intorno. Non si riusciva a capire com'era quella sala nuda, con tutta quella gente in piedi in ogni angolo.

Ma il soffitto si, si vedeva, ed era affascinante.

Ma adesso così, vuota, semi-vuota, é ancora meglio, é misteriosa, ferma nel tempo.

QUESTA SALA- (2)

Questa sala é suggestiva, é ampia,spaziosa; é umana soprattutto umana, a misura d'uomo. E' giusta x sentirsi a teatro.

Il soffitto é affrescato, con tanti colori, lo fotograferei x primo se potessi, invece mi limito a guardarlo, avidamente.

C'é un telone, che trapassa la sala in tutta la sua lunghezza, a metà strada tra le nostre teste e il soffitto: é una lunga striscia di stoffa bianca- crea l'atmosfera.

La ricordo, la 1° volta che l'ho vista:era soffocata dalla gente, occupata in ogni suo angolo. Ma adesso, così, nuda, é meglio, é misteriosa, ferma, nel tempo.

QUESTA SALA-(3)^{Inverno}

Questa sala é suggestiva, é ampia, spaziosa.....
umana! soprattutto umana; la ricordo la 1° volta, era piena di gente,
soffocata, occupata in ogni suo angolo ma adesso così, nuda, é meglio,
é misteriosa, ferma nel tempo

QUESTA SALA (4) Primavera

Questa sala é suggestiva, ampia, spaziosa.....

MA E' CHIUSA!! maledettamente chiusa! e io detesto questi movimenti controllati, questi gesti rafferma, questa immobilità.

BASTA! con le sale, le grazie; i pavimenti, gli scacchi, le chiese, gli angoli, i quadrati, le scarpe e gli oggetti!

E' ora di uscire, di gridare, di respirare, di giocare

FUORI ! FUORI! FUORI! a fare la primavera!

QUESTA SALA (5) Dialogo

M. alzati ehi! ehi! Non puoi crollare adesso, ehi! senti ascolta, ascoltami!

G. cosa vuoi?

M. io, io sono qui per te, io sono venuta per te, io voglio che tu mi aiuti, solo tu puoi portarmi fuori

G. fuori, lontano da questo angolo fresco e riposante...

M. vedi questa sala é ampia, é suggestiva, e spaziosa ma é chiusa, é ~~ma~~ maledettamente chiusa! ed io non ne posso più di questi movimenti controllati, di questi gesti studiati (raffermi)

G. io non posso uscire

M. rischiamo di non uscire più e di restare qui per sempre!

G. io non voglio uscire!

M. ma io non voglio impazzire, voglio uscire fuori, fuori al sole, al caldo, voglio vivere!

G. fuori dove esplode il sole e l'aria brucia,. Fuori, pietre su cui sedere e cacche di cane da calpestare...

M. tu sei arrivato di là, tu sai come tornare indietro

G. scuotermi di dosso la polvere di questa sala

M. solo tu puoi conoscere la strada

G. forse é più facile camminare sul sentiero dorato degli dei che abbandonare i ricordi della giovinezza... un padre morto in un incidente stradale, una madre che non é solo una madre, un figlio che non può dimenticare ...

M. aiutami!

G. si, ho un dovere da compiere...e poi sparire per sempre tra i vicoli ~~ma~~ di questa città, chiedendo elemosina per sopravvivere..... ma fuori mi vedranno, non potrò più fuggire il mio destino.

PIAZZA CAVOUR-

E' una piazza, é ovale, le macchine, anche gli autobus ci girano intorno, in senso antiorario. Sono seduta su una delle panchine che abbracciano l'aiola ovale. Davanti a me, nell'aiola, al centro, un laghetto, al centro del laghetto una pietra da cui 8 forellini sputano 8 lingue d'acqua e fanno 6 cerchi nel laghetto. L'erba é tutta stropicciata come se l'avessero calpestata ma forse non per quello, devono averla falciata da poco. Gli alberi, alla mia dx? c'è una magnolia con tutte le foglie, proprio di fronte a me, invece, uno scheletro, più piccolo, di un albero e alle mie spalle un altro, molto più alto, se alzo lo sguardo verso il cielo lo vedo bianchissimo in mezzo ai rami, neri, che sembrano spine, come un difficilissimo puzzle. Intorno alla piazza quattro edifici, grossi, imponenti, squadrati che la delimitano. Di fronte a me la Banca d'Italia, di fianco il Banco di Napoli, dall'altra parte "Esattorie e Tesorerie": sono circondata! Attorno al laghetto un cespuglio più piccolo con foglie verde chiaro e dietro un altro, più alto, con foglie scure tipo delle felci, a sn. dei due cespugli delle piante alte, forse mezzo metro, con delle foglie grandissime, come dei vassoi, fatte a cuore, verde chiaro che continuano a guardare i gettiti d'acqua incuranti del freddo, io, invece, non resisto.

Dall'Enciclopedia dello Spettacolo:

DRAMMATURGIA

Tecnica della composizione di un testo drammatico ma anche, in un secondo tempo, teoria che vuole dettare le regole di questa composizione.

Aristotele é considerato il fondatore della drammaturgia in quanto analisi del teatro drammatico nelle sue leggi tecniche e nei suoi elementi costitutivi. Ibsen é considerato il creatore del dramma moderno, di un mondo poetico e d'idee, instauratore di una nuova tecnica.

TEATRO CLASSICO

Aristotele analizzando la tragedia dà importanza prioritaria alla fiaba intesa come l'intreccio dei fatti che ^{CA} caratterizza: l'elemento più importante é il testo e non lo spettacolo scenico.

La preistoria del dramma inizia con il ditirambo (forma lirica) e si evolve con l'eroe o nume che parla (racconti e commenti cantati).

Da quando con Eschilo compaiono due attori é possibile parlare di essenza del teatro drammatico nel conflitto che essi generano.

Sofocle introduce il terzo attore. La tragedia attica in versi consta di :

- Prologo

-entrata danzata e cantata del coro (testimone di ogni evento)

-vari episodi in cui i personaggi parlano uno per volta

-canto e danza d'uscita del coro (esodo)

Delle tre regole aristoteliche (di ~~lungo~~ ^{fatto}, di spazio, di tempo) solo la prima é importante per Aristotele il quale così separa la poesia drammatica (momento saliente della vita di un eroe) da quella epica (tutta la vita dell'eroe) mentre la prima é rappresentata la seconda é raccontata.

Nella commedia comica non vigono le consuete unità, il palcoscenico é multiplo, i personaggi si muovono. Nella commedia attica nuova viene soppressa la satira personale e si trattano argomenti più piccolo -borghesi come la lotta fra giovani e vecchi per l'amore di una donna e l'amore in generale con tutte le sue variazioni.

Si approfondisce però l'analisi psicologica e vi é un'evoluzione strutturale da cui poi deriverà, tramite le commedie latine, il teatro rinascimentale e post-rinascimentale d'intreccio con i suoi ti-
pi

pi e maschere.

La commedia romana aveva trame simili a quelle del teatro greco, sul palco in primo piano era l'esterno, in secondo l'interno (al contrario dell'ottocento), i personaggi per parlare devono "uscire" e tendono, a stilizzarsi in un ruolo, a volte in una maschera.

Le parti principali della commedia erano:

- prologo
- soliloquio (personaggi che parlano fra loro o con il pubblico)
- diverbia (dialoghi fra i personaggi)
- cantica

Il coro compare solo nell'intermezzo con una funzione diversa da quella avuta nel teatro greco, l'orchestra lascia il posto a spettatori di riguardo.

La divisione delle commedie latine in cinque atti é tardiva ed é stata fatta per dare maggior ordine. Il riferimento per la drammaturgia latina é "L'Ars Poetica" di Orazio.

DRAMMA MEDIOEVALE

E' in versi, si svolge all'aperto e al contrario del dramma greco e romano consiste in un racconto dialogato senza limiti di durata né di luogo né di azione; i generi comico e tragico si mischiano, solitamente mettono in scena la vita di Gesù o di Santi, durano parecchi giorni, la scena é multipla, non viene riferito nulla ma tutto accade sotto gli occhi del pubblico.

DRAMMA RINASCIMENTALE ('500)

Si torna alla tecnica delle tre unità (riscoperta dei classici), questo non succede in Spagna e Gran Bretagna ~~dove Calderon e il teatro elisabettiano non se~~ ^{ne} preoccupano.

La prima opera del teatro rinascimentale é considerata l'"Orfeo" del Poliziano a cui seguono le cosiddette favole pastorali.

DAL BAROCCO AL ROMANTICISMO ('600-'700)

La reazione alla commedia rinascimentale si ha per merito dei comici dell'arte i quali rinunciano ai testi scritti in nome di una effettiva teatralità. I soggetti rimangono più o meno quelli classici, si riprende l'uso delle maschere, le regole aristoteliche non vengono più considerate, il tema principale é quello dell'amore non corrisposto. Nasce l'arte dell'attore.

C'è una lotta fra i letterati che sostengono la necessità di mantenere le tre unità e gli autori popolari che le rifiutano, di fatto si affermano maggiormente i secondi.

~~In realtà~~

In realtà le tragedie e commedie shakespeariane sono state divise posteriormente dagli editori, l'unica unità è quella dell'interprete, vi si mostrano assassini in scena contrariamente alle regole classiche. Al contrario la Francia s'irrigidisce su queste regole e fa del suo teatro, con Corneille e Racine, un teatro d'élite dove il verbo è la cosa più importante. L'unica eccezione è la satira di Molière.

In Italia Goldoni e la sua riforma rappresentano *al* momento di rinnovamento rispetto agli schemi classici.

Un critico, Lessing, in Gran Bretagna, sarà l'animatore del nuovo teatro preferendo Shakespeare alla retorica francese e aristotelica.

OTTOCENTO

Parte dalla Germania e dal Romanticismo il culto per Shakespeare e per le libertà anti-classicistiche.

Nasce il dramma: commistione fra tragedia e commedia, non più divisione fra tragico e umoristico.

Nell'ottocento si afferma il dramma borghese riservato ad un'élite e con i temi ad essa congeniali (adulterio, onore, soldi, eredità).

In Francia si afferma la nuova commedia d'intrigo (Scribe).

Accanto a questo teatro ufficiale ne sboccia un altro intento allo studio dei problemi spirituali, sociali, politici: Ibsen, che accetta alcune regole della commedia borghese ma le fa sue, sventrando i personaggi e creando un teatro più naturale, più vero, più reale, eliminando gli "a parte", sopprime le tirate sostituendole con dialoghi, limita con l'uso delle didascalie l'arbitrio della interpretazione. In Francia il passo decisivo verso il naturalismo lo fa E. Zola fondando il "Thatre Libre" dove mette in teoria la pratica di Ibsen, nasce il concetto di quarta parete come limite fra il pubblico e la scena, il teatro viene inteso come una fotografia, uno spaccato di vita.

Dall'Enciclopedia dello Spettacolo

DRAMMA

1) Componimento letterario, il termine viene da Aristotele che introduce il concetto di azione scenica, da "agisco": persone che agiscono. Dalla Francia la concezione di un particolare genere drammatico, da allora si distingue "dramma comico" e dramma propriamente detto. Oggi per contrapposizione tutto ciò che non è teatro lirico, qualsiasi testo destinato alla scena di prosa.

2) Componimento teatrale di genere serio si sviluppa nella seconda metà del '700 dalla tragicommedia e dal teatro sentimentale, giunge a piena maturità con Ibsen.

Prima la tragedia era solo dei principi ed eroi, solo loro potevano far piangere, la commedia era per il popolo poi nel XVI sec. si hanno le prime contaminazioni e cominciano ad apparire sulle scene personaggi medio-borghesi, comuni. Un nuovo impulso il dramma lo riceve da Diderot che sostituisce le condizioni sociali con i caratteri, i versi con la prosa e si propone di formare le coscienze ed educarle alla vita sociale. Il dramma sostituisce, in Francia, la commedia lacrimevole.

Dall'Enciclopedia dello Spettacolo

ILLUMINOTECNICA

Definizione: L'arte e la tecnica d'illuminare la scena nello spettacolo teatrale e cinematografico.

STORIA DELL'ILLUMINOTECNICA

Teatro romano e greco- Non avevano grossi problemi svolgendosi i drammi durante la giornata e in particolari periodi dell'anno, si sfruttava la naturale luce del sole, spesso un telo copriva gli edifici per proteggere dai raggi del sole gli spettatori. Per mezzo del keraunoskopeion e della luce naturale ottenevano l'effetto dei lampi, realizzati anche agitando semplicemente delle fiaccole.

Teatro medioevale- Nel 1200-1300 con la rappresentazione sacra si suppone ci fosse bisogno di elementi d'illuminazione artificiale anche per il fatto che le rappresentazioni potevano durare giornate intere, spesso l'illuminazione era tenuta a braccia dai fedeli a volte erano solo convenzioni simboliche. Per rendere le tenebre si usavano teli neri.

Si ha notizia nel 1435 di una rappresentazione dell'Annunciazione in cui Brunelleschi costruisce un sistema di lucernine chiamato "mandorla". Questa é formata da un tubo di rame in cui scorre un ~~fi~~ ferro che sostiene delle lucernine le quali sotto l'effetto d'una molla scompaiono dentro il tubo.

Con la rappresentazione di corte diventa importante l'illuminazione non solo per la scena ma soprattutto per la sala, si pensa quindi ad un sistema d'illuminazione fisso che comporterà una sua manutenzione (1400-1500). Per questo uso vengono prese lucerne, candele, torchiere di ferro battuto alimentate da resine vegetali. Per dare effetti colorati Leonardo pensa di mettere "il lume dentro un vetro e il vetro dentro un'ampolla d'acqua", l'acqua viene colorata con il vino, il sale ammoniaco, lo zafferano a seconda del colore che si vuole ottenere. ^AAvanti di questo passo i dispositivi d'illuminazione entrano a far parte degli elementi base del palcoscenico e di solito vengono nascosti sul rovescio delle quinte come nell'Olimpico di Vicenza ; ma alcuni lumi erano sistemati anche sul davanti della scena?

Dalla metà del '500 con l'affermarsi del prospetto scenico in tutti i teatri e con la conseguente differenziazione netta fra sala e

palcoscenico tutti i lavori di manutenzione e allestimento delle luci non sono più fatti durante gli intermezzi ~~ma~~ sotto gli occhi del pubblico ma fanno parte dell'allestimento precedente allo spettacolo.

Le luminarie spesso sono causa d'incendi e si cerca il luogo migliore dove metterle perché non siano d'intralcio durante i cambiamenti di scena sempre più numerosi, si sistemano dunque all'interno del fessone che corona l'arco scenico e tra una quinta e l'altra (1600-1700).

Con il 1600 e la scenografia barocca mirante a stupire i sistemi non cambiano di molto ma s'intensifica la quantità delle luci.

Al posto dell'acqua per colorare i lumi si usano scheggie, cristalli, specchi, argenti e qualsiasi materiale rifrangente.

Candele, lumi e torcie sono spesso organizzati in grandi lampadari e con dei barattolini di carta si provvede ad oscurare o meno i lumi. La disposizione delle luci dalla metà del '600 fino all'invenzione della luce a gas, nell'800, rimane pressapoco la stessa:

1- Lumi ad olio o a candele nella parte interna del prospetto scenico, dietro le due quinte del proscenio e a volte appesi anche dietro le successive;

2- Lampadari pendenti con dei grossi cordoni dal soffitto e dall'arcoscenico, durante gli intervalli venivano puliti e alimentati;

3- Luci della ribalta, in voga dai primi anni del '700 in Francia e non sempre usate in Italia, consistevano in una fila di candele o lumi lungo la linea esterna del boccascena in modo da riflettere luce sugli attori pur rimanendo invisibili al pubblico.

Questo sistema però aveva delle controindicazioni, per esempio il fastidio che recava agli attori.

Alla fine del '700 iniziano le polemiche e le teorie sul modo migliore di usare la luce a teatro. La differenza fondamentale tra i teatri del '600 di corte e quelli settecenteschi, che cominciano ad essere per un pubblico pagante e quindi più eterogeneo, è che quelli del '600 costruiti ed illuminati soprattutto in funzione del principe, hanno un'illuminazione di sala abbondante e sfarzosa che non viene mai meno, nemmeno durante la rappresentazione. Al contrario

nel '700 con i primi teatri pubblici anche l'illuminazione si "democratizza", nel senso che ha sempre minor rilievo quella di sala a vantaggio della buona visibilità della scena; in alcune sale le luci spariscono dentro botole nel soffitto e rimangono illuminati solo alcuni palchetti, a spese dei proprietari, oppure si acquistano prima delle candele per seguire il testo scritto.

1800- Nel 1822 si ha la prima applicazione di luce a gas in un teatro: l'Opera di Parigi; dopo il 1850 diviene la regola, consisteva in un sistema di lunghe tubature metalliche che distribuivano il gas in tutto l'edificio e alimentavano vari becchi schermati da reticelle incadescenti e protette da tubi di vetro, così funzionavano luci di proscenio, bilancie e luci di quinta. Per l'illuminazione alta si provvedeva con tubi di gomma o di cuoio che portavano il gas dalle tubature a dei cannelli di rame con vari becchi d'uscita e sistemati sopra dei montanti di legno. Gli inconvenienti però non erano pochi: poche garanzie di sicurezza, il cattivo odore e un calore insopportabile (40°-50°).

Nel 1883 la Scala di Milano adotta il primo sistema di illuminazione elettrica.

1900- Con l'avvento della luce elettrica l'illuminotecnica diventa elemento fondamentale, al pari della scenografia e della recitazione, nella costruzione dello spettacolo. I principali teorici che hanno rivoluzionato il concetto d'illuminazione sono: Appia, Craig, essi usano la luce per ottenere particolari effetti psicologici e drammaturgici. Alla funzione esclusiva di semplice illuminazione che la luce aveva avuto sino a pochi anni prima si affianca quella, altrettanto importante, d'elemento propriamente drammaturgico senza il quale diventa impossibile creare determinati effetti o determinate suspense. La caratteristica di Appia sarà la doppia illuminazione: luce diffusa per vedere la scena e luce diretta per effetti di chiaro-scuro o per sottolineare oggetti e persone. Reinhardt, invece, metteva un solo grande riflettore in fondo alla sala per l'atmosfera generale e con altre fonti di luce sparse per tutta la scena illuminava uno o l'altro attore con intensità diverse. Piscator fece largo uso di proiezioni; l'ultimo regista che ha prodotto grossi cambiamenti nell'illuminazione a teatro è stato Brecht che per ot-

tenere l'effetto straniante metteva bene in vista tutto l'apparato illuminotecnico e illuminava la scena in modo omogeneo per far sì che ci fosse il massimo di chiarezza nella rappresentazione.

AMERICANA

Traliccio di legno che si appende trasversalmente al soffitto del teatro per sostenere elementi pesanti (siparietti con tiri, batterie di proiettori), ha generalmente un carattere occasionale.

BILANCIE

Uno degli apparecchi che servono ad illuminare dall'alto il palcoscenico con luce diffusa utile per panorami e fondali. Fanno parte della dotazione fissa del teatro e variano da tre a molte decine. Bilancione: spesso costituito da parabole montate in serie su una americana. E' un corpo allungato di lamiera metallica sospeso orizzontalmente al piano forato (graticola). Per la sospensione si usavano prima due sistemi di corde di canapa avvolti su due puleggie di legno a diametri fortemente differenziati (botti) affiancate su di un asse comune, adesso la sospensione è a mezzo di corde metalliche e la colorazione è indiretta tramite filtri costituiti da fogli di gelatina. Nell'interno del corpo metallico, prima, erano disposte fiamme a gas ora sostituite da lampade elettriche distribuite su vari circuiti a seconda del colore.

PROLOGO

In un pigro pomeriggio autunnale, un drappello di volonterosi studenti, giunti dai più remoti luoghi della terra, arrivò alla Corte de' Galluzzi. Nella dorata sala dove furono accolti non c'era traccia di regine e cortigiani, ma solo antiche immagini impolverate in lotta per sopravvivere ad una modernità invadente.

Sguardi perplessi e curiosi sgranocchiavano colori ed oggetti. Un vento immobile soffiava su di loro fantasie stravaganti ed enormi punti interrogativi. La sala era enigmatica, una sfinge alla cui domanda ognuno rispondeva in modo diverso.....

Paola Colterri

Hark! Hark! Hark!

Ascoltate voi tutti con un orecchio pronto: Sono venuta dall'oltre mare a raccontarvi qualche lecornia; la quale vi aiuterà a comprendere perchè le vostre teste girano quando entrate questa sala: è piena di fatti; è piena di pittura; ma più importante.... è piena di storia: Da dove vengo io, c'è soltanto una campana che ha una fenditura e, sì, è abbastanza vecchia ma non è affatto vecchia come queste pareti. Allora; accomodatevi qua e provate a godere il viaggio.

È incominciato con 8 o 10 che sono venuti a Bologna a tessere il loro velluto. Sono venuti qua dalla terra di Dante, ma rimasti ancora per fondarsi in un gruppo. Nel 1523; è nata la compagnia di San Giovanni Decollato dei Fiorentini: Un'confraternità di uomini leali e devoti che pregavano con fervore, e cantavano con zelo, ma anche si purificavano le loro anime con un mezzo che me fa uggolare: Con la frusta in mano e vestiti in sacco nero, si incontravano ogni Domenica e giorno festivo, e dietro le porte chiuse si espiavano dai loro peccati in un modo flagellante:

Avevano le loro ⁽ⁱ⁾reunioni in 3 posti diversi; sacri tutte i tre, Santo Giacomo, che non esiste più; Santo Stefano che esiste ancora e Santa Maria ~~di~~ Rotonda che ci porta a questa sala.

Il loro sangue fu sempre ^{Toscane} Toscano, fino a quando hanno cambiato l'esame ^{del} sangue, quindi qualsiasi uomo di buona fama e onore avrebbe potuto entrare nel loro cuore. Quindi le sale sono rimaste gonfiate con la grande quantità e i nostri ^{confratelli} confraterni si ^{sono} traslocati la terza volta che ci porta qua.

~~Questa fraternità~~

Lettere di Elisabeth
conferenza
Prologo di Gianfranco
Inizi spettacolo

Gianfranco -

PROLOGO

Sono qui Signori, sono il prologo; Vi dirò in due parole, due soltanto, cose chiare, fatti precisi. Vi dirò: Rito e festa; non è facile dunque? Non è complicato.

OCCHI DIPINTI CHE DIVENTANO OGGETTO DI SGUARDI? COLORI SBIADITI
FORSE Direte: ^RDati in pasto a pallidi studenti? Nossignori, così no, non vedete nulla! Cancellate davanti a voi quello che volete vedere, se no vi ingannate, accorgetevi di quello che vedono loro, fatevi ingannare.

Oh, è un bell'intrigo questo, guardare negli occhi degli altri; sono belli certi occhi, non trovate?

Qui c'erano i fiorentini ma siamo a Bologna; è una sala, un magazzino, è quadrato, è rettangolare, Vi spirano soffi potenti e corrono sguardi coraggiosi, ma soprattutto c'è un telo bianco!!

GLI
Si capisce, non ci sono più ^Varcibanchi, ma alcuni gesti sono incantevoli. Vi ripeto che è semplice: è bianca la tela, sbiaditi gli affreschi, la Madonna è stizzata, è americana; se ve ne accorgete capite che è un'invenzione, un ricordo.

Il ricordo di una fata, oppure pensate che le fate non abbiano ricordi?

C'è un tempo qua dentro che è diverso, è inscritto nel tempo la fuori, ma è un altro; ritorna quando noi ci torniamo.

Nella memoria di una strega o nel sogno di una Maddalena?

E' semplice vi dico, non è complicato. Voi non siete venuti per vedere un tavolo, un letto e un divano. Qui si cammina su tele intersecate, gli angoli sono giostre che girano, cariche di oggetti: Bisogna stare attenti perchè ci sono coccodrilli, elefanti e serpentoni: e infatti era una chiesa qui, ma non ci si sposa. Però non siate tristi perchè si fanno magie, avvengono veri miracoli. Si riesce alle volte persino ad uscire ad andare via!! Ma voi no, aspettate, aspettate.....

Di

UNIVERSITA DI BOLOGNA - DIPARTIMENTO ARTE MUSICA E SPETTACOLO
Corso di Drammaturgia - prog. Giuliano Scabia
Anno accademico 1986-87

Tema/testo: Questa sala.

Questioni di scrittura drammaturgica.

Viene proposto ad ogni studente di descrivere la sala in cui ha luogo il corso. Le scritture vengono sviluppate alla ricerca di suggestioni drammaturgiche, al fine di arrivare a costruire un testo, preceduto da una conferenza informativa. Verranno esaminate alcune questioni relative a dramma, drammaturgia, rito, festa, mito, collegate al tema della scrittura.

Letture introduttive:

Aristotele, La poetica, da 1447 a, fino a 1453 a (fra le edizioni Les belles lettres, Laterza);

Luigi Squarzina, Dramma, in Enciclopedia dello spettacolo;

Sandro D'Amico-Luigi Squarzina, Drammaturgia, in Enciclopedia dello spettacolo;

Silvano Maggiani, Rito/riti, Festa/feste, in Nuovo Dizionario di teologia;

Furio Jesi, Mito, Milano, Isedi, 1973 (Introduzione e c. I);

Paolo Toschi, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1969 (1955), (pp. 1-120).

Altri testi verranno indicati durante il corso.

Seminari: Il nuovo teatro, a cura di Marco de Marinis; testo: M. de Marinis, Il nuovo teatro, Milano, Bompiani, 1987.

Drammi per burattini e marionette in Padania, a cura di Remo Melloni. Testo: AAVV, Marionette e burattini, Milano, Silvana, 1980.

Di

UNIVERSITA DI BOLOGNA - DIPARTIMENTO ARTE MUSICA E SPETTACOLO
Corso di Drammaturgia - prof. Giuliano Scabia
Anno accademico 1986-87

Tema/testo: Questa sala.

Questioni di scrittura drammaturgica.

Viene proposto ad ogni studente di descrivere la sala in cui ha luogo il corso. Le scritture vengo^{no} sviluppate all' ricerca di suggestioni drammaturgiche, al fine di arrivare a costruire un testo, preceduto da una conferenza informativa. Verranno esaminate alcune questioni relative a dramma, drammaturgia, mito, festa, mito, collegate al tema della scrittura.

Lecture introduttive:

Aristotele, La poetica, da 1447 a, fino a 1453 a (fra le edizioni Les belles lettres, Laterza);

Luigi Squarzina, Dramma, in Enciclopedia dello spettacolo;

Sandro D'Amico-Luigi Squarzina, Drammaturgia, in Enciclopedia dello spettacolo;

Silvano Maggiani, Rito/riti, Festa/feste, in Nuovo Dizionario di teologia;

Furio Jesi, Mito, Milano, Isedi, 1973 (Introduzione e c. I);

Paolo Toschi, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1969 (1955), (pp. 1-120).

Altri testi verranno indicati durante il corso.

Seminari: Il nuovo teatro, a cura di Marco de Marinis; testo: M. de Marinis, Il nuovo teatro, Milano, Bompiani, 1987.

Drammi per burattini e marionette in Padania, a cura di Remo Melloni. Testo: AAVV, Marionette e burattini, Milano, Silvana, 1980.

Di

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA - DIPARTIMENTO ARTE MUSICA E SPETTACOLO
Corso di Drammaturgia - prof. Giuliano Scabia
Anno accademico 1986-87

Tema/testo: Questa sala.

Questioni di scrittura drammaturgica.

Viene proposto ad ogni studente di descrivere la sala in cui ha luogo il corso. Le scritture vengono sviluppate all' ricerca di suggestioni drammaturgiche, al fine di arrivare a costruire un testo, preceduto da una conferenza informativa. Verranno esaminate alcune questioni relative a dramma, drammaturgia, mito, festa, mito, collegate al tema della scrittura.

Lectture introduttive:

Aristotele, La poetica, da 1447 a, fino a 1453 a (fra le edizioni Les belles lettres, Laterza);

Luigi Squarzina, Dramma, in Enciclopedia dello Spettacolo;

Sandro D'Amico-Luigi Squarzina, Drammaturgia, in Enciclopedia dello spettacolo;

Silvano Maggiani, Rito/riti, Festa/feste, in Nuovo Dizionario di teologia;

Furio Jesi, Mito, Milano, Isedi, 1973 (Introduzione e c. I);

Paolo Toschi, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1969 (1955), (pp. 1-120).

Altri testi verranno indicati durante il corso.

Seminari: Il nuovo teatro, a cura di Marco de Marinis; testo: M. de Marinis, Il nuovo teatro, Milano, Bompiani, 1987.

Drammi per burattini e marionette in Padania, a cura di Remo Melloni. Testo: AAVV, Marionette e burattini, Milano, Silvana, 1980.

Di

UNIVERSITA DI BOLOGNA - DIPARTIMENTO ARTE MUSICA E SPETTACOLO
Corso di Drammaturgia - prog. Giuliano Scabia
Anno accademico 1986-87

Tema/testo: Questa sala.

Questioni di scrittura drammaturgica.

Viene proposto ad ogni studente di descrivere la sala in cui ha luogo il corso. Le scritture vengono sviluppate all' ricerca di suggestioni drammaturgiche, al fine di arrivare a costruire un testo, preceduto da una conferenza informativa. Verranno esaminate alcune questioni relative a dramma, drammaturgia, rito, festa, mito, collegate al tema della scrittura.

Lecture introduttive:

Aristotele, La poetica, da 1447 a, fino a 1453 a (fra le edizioni Les belles lettres, Laterza);

Luigi Squarzina, Dramma, in Enciclopedia dello Spettacolo;

Sandro D'Amico-Luigi Squarzina, Drammaturgia, in Enciclopedia dello spettacolo;

Silvano Maggiani, Rito/riti, Festa/feste, in Nuovo Dizionario di teologia;

Furio Jesi, Mito, Milano, Isedi, 1973 (Introduzione e c. I);

Paolo Toschi, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1969 (1955), (pp. 1-120).

Altri testi verranno indicati durante il corso.

Seminari: Il nuovo teatro, a cura di Marco de Marinis; testo: M. de Marinis, Il nuovo teatro, Milano, Bompiani, 1987.

Drammi per burattini e marionette in Padania, a cura di Remo Melloni. Testo: AAVV, Marionette e burattini, Milano, Silvana, 1980.

D1

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA - DIPARTIMENTO ARTE MUSICA E SPETTACOLO
Corso di Drammaturgia - prof. Giuliano Scabia
Anno accademico 1986-87

Tema/testo: Questa sala.

Questioni di scrittura drammaturgica.

Viene proposto ad ogni studente di descrivere la sala in cui ha luogo il corso. Le scritture vengono sviluppate alla ricerca di suggestioni drammaturgiche, al fine di arrivare a costruire un testo, preceduto da una conferenza informativa. Verranno esaminate alcune questioni relative a dramma, drammaturgia, mito, festa, mito, collegate al tema della scrittura.

Lectures introduttive:

Aristotele, La poetica, da 1447 a, fino a 1453 a (fra le edizioni Les belles lettres, Laterza);

Luigi Squarzina, Dramma, in Enciclopedia dello spettacolo;

Sandro D'Amico-Luigi Squarzina, Drammaturgia, in Enciclopedia dello spettacolo;

Silvano Maggiani, Rito/riti, Festa/feste, in Nuovo Dizionario di teologia;

Furio Jesi, Mito, Milano, Isedi, 1973 (Introduzione e c. I);

Paolo Toschi, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1969 (1955), (pp. 1-120).

Altri testi verranno indicati durante il corso.

Seminari: Il nuovo teatro, a cura di Marco de Marinis; testo: M. de Marinis, Il nuovo teatro, Milano, Bompiani, 1987.

Drammi per burattini e marionette in Padania, a cura di Remo Melloni. Testo: AAVV, Marionette e burattini, Milano, Silvana, 1980.

Di

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA - DIPARTIMENTO ARTE MUSICA E SPETTACOLO
Corso di Drammaturgia - prof. Giuliano Scabia
Anno accademico 1986-87

Tema/testo: Questa sala.
Questioni di scrittura drammaturgica.

Viene proposto ad ogni studente di descrivere la sala in cui ha luogo il corso. Le scritture vengono sviluppate alla ricerca di suggestioni drammaturgiche al fine di arrivare a costruire un testo, preceduto da una conferenza informativa. Verranno esaminate alcune questioni relative a dramma, drammaturgia, rito, festa, mito, collegate al tema della scrittura.

Lecture introduttive:

Aristotele, La poetica, da 1447 a, fino a 1453 a (fra le edizioni Les belles lettres, Laterza);

Luigi Squarzina, Dramma, in Enciclopedia dello Spettacolo;

Sandro D'Amico-Luigi Squarzina, Drammaturgia, in Enciclopedia dello spettacolo;

Silvano Maggiani, Rito/riti, Festa/feste, in Nuovo Dizionario di teologia;

Furio Jesi, Mito, Milano, Isedi, 1973 (Introduzione e c. I);

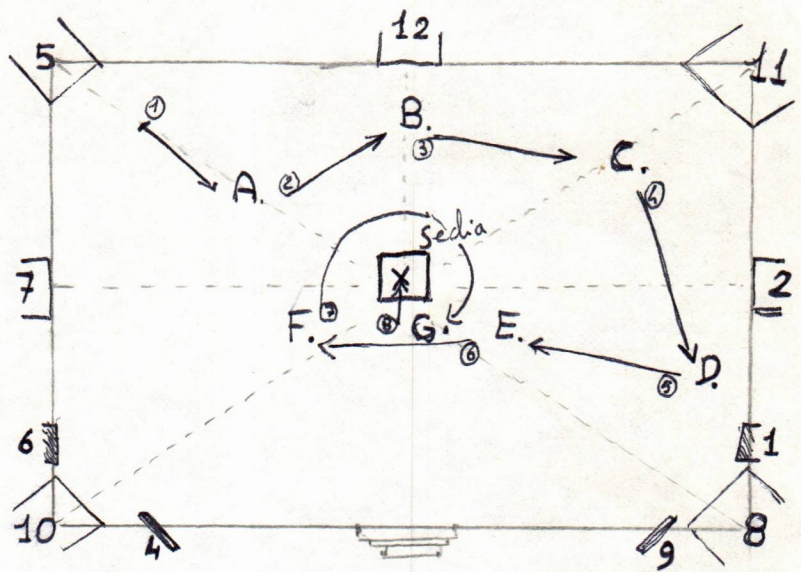
Paolo Toschi, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1969 (1955), (pp. 1-120).

Altri testi verranno indicati durante il corso.

Seminari: Il nuovo teatro, a cura di Marco de Marinis; testo: M. de Marinis, Il nuovo teatro, Milano, Bompiani, 1987.

Drammi per burattini e marionette in Padania, a cura di Remo Melloni. Testo: AAVV, Marionette e burattini, Milano, Silvana, 1980.

Partitura.



Intensità luci.



- 1)- LENTISSIMAMENTE IL 12 (fino al $2\frac{1}{2}$)
Entra dalla sinistra l'uomo. Si ferma al punto A.
 - 2)- LENTAMENTE IL 5 E IL 11 INSIEME (fino al 5)
Contemporaneamente l'uomo si sposta piano al punto B.
 - 3)- LENTAMENTE VA VIA IL 5 ED ENTRA IL 6 (fino al $7\frac{1}{2}$)
Contemporaneamente l'uomo si sposta come sopra al punto C.
 - 4)- LENTAMENTE VA VIA IL 11 ED ENTRA IL 1 (fino al $7\frac{1}{2}$)
LENTAMENTE INSIEME IL 10 E IL 8 (fino al 5)
L'uomo si sposta come sopra al punto D.
 - 5)- LENTAMENTE VA VIA IL 1
L'uomo si sposta lento, dopo la caduta dell'1 al punto E.
 - 6)- LENTAMENTE VA VIA IL 6
L'uomo si sposta lento, dopo la caduta del 6 al punto F.
 - 7)- CADONO LENTAMENTE IL 8 E IL 10
L'uomo si sposta facendo un giro intorno alla sedia e si ferma al punto G.
 - 8)- VELOCI ENTRANO IL 7 E IL 2 (fino al 10)
Dopo l'entrata del 7 e del 2, l'uomo si siede.
 - 9)- LENTAMENTE VANNO VIA IL 7 E IL 2
L'uomo rimane seduto.
 - 10)- LENTAMENTE CALA IL 12
L'uomo rimane seduto.
- BUIO. Fine.

L'operaio finisce di caricare la cariola di calce e si china nella piccola trincea formata da grandi ammassi di terra e detriti posti lungo la parete del palazzo, cercando di togliere alcuni blocchi di asfalto dal cammino che si appresta a percorrere. Il vicolo declina leggermente sulla strada principale, anche se poi lo si nota con difficoltà, perchè gli ultimi metri della piccola discesa sono occupati per una buona parte da quattro impalcature di ferro arrugginite, delimitando la zona di lavoro dell'operaio. Sulla destra del vicolo, guardando dal mio punto di vista, vi è rimasto giusto lo spazio necessario per il transito di eventuali automezzi e per i passanti, rimanendo tuttavia troppo strette per il passaggio di veicoli pesanti. La grande trincea in cui l'operaio trascina ad intervalli regolari la sua cariola, sembra ormai un piccolo sentiero indipendente: lungo tutto il perimetro, sono stati ammassati cumuli di terra mista a residuati d'asfalto antico, ad alcune bottiglie vuote, sperche di polvere, ad altrettante dimenticate cicche di sigarette ingiallite dalla terra; l'operaio lavora lentamente e regolarmente, lungo il sentiero consumato, circondato da tubi di ferro arrugginiti, tavole di legno legerate, e secchi di vernice scoloriti e macchiati di calce rinsecchita; una lunga striscia di plastica bianca e rossa, segnale inequivocabile dei lavori in corso, lo circonda, come le corde di un ring circonderebbero un pugile.

Voglio leggere il nome del vicolo, ma la scritta rimane indecifrabile.

Scorcio di Bologna.

-DRAMMA-

dal verbo greco "δραω" (drao) agire;

Aristotele ci parla di "δραῶντες" (drentes) coloro che agiscono;

In generale, per dramma si considera quella forma di racconto in cui i personaggi si manifestano direttamente, a differenza della narrativa dove, invece, i personaggi agiscono indirettamente, passando attraverso la penna dell'autore.

Il termine "dramma" è arrivato a noi dopo varie contaminazioni della storia, assumendo nel corso dei secoli, in ciascuna lingua e secondo le diverse situazioni storiche ed artistiche, determinazioni nuove e più o meno differenziate. La prima attestazione della parola, risale a non prima del XVI sec., quando sull'Allacci il primo componimento qualificato dramma è l'"Ermete generoso" di A. Laurenzi (1606). Più avanti, si andrà delineando la distinzione "drammatico-comico" accanto alla classica e tradizionale "tragico-comico". Per lavoro drammatico si inizierà a considerare un testo creato per il teatro di prosa (tragedia, commedia, ecc.), contrapposto al teatro cosiddetto lirico e musicale (opera, operetta, ecc.). Il teatro "drammatico" nasce e si sviluppa dalla seconda metà del Settecento, maturerà con Ibsen, e, dalla seconda metà dell'Ottocento, viene considerato come componimento teatrale di carattere serio. Sulla scia di contaminazioni come la "tragicommedia", la "pastorale" ed altri, prese per mano dalle innovazioni di un Diderot, gli sconvolgimenti politico-sociali della rivoluzione francese, l'ascesa incontrastata della classe borghese e del suo potere economico, la contemporanea stasi della commedia e gli affannosi quanto vani tentativi di rinascita della tragedia, il dramma acquista pian piano una propria autonomia e specifica fisionomia; e se la tragedia era stata la forma prediletta dall'aristocrazia per manifestare le proprie fatali contraddizioni, la nascente borghesia s'approprierà del teatro drammatico e ne fornirà i più alti contenuti: ci sarà, quindi, un "melodramma" di Pixerecourt, di facile

comprensione, commerciale e misto di tragico, comico, lacrimoso e musicale, e un "genere serio", quelle dei drammi romantici ispirati dalla vecchia tragedia e dei più nuovi ed importanti "drammi borghesi" di Ibsen.

Da qui, in pratica, si partirà a considerare un testo drammatico ed uno comico nella stessa contrapposizione che già aveva riguardato il tragico ed il comico; il termine "dramma" abbandona, quindi, quella vaga accezione di carattere formale per acquisire un ruolo ben più importante e preciso: "così il teatro serio s'affianca...al teatro satirico, nel compito...di raddrizzare le gambe alla società". Ibsen diventa un classico, il punto di partenza, il dramma il nuovo teatro, dentro e per il quale, direttamente e indirettamente, dai russi a Brecht, nasceranno le eterogenee ricerche della drammaturgia novecentesca.

(dalla voce "dramma" di L.Squarzina sull'EdS, vol.IV)

-DRAMMATURGIA-

dalla parola greca "δραματογραφία" (dramaturghia)

Propriamente, per drammaturgia s'intende la tecnica di composizione d'un testo drammatico; ma anche la teoria che, di questa composizione, vuole dettare le leggi e le regole.

La drammaturgia nasce anche come disciplina didattica, specie nei paesi anglosassoni e in quelli tedeschi. Lo studio di tale tecnica si collega chiaramente sia con la storia delle varie letterature nazionali, sia con le varie teorie estetiche e poetiche, e la storia della messinscena. Di conseguenza, si è sviluppata una ben numerosa trattatistica che ha studiato e definite la materia secondo i diversi piani di cultura di cui è composta, ma anche in relazione ad un continuo confronto storico con la pratica teatrale. Da un lato, quindi, il testo drammatico e drammaturgico, dall'altro la prova scenica: di questo nesso non si può fare a meno se si vuole parlare di drammaturgia.

Autori che introducono da sé i propri drammi, una pubblicistica di tipo manualistico sviluppatasi nell'ultimo Settantennio sotto l'impulso di vari studi, l'origine dei quali è costituita dall'opera ibseniana, tutti rappresentano eterogenei tentativi di porre delle regole di definizione della drammaturgia come disciplina specifica con una propria autonomia di leggi e convenzioni; dalla "loi" di Brunetiere del dramma come "spettacolo di una volontà protesa a un fine e cosciente dei mezzi che impiega", agli studi con pretesa scientifica nati dai concetti positivistici e dall'influenza della Theaterwissenschaft, atti a stabilire con volontà di chiarezza una sorta di "specifico drammaturgico" continuamente in bilico tra le esigenze intellettualistiche dei teorici eruditi, e quelle pratiche e, per così dire, "spettacolari", di chi, con più o meno libere interpretazioni, prende l'idea e la porta sulla scena, materializzandola nel luogo per e da cui nacque. La

La storia della drammaturgia, intesa come tecnica di composizione drammatica, corre di pari passo con quella del teatro in genere e quindi, delle varie forme "spettacolari", le quali da sempre costituiscono una buona parte della tradizione culturale di ogni popolo. (dalla voce "drammaturgia" di L.Squarzina sull'EdS, vol.IV)

-AMERICANA-

In gergo teatrale: traliccio di legno che si appende trasversalmente alla soffitta del teatro per sostenere elementi pesanti (ad es. siparietti con relativi tiri, proiettori, ecc.)

Difficile risalire all'origine del termine. Un'ipotesi si rifà all'idea di resistenza suggerita dalle costruzioni americane di ponti sopra arcate tralicci di ferro.

(dalla voce "Americana" di V.M. sull'EdS, vol.I)

-BILANCIA-

Uno degli apparecchi che servono ad illuminare dall'alto il palcoscenico con luce diffusa. Può essere definito anche "bilancione", per i panorami, costituito da una serie di parabole montate su una americana. Le bilance fanno parte della dotazione fissa di un teatro, e variano da tre a molte decine.

Dapprima, sulla struttura metallica, con tiranti di canapa avvolti su due pulegge di legno (betti), venivano disposte fiamme a gas, che in seguito, vennero sostituite dalle lampadine elettriche. Col progredire delle esigenze le bilance cambiano struttura: s'iniziano ad usare tiranti metallici e contropesi, le lampade raggiungono le 1.000 lampade, e la colorazione diventa indiretta con l'uso di filtri di gelatina e simili.

(dalla voce "bilancia" di E.S. sull'EdS, vol.II)

-ILLUMINOTECNICA-

Illuminotecnica come mezzo di suggestione e quindi di poesia, ma anche come semplice problema di visibilità.

Dagli antichi, dove l'illuminazione di un qualsiasi spettacolo era costituita dalla luce naturale (a parte l'uso delle fiacole), in alcuni casi filtrata da dei panni (velae) che proteggevano da i raggi solari, fino ad oggi, l'illuminotecnica si sviluppa con l'evolversi delle invenzioni scientifiche e le varie esigenze di carattere simbolico che via via variano nelle diverse età e anche secondo i diversi riti liturgici delle singole culture. Nel tardo medioevo, si raggiunse un buon livello di effetti e di illuminazioni a carattere mistico e simbolico nelle frequenti rappresentazioni sacre, con l'uso di molteplici espedienti: "(...)i quali lumi da terra parevano stelle e le mensole, essendo coperte di bambagia, parevano nuvole..." (Vasari). Per le rappresentazioni a corte si studiò un sistema più complesso, al punto che nacquero veri e propri esperti, la cui maggior preoccupazione fu quella di ottenere una sempre più chiara visibilità del luogo di recitazione.

La trattatistica rinascimentale e barocca non disdegnò il problema, al punto che, con lo sviluppo dell'edificio teatrale, il delinearsi delle varie forme drammatiche, il gusto nascente per la ricercatezza di effetti e per la cultura della "meraviglia", molti studiosi eccelsi si dedicarono alle studie per una sempre più "bella" e perfetta illuminazione; tra i molti illustri nomi, cito, per esempio, N.Sabbatini che scrisse un "Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri"(Pesaro,1638) dove, accanto ai progetti dei vari meccanismi di scena, le teorie sull'illuminazione hanno un'importanza non trascurabile.

Alla metà del XVII sec. la caratterizzazione e la dislocazione delle fonti luminose erano grosse mode già definite, secondo uno schema che, via via perfezionato, durerà sino all'Ottocento con

l'adozione della luce a gas. Con la progressiva "democratizzazione" del teatro e l'involgarimento dello spettatore, l'illuminazione della platea acquisterà sempre meno importanza, a tutto vantaggio del palcoscenico; le nuove scoperte ottocentesche, la possibilità di distribuzione controllata per l'introduzione della luce a gas, attraverso l'intero edificio teatrale, introdussero la definitiva separazione tra l'illuminazione scenica e quella della platea, anche in relazione alle nuove dottrine drammaturgiche e culturali, le quali trovarono nella tecnica dell'allestimento, e quindi anche nell'illuminotecnica, un potente e valido mezzo d'espressione. L'avvento dell'elettricità sostituirà ben presto l'incerto impianto a gas, e già nel 1883 la Scala di Milano potrà usufruire dei suoi considerevoli vantaggi.

L'inizio del XX sec. trova, a fianco dello sviluppo delle teorie drammatico-letterarie sui singoli elementi costitutivi uno spettacolo teatrale, la definitiva affermazione dell'Illuminotecnica come mezzo di espressione drammatica.

"Un oggetto è plastico ai nostri occhi soltanto in virtù della luce che lo colpisce, e la sua plasticità non può essere messa artisticamente in valore se non mediante l'uso artistico della luce" (Appia). E i grandi uomini di teatro che nacquero in questo periodo, da Appia a Craig, da Mejerchol'd a Reinhardt, basarono le proprie teorie anche e soprattutto in considerazione dell'enorme potenziale drammatico ed espressivo che poteva garantire la luce, diventata ormai uno dei principali alleati tecnici della nascente figura del regista. Nella normale routine, l'illuminazione di uno spettacolo dipende in partenza dalla collaborazione del regista con lo scenografo, studiata preventivamente sul bozzetto, ma provata ed approvata definitivamente solo sul palcoscenico e con la scenografia costruita. Chiare è che l'illuminotecnica è materia in evoluzione con possibilità sempre crescenti di effetti e trovate

espressive, la cui conoscenza, appurate oramai le grandi potenzialità, è fondamentale per un qualsiasi regista e uomo di teatro.
(dalla voce "Illuminotecnica" di E.P. e P.U. dall'EdS, vol.VI)

" SUI GOLIARDI E SULL'UNIVERSITA' "

Da: J.Le Goff "Intellettuali nel medioevo"

Oscar Saggi n° 29 .

Alberto Miotti

I GOLIARDI.

Dal Dizionario Zanichelli di lingua italiana:

"Goliardo (antico francese GOULIARD) da Golia, personaggio biblico che, nel medioevo, rappresentava il diavolo protettore di dissoluti chierici vaganti i quali chiamavano se stessi: della famiglia di Golia."

Una seconda ipotesi riportata sullo stesso dizionario propone la derivazione del termine goliardo da "GOULE" (gola) nel senso di ingordigia.

Ma J. Le Goff, nel suo " Gli intellettuali nel medioevo" (edito dalla Mondadori nella collana Oscar Saggi n° 29), sostiene al contrario che l'origine del termine si ignora totalmente.

Scartate ambedue le teorie etimologiche sopra riportate, Le Goffe basa la sua indagine su ciò che di certo rimane sui goliardi ossia: i Carmina Burana (raccolta di canti e poesie) e su alcuni testi di scrittori a loro contemporanei che , il più delle volte, erano di condanna o di critica. Attraverso questi scritti denigratori i goliardi sono descritti come chierici vaganti, trattati da vagabondi, buffoni, pseudo-studenti, persino come perturbatori dell'ordine costituito; altri li definiscono come una sorta di " intelligenza urbana", gruppo rivoluzionario in aperta opposizione al feudalesimo.

Ma in realtà la loro provenienza non è ben definita, non si sa bene se sia urbana, contadina oppure nobile, l'unica certezza è la loro caratteristica di vagabondi in sintonia con un'epoca nella quale lo sviluppo demografico, il risorgere del commercio, la costituzione delle città, minano le basi di quelle che erano le fondamenta del feudalesimo e favoriscono l'arrivo in città di uomini senza più chiare funzioni sociali. Senza mezzi economici formavano, nelle scuole urbane, nuclei di studenti che vivevano di espedienti; fra di loro non avevano grossi legami, seguivano maestri diversi di città in città e non formavano una classe ben definita.

Ciò che li accomunava era, oltre al suddetto vagabondaggio, un'aspra

critica che essi indirizzavano alla società.

Nei loro scritti vi sono in effetti caratteri fortemente rivoluzionari; in primo luogo esaltano la trilogia del gioco, dell'amore, del vino e, rappresentando a volte l'oscenità, vi è la negazione della morale tradizionale. Un'immagine tra le più ricorrenti nei loro testi è la RUOTA DELLA FORTUNA dove è la dea bendata, regina di tutte le sorti, a stabilire il destino di ogni individuo.

I goliardi furono forse i primi ad attaccare i rappresentanti dell'ordine sociale dell'alto medioevo: l'ecclesiastico, il nobile, e persino il contadino.

Nella chiesa i goliardi attaccavano quelle figure che erano, vuoi politicamente, vuoi socialmente, più legate alle strutture della società: il Papa, il vescovo, il monaco.

La critica goliardica si mischiava ad altre due correnti antipapali: la ghibellina e quella moralizzante dei frati mendicanti, senza tuttavia confondersi con esse.

Ciò che i goliardi criticavano nel Papa, nei vescovi, ecc. era il loro essere garanti di un ordine sociale gerarchicizzato poichè, sostiene testualmente Le Goff, "più che rivoluzionari i goliardi sono anarchici". Fu così che essi continuarono ad attaccare il papato anche quando questo passò lentamente il suo appoggio dal mondo economico feudale a quello borghese emergente. Il papato, sostenitore della nobiltà, sostenne in seguito i commercianti.

I goliardi, come abbiamo visto accaniti anticlericali, concepirono un bestiario satirico dove:

il PAPA è un leone che divora tutto

il VESCOVO un vitello

l' ARCIDIACONO una lince che ha il compito di scoprire la preda

il DECANO un cane da caccia che incalza la preda.

Inoltre, essendo un uomo della città, il goliardo disprezzava tutto ciò

che apparteneva al mondo rurale e in primo luogo il contadino (grezzo culturalmente e mero esecutore di ordini superiori).

Per quanto riguarda il nobile, essi non riconobbero altra nobiltà che fosse non sia quella del merito. Disprezzavano nel nobile la vocazione militare; il vero duello doveva essere posto a livello dialettico e non in fatti d'armi. Si deve ai goliardi la celebre polemica letteraria sull'amore delle donne per i cavalieri o per i chierici che si concluse con un'ovvia vittoria di quest'ultimi (probabilmente anche perchè a scrivere erano loro).

Ma ciò che veramente traspare da questa polemica è una lotta tra due gruppi sociali.

Ciò che essi hanno lasciato in eredità al secolo XIII° sono molte idee di morale in senso "naturalistico", sui costumi, sullo spirito dell'epoca nonchè sulla critica religiosa, che, nell'ambiente universitario, si tradussero in asprissime lotte etiche e sociali.

Ma fu proprio col nascere dell'istituzione universitaria come fissazione del movimento intellettuale in centri organizzati, unitamente ad alcune condanne e persecuzioni, che il "movimento" goliardico, errante per natura, si dileguò.

Siamo ormai nel XIII° secolo e viene alla ribalta una figura che nel secolo precedente si era costituita delle solide basi: l'intellettuale urbano.

L'intellettuale urbano si considera un uomo di mestiere paragonabile ad altri cittadini; la sua funzione è lo studio e l'insegnamento delle arti liberali. Arte non è qui intesa come scienza ma come tecnica. "Ars" è la specialità mestierante del professore, è una tecnica intelligente del fare.

L'intellettuale è così un artigiano.

SULL'UNIVERSITA'

Nel XIII° secolo vi fu la fase istituzionale del movimento urbano che materializzò in comuni le libertà politiche conquistate ed in corporazioni le posizioni acquisite in campo economico.

In ogni città dove vi fu un alto numero di persone facenti lo stesso mestiere, queste si organizzarono per la difesa dei loro interessi e l'instaurazione di un monopolio a loro profitto.

Così avvenne nell'università medioevale.

Le origini delle corporazioni universitarie sono spesso oscure. Esse si organizzarono lentamente attraverso conquiste successive; gli "statuti universitari sancirono solo tardivamente queste conquiste.

Non si sa se gli statuti in nostro possesso siano i primi, altri possono essere stati distrutti, occultati o meglio ancora non scritti poichè, nelle città in cui si formarono, le università rivelarono una potenza che preoccupò altri poteri. Ed è proprio attraverso la lotta contro i poteri ecclesiastici e contro quelli laici che acquistarono una loro autonomia.

A Parigi l'autonomia dell'università fu definitivamente acquisita dopo i sanguinosi scontri del 1229 nei quali vennero a contatto studenti e polizia reale. A causa di ciò la maggior parte dell'università si mise in sciopero e si ritirò a Orlean. Per due anni non ci furono quasi più lezioni; soltanto nel 1231 San Luigi e Bianca di Castiglia riconobbero l'indipendenza dell'università.

I privilegi essenziali furono tre:

- 1) autonomia giurisdizionale
- 2) diritto di sciopero
- 3) monopolio del conferimento di gradi universitari

Chi "aiutò" le corporazioni universitarie ad avere una decisiva indipendenza dal potere laico fu il Papa.

Ma il suo intervento se tolse l'università alle giurisdizioni laiche

fu per metterla sotto la giurisdizione della chiesa cosicchè, per ottenere il decisivo appoggio del papato, gli intellettuali furono costretti, nonostante la forte corrente che li spingeva verso il laicismo, all'appartenenza al mondo ecclesiastico.

Anche l'indipendenza, relativa, dal potere ecclesiastico locale ebbe il fine di sottomettere in realtà l'università alla Santa Sede.

Gli intellettuali divennero così, in una certa misura, ma senza alcun dubbio, degli agenti pontifici.

La corporazione universitaria fu dunque, in primo luogo, una corporazione ecclesiastica anche se, con l'andare del tempo, contò sempre più laici puri il mondo universitario passava per un mondo di chierici.

Organizzazione della corporazione universitaria parigina.

4 facoltà:

- 1) Arti
- 2) Decretum o Diritto canonico
- 3) Medicina
- 4) Teologia

Le facoltà superiori (Decretum, Medicina, Teologia) erano dirette da maestri titolari o Reggenti.

La facoltà delle Arti (decisamente la più numerosa) si fondava sul sistema delle nazioni. Maestri e studenti si raggruppavano in rapporto al luogo di origine.

4 Nazioni:

- 1) Francese
- 2) Piccarda
- 3) Normanna
- 4) Inglese

A capo di ogni nazione c'era un Procuratore eletto dai Reggenti. I Procuratori assistevano il Rettore, capo della facoltà delle Arti.

1. The first part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

2. The second part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

3. The third part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

4. The fourth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

5. The fifth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

6. The sixth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

7. The seventh part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

8. The eighth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

9. The ninth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

10. The tenth part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

Gli organismi comuni alle 4 facoltà erano pressochè inesistenti e comunque poco importanti.

Università, facoltà e nazioni, si riunivano in certe chiese e conventi dove erano accolti come ospiti.

Nel corso del secolo era a capo dell'università il Rettore della facoltà delle Arti, in primo luogo a causa dell'alto numero dei suoi membri e poi per il fatto che era lui a disporre delle finanze dell'università; benchè rieleggibile non poteva essere Rettore che per tre mesi.

TEATRO NEL CESTINO: ANALISI DI ALCUNI SPETTACOLI PER BAMBINI
DAI TRE AI SEI ANNI, OSSERVATI NELLA STAGIONE TEATRALE '85/86

0. Introduzione: collocazione storica
1. Teatro nel Cestino
 - 1.1. Storia e motivazioni
 - 1.2. Gli spettacoli
 - 1.3. I laboratori
2. Aspetti pedagogici e didattici
3. ETI e ASTRA nei confronti del teatro per bambini dai tre ai sei anni
4. Esperienze all'estero

APPENDICE 1. Documenti

APPENDICE 2. Censimento degli spettacoli negli ultimi dieci anni

GLOSSARIO

CINZIA CALLEGARO
VIA VARCHI 2
20158 MILANO
TEL. 02/3762042

Che il bambino già da piccolo faccia spontaneamente teatro, è un asserto ampiamente accreditato. Nessuno ha più dubbi sul fatto che giocare e recitare sono per il bambino la stessa cosa, assolvono, cioè, alla medesima funzione, quella di conoscenza di sé, degli altri, del mondo.

Che funzione ha, allora, il teatro fatto dagli adulti appositamente per i bambini dai tre ai sei anni? O meglio, che ruolo gioca lo spettacolo realizzato da professionisti all'interno del processo educativo che già tiene conto di questa spontanea attività del bambino?

Queste le principali domande alle quali cercherò di dare una risposta nel corso della mia trattazione. Naturalmente il discorso è strettamente connesso alla funzione e al ruolo del teatro all'interno della scuola, in questo caso della scuola materna. Infatti svilupperò l'argomento a partire dalla descrizione e analisi di un'iniziativa teatrale che il Comune di Milano dedica, da ormai tre anni, alla scuola materna della sua città. La rassegna di spettacoli " Teatro nel Cestino " e i laboratori ad essa connessi e nei quali partecipano esperti ed educatrici, costituiscono un esempio assai interessante dei rapporti che intercorrono tra mondo della scuola e mondo del teatro, e anche tra questi e l'apparato istituzionale (Comune, Regione, Stato, rappresentato dalle organizzazioni del settore ETI e ASTRA).

La mia scelta di puntare l'attenzione sulla fascia d'età che va dai tre ai sei anni e, di conseguenza, sulla scuola materna, è stata dettata proprio dal fatto che più forte e fondamentale è, a quest'età, il ruolo del gioco, e di quello che verrà chiamato il gioco drammatico, all'interno dello sviluppo complessivo - cognitivo, affettivo, motorio - del bam-

bino.

Le domande iniziali che mi sono posta, possono avere risposte di diverso tipo a seconda del punto di vista da cui si guarda. Posso così sintetizzarle :

- Una risposta possiamo definirla di tipo culturale, in senso lato. Fin da piccolo il bambino incontra e impara a conoscere tutte le manifestazioni della cultura - musica, letteratura, arti figurative, ecc. - che la scuola distribuisce lungo il suo cammino a dosi differenziate a seconda del suo livello di sviluppo cognitivo. Senza entrare nel merito di questa distribuzione, risulta che tra queste manifestazioni al teatro si riservi un posto di scarso rilievo. Eppure, anche il teatro fa parte della nostra cultura, ha una sua storia e una lunga tradizione, è uno dei mezzi attraverso il quale l'uomo può esprimersi e comunicare e il modo, in cui lo fa è, ovviamente, diverso da ogni altro. Il suo ruolo, quindi, dovrebbe essere esattamente quello attribuito ad altre forme d'arte e di cultura da parte dell'istituzione educativa. Sembra, invece, che il teatro abbia bisogno di ulteriori giustificazioni per esistere, come fatto continuativo e non solo come evento straordinario, all'interno della scuola.

Questo, in parte, è dovuto al fatto che il teatro sembra possedere una sorta di potere sovversivo e liberatorio che altre manifestazioni culturali non hanno, o se lo hanno è più facilmente contenibile. In parte è dovuto all'opinione diffusa tra educatori e insegnanti che il teatro sia 'difficile', da fare e da capire. E' bene che lo facciano gli esperti, ma non troppo di frequente, perchè prepararsi ad assistere a uno spettacolo è complesso e richiede troppo tempo.

Sono entrambi atteggiamenti, latenti, ma diffusi, che da molto tempo, ormai, teatranti attenti ai problemi della scuola e insegnanti volenterosi e innovativi tentano di sradicare.

- Una seconda risposta è di carattere più specificatamente pedagogico. Mi riferisco a quello che già all'inizio accennavo a proposito dell'attività teatrale spontanea del bambino.

Con il gioco drammatico egli continuamente gioca a essere un altro, qualcuno, o qualcosa, che vorrebbe, o non vorrebbe, essere e, comunque, sperimenta, prova, scopre, impara. Il gioco drammatico, però, non è il teatro come noi lo intendiamo, soprattutto il teatro fatto dagli adulti. Ma la funzione di quest'ultimo non è molto diversa nei confronti del bambino. Anche assistendo a uno spettacolo realizzato da professionisti il bambino sperimenta, scopre, impara. Egli scopre che anche i "grandi" sanno giocare - capacità, gusta, non sempre riscontrabile negli adulti - riconosce situazioni o meccanismi a lui familiari e altri completamente nuovi e affascinanti, che è pronto a imitare e sperimentare. Soprattutto, in quel momento si stabilisce una comunicazione, tra l'adulto e il bambino, più a livello dei modi propri di quest'ultimo che di quelli del primo, che si tendono tanto spesso a privilegiare.

Inoltre il teatro possiede delle tecniche e dei procedimenti che si possono inserire nel lavoro scolastico, arricchendo le modalità d'intervento dell'educatore.

Infine, l'educatore, assistendo insieme ai bambini allo spettacolo, può rilevare, dalle reazioni dei bambini, delle indicazioni che, forse, il lavoro scolastico quotidiano non gli aveva consentito di raccogliere.

- Una risposta, ancora, proviene direttamente dal mondo del teatro e, in questo caso, si possono riformulare le domande iniziali in questo modo:

Cosa significa per coloro che fanno teatro avere un pubblico di bambini di tre-sei anni, invece di un altro composto di ragazzi più grandi o di adulti? Come ritengono che si debba inserire il loro lavoro all'interno di quello svolto dall'educatore?

E' ovvio che alla prima domanda i teatranti possono rispondere in modi assai diversi e anche contrapposti. Ma la tendenza, all'interno del Teatro Ragazzi, sembra essere quella di considerare il pubblico semplicemente come il destinatario del proprio lavoro e il senso di questo lavoro è sempre lo

QUESTA SALA, spettacolo realizzato dagli studenti di Drammaturgia II anno accademico 1986-87, sotto la direzione del prof. G. Scabia

La Sala dei Fiorentini di Bologna è stata la musa ispiratrice del nostro spettacolo.

Abbiamo iniziato la stesura del testo drammatico integrando gli scritti che ciascuno di noi ha proposto, epurandoli da tutto ciò che ci è sembrato non adattabile alla scena. Tutti gli scritti sono nati dall'osservazione della sala oggi adibita ad aula universitaria.

Questo primo lavoro sui testi ha permesso l'unione di materiali del tutto eterogenei, rendendoli coerenti al significato che lo spettacolo cercava. Dare un senso al succedersi delle parti scelte è stato il problema con cui ci siamo dovuti misurare passando alla pratica.

Dal punto di vista tecnico abbiamo dovuto lavorare, ciascuno a suo modo, sullo stare in scena cioè sulla nostra possibilità, come attori, di trovare una presenza. Quasi nessuno di noi ha avuto altre esperienze a teatro ed è stato necessario lavorare costantemente sul corpo prima che su qualsiasi altra fonte di espressione.

Abbiamo tentato di volare sul palco o di non far sentire i piedi od ancora, di non sprecare l'uso delle dita di una mano, indirizzati dall'^{intransigenza.} ~~professore~~ del nostro professore che, per mesi, ha tentato di farci capire quanto una giusta dizione sia superflua se non accompagnata da una mimica pulita.

Trama:

Lo spettacolo si apre con la lettera di una studentessa americana

alla madre, dove esprime la suggestione per un luogo tanto antico.

Terminata la lettura si sposta verso un tavolo al centro della scena, dal quale terrà la sua conferenza tradotta simultaneamente in italiano da un'attrice seduta accanto a lei.

Vengono spiegati i motivi che portarono, nel 500, alla costruzione della sala, ~~ricostituendone~~ ^{RECUPERANDONE} l'aspetto e la storia.

Gli attori non-conferenzieri restano tra il pubblico, attenti a riportare l'attenzione su ciò che in quel momento viene illustrato.

L'ultima parte dello spettacolo, si svolge interamente sulla scena; tutti i personaggi, azionati dal magico intervento di una Madonna e una Fata, rievocano il mondo del ricordo e della infanzia, le idee e i pensieri nati tra queste mura.

Nel finale, si risvegliano come esorcizzati dalla danza, alla quale, le due immagini non possono partecipare, ma la dirigono un'ultima volta, prima di tornare al loro posto sulla parete..

Simona Lazzari