

Istruire e/o Educare Per una pedagogia del Teatro d'Ombre

Fabrizio Montecchi
Teatro Gioco Vita (Italia)

Riassunto: La difficoltà maggiore nel “formare” alle discipline artistiche, e dunque anche al Teatro d'Ombre, consiste nel trovare un equilibrio tra istruzione e educazione, tra *sapere*, *saper fare* e *saper essere*. Anche una pedagogia del Teatro d'Ombre deve contenere e integrare gli aspetti squisitamente tecnici all'interno di un quadro di riferimento più vasto. L'individuo in formazione deve fare sia esperienza “culturale” sia esperienza “esistenziale” di questo linguaggio. Deve scoprirne la dimensione “ontologica” e capirne eventuali affinità “autobiografiche”. Perché *formarsi* vuol dire investire tutto di se stessi, e accanto alla capacità di riflettere, mettere in gioco anche le emozioni e i sentimenti. Anche per *formare* dunque bisogna dimostrare di vivere ciò che si trasmette con passione e coinvolgimento. Perché insegnando, si può diventare importanti modelli d'identificazione.

Parole-chiave: Istruire. Educare. Pedagogia. Teatro d'Ombre.

Premessa

Al termine dei miei workshop mi sento spesso ripetere che “sono molto generoso” nel trasmettere le mie conoscenze perché rivelo, senza nessuna reticenza, tutti i miei segreti professionali. Io rispondo ogni volta che non ho reticenze semplicemente perché sono convinto che l'unico vero segreto che possiedo è segreto anche a me: sono io il mio segreto. Con questo intendo dire, lontano da ogni esaltazione narcisistica, che

per quanto tutti possiamo attingere alle stesse tecniche, il segreto vero è ciò che ognuno di noi è. E' questo che fa sì che si producano, all'atto della pratica artistica, forme completamente diverse e originali, creazioni uniche e irripetibili. Se ciò non fosse, ci troveremmo di fronte ad una pratica artistica esclusivamente accademica, fondata sull'accettazione acritica di tecniche e forme precostituite e a una rinuncia a mettersi in gioco, a farsi coinvolgere. La creazione artistica nasce sempre dall'intreccio tra conoscenze e abilità tecniche e vissuto personale: non esiste arte che non sia, nel profondo, autobiografica. Solo quando una tecnica incontra una biografia, una sensibilità, una visione del mondo si trasforma in strumento d'espressione. L'esercizio della sola tecnica non è mai di per sé arte ma, al massimo, un esercizio di stile, accademia appunto. Così come il solo atto autobiografico, non supportato da conoscenze e abilità tecniche, è spesso solo uno sterile autocompiacimento, che non riesce a esprimere e comunicare altro che il bisogno chi lo produce.

Perché inizio parlando di questo? Perché sono convinto che il problema della formazione (del *formare*) in campo artistico, e dunque anche nel Teatro d'Ombre, la sua grande difficoltà, consiste proprio nel trovare un equilibrio tra questi due differenti piani. Da una parte dobbiamo insegnare, in maniera rigorosa e puntuale, un insieme di saperi ma, parallelamente, dobbiamo insegnare all'individuo come usarli, stimolando la capacità di esprimere il proprio potenziale, il proprio essere, e soprattutto, di come proiettarlo nell'opera.

A mio avviso la formazione artistica non può pertanto prescindere dall'attento dosaggio di processi legati all'*istruzione* (ovvero la trasmissione da parte di un individuo e l'acquisizione di competenze e di conoscenze da parte dell'individuo che viene istruito) con altri, più difficilmente codificabili, legati all'*educazione* (ovvero la trasmissione da parte di un individuo di un sapere altro, trasversale ed esperienziale, che mira alla formazione globale della personalità dell'individuo che viene educato).

Probabilmente faccio un uso improprio di termini che appartengono alla pedagogia scientifica, e me ne scuso, ma nell'*istruzione*, faccio rientrare tutti i processi legati sia alla trasmissione del *sapere* inteso come insieme di conoscenze teoriche, sia quelli legati alla trasmissione del *saper fare*, inteso come insieme di competenze pratiche o abilità. Nell'*educazione* invece, faccio rientrare il *saper essere*, inteso come insieme dei modi attraverso i quali un individuo mette in campo e riesce a gestire,

a capitalizzare, il *sapere* e il *saper fare*.

Non dobbiamo dimenticarci che, come diceva Italo Calvino, anche a *essere s'impara*, anche se non è sempre facile capire come questo realmente avvenga e come lo si possa insegnare. Sicuramente però, il *saper essere* ci aiuta a padroneggiare il *saper fare*, che nell'ambito della creazione artistica è un aspetto fondamentale, ancora più del *sapere*. Infatti, l'individuo che sente la necessità di esprimersi artisticamente ciò cercherà attraverso l'istruzione, saranno soprattutto i mezzi e le forme adeguate a raggiungere quest'obiettivo. Cercherà di acquisire strumenti e di sviluppare abilità, cercherà cioè di dotarsi di tecniche, di un *saper fare*. Le tecniche rappresentano da sempre i modi che l'uomo si è dato per risolvere un bisogno, mai il bisogno stesso. Per questo, partire dai desideri e dalle urgenze espressive è importante, è spesso l'impulso primario che rende "necessaria" la ricerca delle tecniche appropriate a esprimerle. Queste tecniche però, hanno maggior forza ed efficacia se sappiamo farle partecipare di un'idea più ampia che contenga, e nello stesso tempo trascenda, il nostro essere. Ed è qui che entra in gioco il *saper essere*: la tecnica infatti non deve mai diventare, come invece spesso accade, il fine della creazione artistica, ma il mezzo che ci permette di dare forma alla nostra visione del mondo.

I

Il mio percorso artistico con il Teatro d'Ombre è nato da un approccio autodidatta ed eminentemente tecnico. E' nato in anni segnati proprio da grandi trasformazioni tecniche-tecnologiche che hanno prodotto enormi cambiamenti nel Teatro d'Ombre contemporaneo. Fiero di partecipare a quella rivoluzione vivevo la tecnica, e le novità linguistiche che questa portava, come l'unico terreno sul quale si doveva giocare la partita del rinnovamento di questa forma teatrale. Esclusivamente in questa chiave ne interpretavo il potenziale espressivo e, di conseguenza, solo così ritenevo si dovesse trasmettere. Tutto questo ha però, molto presto, rivelato i propri limiti: l'assenza sia di una tradizione vera sia di una cultura di riferimento, o anche solo l'assenza di un pensiero filosofico alla base, mi ha portato ad avvertire molto presto il rischio di un'implosione formale ed estetizzante.

Ciò che ha cambiato per sempre questo mio approccio iniziale, il punto di non ritorno, è stato il percorso compiuto per arrivare alla

creazione de *Il Corpo Sottile* (1988). Quell'esperienza ha rappresentato un momento di messa in discussione di tutto il bagaglio di tecniche ereditate dalla tradizione e da noi sviluppate in quegli anni e, per me, ha segnato il momento in cui l'ombra ha smesso di essere solo una tecnica e ha iniziato a essere la materia di cui è fatto il mio teatro.

Siamo partiti, io e i miei compagni d'allora, da un sincero bisogno di dare un significato agli elementi che componevano il nostro teatro e di andare oltre l'idea che l'ombra fosse semplicemente uno strumento per produrre belle immagini. Abbiamo azzerato tutto quello che era "convenzione teatrale" e siamo ripartiti da noi, dal nostro corpo e dalla relazione con la nostra ombra; dalla sorgente luminosa riportata allo stato primigenio di fiamma che dà luce e calore, che è fuoco creatore e distruttore; dallo schermo restituito all'originaria natura di sudario, lenzuolo funebre, ventre materno...

Questo povero equipaggiamento teatrale ci ha permesso di superare la nostra "linea d'ombra" e di avventurarci in territori inesplorati, dentro labirinti di significati a noi sconosciuti. Questo lavoro di scavo ha assunto, a poco a poco, i contorni di un viaggio alle origini del nostro linguaggio. Un ritorno all'uomo e alla sua ombra, alla piccola comunità che nella caverna, intorno al fuoco, racconta le sue storie con le ombre, ai popoli nomadi che nelle loro tende scoprono, grazie alla traslucidità delle pelli, l'ombra senza corpo. Lentamente, abbiamo incominciato a percepire le tracce di un sentire collettivo, di una possibile cultura dell'Ombra da cui ripartire. Ho così incominciato a cercare tracce d'ombra intorno a me, al di fuori della pratica teatrale e anche degli stessi luoghi dell'Ombra. Le ho trovate vagando dalla letteratura alla psicanalisi, dalla scienza all'antropologia, dall'arte alla filosofia. Ma ciò che più di tutto mi ha aiutato è stato fare tesoro dell'esperienza quotidiana del mondo e osservare le infinite declinazioni dell'ombra. Se non avevo nessuna consapevolezza delle caratteristiche della materia (o, ancora peggio nel caso dell'ombra, della non materia) da cui il Teatro d'Ombre traeva fondamento tecnico ed espressivo, come potevo comprendere il suo portato e il suo potenziale? Osservare l'ombra fuori dai ristretti recinti delle tecniche teatrali mi ha permesso finalmente di capire (ma si potrà davvero mai capirlo?) cosa essa fosse.

Il formarsi di questo *sentimento dell'ombra* ha avuto su di me un

impatto enorme: l'ombra ha acquistato vita e il mio lavoro un'anima. Niente è stato più come prima.

II

Una volta raggiunta questa consapevolezza la domanda che subito mi sono posto è stata: come condividere quel *sentimento dell'ombra* che ritenevo ormai fondante la pratica del Teatro d'Ombre? Come rendere trasmissibile, non solo nella teoria ma anche nella pratica, l'insieme di tutte quelle esperienze? In quel momento ho capito che dovevo andare aldilà di quell'ordinaria, anche se ben articolata, didattica della tecnica che aveva caratterizzato fino a quel momento il mio impianto formativo, ma era necessario cercare di sviluppare una pedagogia complessiva del Teatro d'Ombre che tenesse conto di tutti gli aspetti a esso connessi. Una pedagogia che partisse dal presupposto che il Teatro d'Ombre era un'arte teatrale completa, portatrice di una propria specificità non solamente tecnica, ma anche linguistica, espressiva e, lo scopriro con chiarezza allora, "metafisica". Una pedagogia che emancipasse il Teatro d'Ombre dalla diffusa convinzione che fosse semplicemente "una tecnica", e che bagaglio sufficiente alla sua pratica fosse pertanto la sola conoscenza di tutti i suoi aspetti tecnici.

Purtroppo, e me ne rendevo solo conto in quel momento, il Teatro d'Ombre aveva conosciuto una diffusione in Occidente soprattutto grazie a una manualistica che l'aveva congelato in rigidi schemi meramente funzionali ed era stato insegnato e trasmesso, nella maggior parte dei casi, seguendo gli stessi criteri. Questo lo aveva reso sterile, incapace di riprodursi e rinnovarsi, e non aveva sempre permesso, a chi lo scopriva e incominciava a praticarlo, di coglierne il grande potenziale espressivo. Certo non volevo e non potevo negare, che il Teatro d'Ombre si manifestasse attraverso sistemi di tecniche (come accade peraltro per ogni forma artistica) ma questo non significava però che lo si potesse apprendere semplicemente attraverso la sola acquisizione di strumenti, di metodi e di regole tecnico-pratiche. Una pedagogia del Teatro d'Ombre doveva contenere, e saper integrare, gli aspetti meramente tecnici all'interno di un quadro di riferimento più vasto che portasse a fare esperienza della sua importante dimensione "ontologica", senza la quale non si poteva comprenderne il profondo significato culturale.

Da allora, workshop dopo workshop, ho continuato a elaborare e

codificare percorsi, esercizi, giochi, pratiche e teorie, nella convinzione che la diffusione del Teatro d'Ombre contemporaneo non possa non passare attraverso un coerente disegno pedagogico che si faccia interprete e portatore di tutte le sue istanze. Un cattivo insegnamento non contribuisce di certo a migliorare le condizioni in cui versa il Teatro d'Ombre e a favorirne il radicamento nel contesto delle arti sceniche del presente.

Anche se ancora lontano dal considerare concluso il lavoro di costruzione di un'organica struttura pedagogica (anche perché il Teatro d'Ombre contemporaneo è un insieme di esperienze ancora totalmente aperte, in continua e rapida trasformazione e dunque suscettibili di enormi mutamenti) non posso non riconoscere le importanti conferme avute in tutti questi anni. Conferme che mi hanno permesso di definire con sempre maggior precisione una *prassi* nell'insegnamento del Teatro d'Ombre che ormai rappresenta per me, e per tutto Teatro Gioco Vita, un indiscutibile punto di riferimento procedurale.

III

Non si può praticare il Teatro d'Ombre se non si conosce l'ombra, la materia espressiva sulla quale si fonda. Questo è l'assunto dal quale parte il mio impianto pedagogico, la mia prassi, appunto. Da qui nascono tutti i miei percorsi didattici e l'articolazione di giochi e di esercizi che la compongono. Da questa forma particolare di approccio sono condizionati tutti i passaggi successivi e lo stesso modo in cui suggerisco d'interpretare il Teatro d'Ombre.

Questo perché sono convinto che dobbiamo cercare di conoscere l'ombra innanzitutto nella sua vera "essenza" fenomenica, nei suoi significati metaforici, nei suoi aspetti psicologici. Perché dobbiamo capire l'ombra prima ancora che si dia nelle forme e nelle tecniche codificate del teatro, nella sua dimensione intima e privata prima ancora che pubblica. Per questo dobbiamo provocare incontri con l'ombra che ci permettano di cogliere il suo "essere" profondamente teatrale. Perché chiunque si pone in un attento rapporto con la propria ombra non può non riconoscere che oltre a rendere visibile, percepibile, evidente, la nostra realtà fisica attraverso una sua sintetica rappresentazione, l'ombra ha anche il potere di incarnare, anche se immaterialmente, delle forze e delle energie. Qualcosa o qualcuno può abitarla e per questo lei si offre generosamente all'incontro con noi: per essere "animata". Nell'ombra

noi proiettiamo non solo i contorni del nostro corpo, la nostra *figura*, ma anche la nostra vitalità o, potremmo anche dire: la nostra anima. E' importante che chiunque si accinga ad apprendere il Teatro d'Ombre scopra tutto questo personalmente.

Da qui percorsi pratici che partendo dal buio portano alla scoperta dell'ombra (la nostra e quella degli altri) e degli elementi che la determinano. I passaggi più importanti sono:

- La terra oscura (l'ombra a terra)
- Il corpo sottile (l'ombra in piedi)
- Materiale e immateriale (l'ombra senza corpo)
- L'origine della figura (l'ombra della sagoma)
- Il grande racconto (l'ombra in natura)

A questa prima fase ludico-espressiva, che mira a provocare incontri intimi e poetici con l'ombra, segue una fase di razionalizzazione e organizzazione delle esperienze fatte in precedenza. *L'ombra, che si manifesta ed esiste solo nel momento in cui ben precise condizioni fisiche si realizzano, ha bisogno di essere pensata non in sé, ma come la risultante di un sistema di relazioni.* Dobbiamo cercare di comprendere cosa sono queste relazioni e come trovano una sintesi nell'idea scenica nel dispositivo proiettivo: lo spazio tridimensionale definito ai suoi estremi dalla sorgente luminosa e dalla superficie di proiezione, e che ha la funzione di far nascere dai corpi le ombre.

Il Teatro d'Ombre non può prescindere dalla messa in campo di dispositivi proiettivi e ogni forma di Teatro d'Ombre si connota proprio per come li concepisce e, anche, per come interpreta il ruolo e la figura del performer, che del dispositivo proiettivo è il cuore oltre che il motore. Intorno a queste differenze si giocano gli scarti fra Teatri d'Ombre orientali e occidentali; fra tradizione e modernità. Dobbiamo pertanto cercare di trasmettere come padroneggiare queste relazioni (tra luce, superficie di proiezione e corpo oggetto), se vogliamo che chi pratica il Teatro d'Ombre si muova al suo interno con consapevolezza e familiarità e sappia disporre e utilizzare per intero tutto il suo potenziale espressivo e comunicativo.

Da qui percorsi teorico-pratici legati alla conoscenza dei fondamenti metafisici e fisici dell'ombra e degli elementi che la determinano. I passaggi più importanti sono:

- Tra presenza e assenza (la natura dell'ombra)

- L'ombra come strumento di rappresentazione teatrale (dall'ombra al Teatro d'Ombre)

- Il dispositivo proiettivo (lo spazio dell'ombra)
- E luce fu (la luce: l'origine dell'ombra)
- L'arte immateriale (lo schermo: il manifestarsi dell'ombra)
- Dal tridimensionale al bidimensionale (il corpo, l'oggetto, l'ombra)
- La manipolazione (controllare l'ombra)
- La centralità del performer (l'anima dell'ombra)

Una volta conosciuta l'ombra, e definiti i principi generali che sottostanno al Teatro d'Ombre, si passa alla terza fase, dove si procede all'acquisizione delle tecniche che ne permettono la messa in pratica. Le tecniche del Teatro d'Ombre, anche se può sembrare strano, non riguardano direttamente l'ombra. *Per creare, modificare o manipolare un'ombra è necessario lavorare sugli elementi che concorrono a crearla e non su di lei direttamente.* Dobbiamo quindi cercare di conoscere in primo luogo la luce e, in secondo luogo, il corpo – oggetto. A seguire, la superficie di proiezione.

Per questo motivo chiunque voglia lavorare con l'ombra è importante che, anche se non direttamente interessato alla pratica tecnica, ne conosca i fondamenti che la fanno esistere, che ne permettono il manifestarsi.

L'ambito riguardante la luce è forse il più tecnico / tecnologico e presuppone un bagaglio di conoscenze, anche nel campo dell'elettricità, che non vanno date per scontate. Ciò che è però importante trasmettere è quella minima consapevolezza tecnica che permetta a chi pratica il Teatro d'Ombre di capire come le diverse sorgenti luminose creino differenti qualità d'ombra.

L'ambito riguardante il corpo - oggetto è vasto e ramificato. Moltissimo per ciò che riguarda lo strumento sagoma è codificato, le sue differenti tecniche di costruzione e manipolazione sono pertanto le più facili da trasmettere. Esistono però altre possibili tecniche che non sono codificate e che lasciano ampio spazio all'approfondimento e alla ricerca. Mi riferisco, ad esempio, all'oggetto tridimensionale e alla maschera.

L'ambito riguardante invece la superficie di proiezione introduce una complessità che rimanda anche ai concetti di spazio scenico e di scenografia. Lo schermo deve rispondere del suo essere "recettore di ombre" e di essere "oggetto scenico nello spazio". L'importanza teatrale di questa

doppia funzione è ciò che va trasmesso sopra ogni cosa.

Da qui percorsi composti di attività manuali ed esercitazioni pratiche, finalizzati all'acquisizione delle varie tecniche. I passaggi più importanti sono:

- Le caratteristiche del dispositivo proiettivo;
- Dispositivi proiettivi principali e secondari
- Scelta e uso della luce
- Le lampadine puntiformi e filiformi
- Scelta e uso degli schermi
- Le tipologie di schermi
- Oggetto, corpo e maschera
- La sagoma
- Le tecniche di manipolazione
- La costruzione della sagoma

Tutte queste fasi sono sempre accompagnate da incontri teorici sul Teatro d'Ombre come linguaggio, sulla scrittura scenica e su argomenti inerenti le ragioni storico – culturali di una pratica del Teatro d'Ombre oggi, qui, nel mondo occidentale. I temi più importanti sono:

- I fantasmi della scena (il Teatro d'Ombre e le arti della scena)
- La scena proiettiva (il Teatro d'Ombre e le arti multimediali)
- La lezione dell'Oriente (storia dei Teatri d'Ombre di tradizione orientale)
- L'eredità de *Le Chat Noir* (storia dei Teatri d'Ombre di tradizione occidentale)
- Alla ricerca di un'identità (visioni e poetiche di Teatro d'Ombre)
- La scrittura scenica (progettare e creare uno spettacolo d'Ombre: dalla drammaturgia alla regia)

IV

Ogni mio atto formativo, sia esso di tre giorni come di tre settimane, contiene sempre, in quantità variabile, tutte le fasi sopra descritte e nasce da un delicato dosaggio d'istruzione ed educazione e si fonda su alcuni presupposti pedagogici che ormai considero irrinunciabili. Ecco dieci punti che riassumono a grandi linee le mie idee.

1) L'insegnamento delle tecniche e alle abilità tecniche ha una grande importanza. La tecnica però non deve mai essere il punto d'arrivo, il fine, di una pratica artistica ma semplicemente il mezzo, lo strumento

“necessario” attraverso il quale si arriva a esprimersi.

2) L'intreccio di teoria e pratica è fondamentale per favorire la riflessione e sviluppare un atteggiamento critico. La riflessione teorica è indispensabile per penetrare in profondità il significato del “fare”.

3) E' sempre auspicabile il raggiungimento di risultati artistici diversi tra di loro. Dall'insieme dei materiali proposti ognuno deve poter sviluppare idee e forme che nascono dalla propria sensibilità e dal proprio interesse.

4) E' innegabile che alla base dell'attività di trasmissione ci sia il lavoro artistico e il modo di fare di chi la compie, non potrebbe essere diversamente. Non bisogna però imporre nessuna forma chiusa né modelli unici di riferimento, solo esempi “rilevanti” cui ispirarsi.

5) Anche se i percorsi formativi sono collettivi, cioè rivolti a gruppi di persone che partecipano nello stesso momento degli stessi contenuti, l'obiettivo educativo da perseguire è quello di raggiungere ogni singola individualità, ogni sensibilità presente.

6) L'insegnamento deve essere metodologicamente rigoroso e coerente. Questo non deve però entrare in conflitto con il principio l'arte si trasmette soprattutto per contagio, per imitazione. Imitare non è copiare, duplicare, e l'artista, come il bambino crea imitando e imita creando.

7) Nell'insegnare non bisogna mai porsi come tramite distaccato. Bisogna dimostrare di vivere ciò che si trasmette con passione, con coinvolgimento, con amore. Perché insegnando, si può diventare importanti modelli d'identificazione.

8) Ogni atto formativo è sempre un'occasione di crescita professionale, umana e artistica e occorre essere disponibili a mettere in gioco anche le proprie certezze professionali. Ogni momento deve essere vissuto come occasione di scambio e di arricchimento reciproco.

9) Non c'è contraddizione tra l'essere artista e l'essere formatore. Un artista non è necessariamente un anti pedagogo, anche se deve essere l'attività di creazione ad alimentare e guidare quella di formazione.

10) Un artista deve interpretare la propria attività di formatore in maniera “disinteressata”, dedicata cioè alla pura trasmissione, e non pensare che essa sia finalizzata a sviluppare percorsi di ricerca personali.

Conclusionione

Quale può essere dunque il nostro ruolo, in quanto artisti, come

formatori e pedagoghi? Che posizione assumere rispetto alla trasmissione di un *sapere*, di un *saper fare* e di un *saper essere*? Dobbiamo muoverci esclusivamente nel campo dell'istruzione di abilità e di un sapere tecnico metodologico o anche in quello, più indefinito e compromissorio, dell'educazione d'individui e personalità artistiche?

Personalmente, come mi sembra si evinca chiaramente da quanto scritto in queste pagine, non ho dubbi a riguardo.

Se *formarsi*, in fondo, vuol dire compiere una continua operazione di rivisitazione, reinterpretazione e ricostruzione dell'immenso bagaglio della nostra memoria riflessiva anche a partire da tutti gli stimoli di quella irriflessiva, *formare* vuol dire accettare di partecipare a tutto questo processo e non stare sulla soglia, rifiutandosi di offrirsi come riferimento, aiuto, sostegno di una personalità, di una sensibilità in divenire.

Se per *formarsi* è necessario, quindi, mettere tutto di se stessi e accanto alla capacità di riflettere, mettere in gioco anche le emozioni e i sentimenti, anche per *formare* bisogna farsi coinvolgere e dare tutto di se stessi. Questo non vuol dire annullare quella giusta distanza che deve sempre esistere tra formatore e formato ma sforzarsi di trovare quello "speciale" canale di comunicazione senza il quale ogni atto di trasmissione risulta sterile, se non, addirittura, vano.