

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO  
FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE  
CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN DAMS

DISSERTAZIONE FINALE

*Musical e bambini (gatti a scuola)*

Relatore:

*Ch.mo Prof. Alessandro Pontremoli*

*Firma*

Candidato:

*Marco Mirabella*

matr. n° 202802

Anno accademico 2004-2005

# INDICE

<b>Introduzione.....</b>	<b>4</b>
<b>Capitolo primo Il Progetto.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 Un nuovo impegno per una nuova cultura dell'infanzia</b>	
<b>Il laboratorio: Mimos - bambini, mimo e gestualità.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Obiettivi.....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 Tempi.....</b>	<b>18</b>
<b>1.4 Programma e percorso.....</b>	<b>18</b>
<b>1.5 Risorse necessarie.....</b>	<b>19</b>
<b>1.6 Programmazione.....</b>	<b>19</b>
<b>Capitolo secondo Il mimo.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Gli artisti.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1.1 François Delsarte.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1.2 Etienne Decroux.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1.3 Marcel Marceau.....</b>	<b>25</b>
<b>2.1.4 Jacques Lecoq.....</b>	<b>26</b>
<b>Capitolo terzo Cats.....</b>	<b>28</b>
<b>3.1 Perché Cats.....</b>	<b>28</b>
<b>3.2 La Storia.....</b>	<b>30</b>

<b>3.3 La Trama.....</b>	<b>32</b>
<b>Capitolo quarto Il lavoro nel laboratorio.....</b>	<b>34</b>
<b>4.1 Discorso introduttivo.....</b>	<b>34</b>
<b>4.2 Esercizi preparatori.....</b>	<b>35</b>
<b>4.2.1 Esercizio 1 – Percezione dello spazio e gestualità.....</b>	<b>35</b>
<b>4.2.2 Esercizio 2 – Gestualità e sensorialità.....</b>	<b>36</b>
<b>4.2.3 Esercizio 3 – Gestualità e improvvisazione.....</b>	<b>37</b>
<b>4.2.4 Esercizio 4 – Comunicazione verbale.....</b>	<b>37</b>
<b>4.2.5 Esercizio 5 – Preparazione fisica.....</b>	<b>38</b>
<b>4.2.6 Esercizio 6 – Rilassamento.....</b>	<b>39</b>
<b>4.2.7 Esercizio 7 – Improvvisazione e gestualità mimica.....</b>	<b>41</b>
<b>4.2.8 Esercizio 8 – Improvvisazione.....</b>	<b>42</b>
<b>4.3 La scelta dei personaggi.....</b>	<b>43</b>
<b>4.4 I momenti di gruppo.....</b>	<b>45</b>
<b>4.5 Preparazione finale e spettacolo.....</b>	<b>46</b>
<b>4.6 Conclusioni.....</b>	<b>48</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>50</b>
<b>Appendice: intervista a Vittorio Matteucci.....</b>	<b>51</b>

# Introduzione

*«The naming of Cats is a difficult matter,  
it isn't just one of your holiday games».*

*Thomas Stearns Eliot*

Una dissertazione sul musical? Sì, su un particolare tipo di musical e sulla sua influenza sui bambini. Di questo si parlerà in queste pagine. Prendendo spunto da un laboratorio che si è svolto in una scuola di un paese di montagna, Valfurva, immerso nel parco nazionale dello Stelvio in Valtellina, con una seconda e una terza elementare.

Le motivazioni personali che mi hanno spinto verso questo tipo particolare di spettacolo teatrale sono da ricercarsi nel mio lavoro, il cantante e nel mio passato di lavoratore nei villaggi turistici, dove ho avuto la possibilità di essere a contatto con molti bambini e di osservare come la musica abbia un effetto anche terapeutico su di essi, rilassandoli e coinvolgendoli in profondità.

Con queste pagine intendo dare il mio piccolo contributo, descrivendo il lavoro svolto in quel laboratorio, alla comprensione dei vari meccanismi che si intersecano nello splendido lavoro che attende coloro i quali intendano operare con i bambini.

Il musical, una parola inglese che in Italia è stata tradotta con “commedia musicale” e che, sempre nel nostro Paese, per lunghi anni è stata il predominio di una coppia di geniali autori come Garinei & Giovannini, almeno dalla metà del 1950 fino all’inizio del 1980 e che

ha visto nelle proprie fila attori del calibro di Marcello Mastroianni, Aldo Fabrizi, Enrico Montesano, Nino Manfredi e Johnny Dorelli, solo per citarne alcuni, impegnati in spettacoli come *Rugantino*, *Aggiungi un posto a tavola*, *Se il tempo fosse un gambero* e altri. Oggi sicuramente c'è una scelta Maggiore, le compagnie sono in aumento e ormai da più di vent'anni si è assistito anche alla traduzione di grandi musical stranieri, soprattutto grazie alla *Compagnia della Rancia* di Saverio Marconi che ha portato in Italia spettacoli come *Grease*, *Sette spose per sette fratelli* e, ultimamente, *Tutti insieme appassionatamente*.

Certo il pubblico in un lasso di tempo così ampio, è notevolmente cambiato, è più esigente e sa scegliere, anche se forse sarebbe più corretto dire che *deve* saper scegliere, dato l'alto costo dei biglietti odierni, dovuto anche dagli altissimi costi che una rappresentazione di alto livello impone. Il suo successo è però in continuo aumento, anche se non raggiunge certo quello che ha in altri paesi europei come, per esempio, la Germania, dove il sistema è completamente diverso dal nostro, dove ci sono spettacoli stabili che il pubblico raggiunge da tutte le località del paese, al contrario dell'Italia dove sono le compagnie a dover girare e questo è facile da constatare se si nota come qui uno spettacolo resti nella stessa città, in

media, per circa un mese mentre lì, uno spettacolo che verrà poi tolto dal cartellone, ha una durata minima di sei mesi. Ma la differenza fondamentale sta nel fatto che, mentre qui ci si affida a grandi e conosciuti nomi (si veda ultimamente Riccardo Cocciante con *Notre Dame de Paris* o Lucio Dalla con *Tosca amore disperato* o ancora i Pooh con *Pinocchio*) e a spettacoli che vengono riproposti di anno in anno, in Germania c'è una grande propensione al nuovo, che viene rischiesto dal pubblico stesso e che spinge gli autori a scrivere molto e, nel contempo, dà l'occasione a nuovi autori di emergere e di farsi conoscere su larga scala.

Comunque sia, con tutte le differenze del caso, il musical in Italia gode di un grande e crescente successo. Questo è dovuto al fatto che, come disse il grande regista Romeo Piparo:

Il musical conquista perché mantiene la promessa! È uno spettacolo entusiasmante che racconta una storia in modo molto **coinvolgente**, con grandi allestimenti scenici che colpiscono il pubblico.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr intervista del 15 ottobre 2004 apparsa sul sito <http://news2000.libero.it/speciali/sp217/pg5.html>

# Capitolo primo

## Il progetto

Nell'ultimo decennio c'è stata una presa di posizione da parte del legislatore nei confronti delle attività teatrali allo scopo di capovolgere la mentalità diffusa che le non le considerava nel modo che esse meritavano. Le nuove norme in materia mirano ad incentivare l'attività teatrale come elemento indispensabile nel percorso formativo degli alunni del sistema scolastico italiano, di ogni ordine e grado, sia come attività extra-curriculare, sia all'interno di un programma curriculare, sottolineando l'importanza della componente ludica, non come fine a se stessa, ma con la finalità ulteriore di favorire la maturazione degli alunni. Il procedimento ha avvio con il Protocollo d'Intesa, stipulato in data 6 Settembre 1995 dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento dello Spettacolo, dal Ministero della Pubblica Istruzione e dall'Ente Teatrale Italiano. Per il raggiungimento degli obiettivi suesposti, questo protocollo prevede l'attribuzione all'Ente Teatrale Italiano della funzione di

raccordo tra la Presidenza del Consiglio dei Ministri e il Ministero della Pubblica Istruzione, nonché la formazione di un gruppo di lavoro per l'attuazione pratica degli impegni enunciati. Primo grande risultato è la Legge 15 Marzo 1997, n. 59 che prevede, all'art. 21, l'attribuzione dell'autonomia alle istituzioni scolastiche per favorire l'educazione all'espressione e alla fruizione delle arti dello spettacolo, mediante proposte nell'ambito del contesto territoriale di riferimento.

La Direttiva Ministeriale 12 Giugno 1997, n. 365 ha ulteriormente agevolato la diffusione programmata dell'attività teatrale tra i giovani, prevedendo specifiche azioni a livello nazionale, provinciale e di istituto (art. 2). In particolare, per quanto riguarda le scuole, è previsto che esse individuino percorsi formativi, favoriscano la conoscenza dei luoghi abituali dell'azione artistica e incentivino scambi con associazioni culturali e professionisti del settore, il che rende necessaria l'attività di specialisti in maniera coordinata con i professori nella loro collegialità. Nello stesso art. 2, comma 3, è espresso un principio molto importante, sempre relativamente all'azione degli istituti: "Promuovono la partecipazione critica delle varie forme di spettacolo da parte degli studenti..." La partecipazione critica da parte degli studenti ha molti significati e presuppone la

conoscenza delle attività artistiche nelle loro diverse manifestazioni, che si può ottenere solo tramite la visione diretta o mediante audiovisivi, l'approccio con i testi scritti e, non ultima, la discussione con i professori, per i quali risulta necessaria una specifica azione formativa.

## **1.1 Un nuovo impegno per una nuova cultura dell'infanzia – Il laboratorio: Mimos - bambini, mimo e gestualità**

Riflettere sull'infanzia e pensare di fare delle proposte operative nei suoi confronti, significa innanzitutto domandarsi che cosa essa sia, quale sia la sua identità. L'osservazione e la descrizione dell'infanzia nella sua varia fenomenologia hanno prodotto un vasto repertorio di rappresentazioni che, integrandosi, hanno dato forma a un'immagine sociale di essa. Questa immagine ha orientato gli atteggiamenti degli adulti nei confronti dei bambini. Essa ha considerato, e sotto certi aspetti ancora oggi considera il bambino come una persona non autonoma, non autosufficiente e quindi «minore», cioè incapace di assumere responsabilità, in contrapposizione alla rappresentazione mentale dell'adulto considerato

invece come una persona che ha raggiunto, nel ciclo della vita, la fase in cui può mostrare sul piano sociale di riuscire ad adempiere ad alcuni compiti, quali: essere autonomo, assumere responsabilità, prendere decisioni, procreare. Così l'adulto, il padre, il maestro, il medico o semplicemente il più grande, rappresentano colui che è in grado di decidere, parlare, di prendersi cura del più piccolo, mentre il bambino o la bambina e l'adolescente rappresentano persone non ancora riconosciute come autonome, dunque incapaci di scegliere, di decidere, di parlare di sé agli altri e di costruire la propria identità. E' comprensibile come questo tipo di rappresentazione finisca per alimentare una retorica dell'infanzia, basata sulle proiezioni degli adulti piuttosto che su un'attenta osservazione del soggetto infantile<sup>2</sup>, della sua realtà e delle sue autentiche richieste. Le aule scolastiche, la casa, l'abbigliamento, i giochi, i libri, la cultura, l'arte, lo spettacolo sono perciò tutti elementi di un contesto che l'adulto osserva e filtra al posto del bambino, toccando però solo incidentalmente dimensioni significative per l'interpretazione di quest'ultimo nell'ambito di più vaste riflessioni.

Per questo motivo oggi, nonostante si parli molto di infanzia e di minori, non sempre tali discorsi, come sostiene Luciano Cecconi,

---

<sup>2</sup>L. Cecconi, *Un'infanzia silenziosa*, in *Cadmo* n.1, aprile 1993, p. 59

forniscono contributi utili ad una conoscenza approfondita di questa particolare condizione d'età. Lo sviluppo personale non avviene certo nell'isolamento e a prescindere dal *complexus* in cui la personalità deve integrarsi e in cui esprime sovente proprio difficoltà di integrazione: una percezione dell'infanzia come età della totale dipendenza, da dover solo controllare, *normativizzare* e guidare, equivale a considerarla in una dimensione irrealistica.

Essere un fanciullo non significa essere<sup>3</sup>:

- popolazione in continuo transito;
- esercito di mutanti in permanente e inarrestabile cambiamento;
- oggetto di riferimento privo di diritti, affrancato da attività, responsabilità e da qualunque altra facoltà di partecipazione costruttiva alla vita della società;
- «minore» (a che cosa poi?)

Essere fanciullo significa invece essere<sup>4</sup>:

- soggetto di diritti: alla vita, all'identità, alla salute, alla libertà di espressione, alla libertà di pensiero, di coscienza e di religione, alla tutela contro ogni forma di violenza.

---

<sup>3</sup> M. Laterza, *C'era una volta un piccolo cervo, terapia infantile*, Bari, Laterza Edizioni della Libreria, 1998, pp. 11-12.

<sup>4</sup> Ibid.

Quello che certamente non esisteva in epoche precedenti alla nostra è un approfondito senso dell'infanzia, intesa come stadio di grande rilievo nello sviluppo dell'uomo: anche il bambino e la bambina sono persone, con esigenze fondamentali da appagare per un equilibrato sviluppo della personalità; ogni bambino e ogni bambina hanno caratteristiche proprie che debbono essere rispettate: dai loro bisogni da soddisfare e dalle loro peculiarità umane nascono ulteriori diritti, che devono essere tutelati non solo dai genitori ma da tutta la società.

La coscienza pedagogica a cui facciamo riferimento deve caratterizzare e sorreggere ogni progetto educativo grazie ad una peculiare intenzionalità che miri a non logorare, conquistare o dissolvere la realtà dell'infanzia, ma ad apprezzarla per le sue manifestazioni di singolare umanità e ad arricchirla grazie alla virtualità di cui è portatrice<sup>5</sup>. L'educazione infantile, dunque, deve essere intesa come espressione di un processo che miri alla realizzazione di un soggetto con propri diritti, in grado di scegliere autonomamente i propri interessi.

---

<sup>5</sup> B. Bossi, *Bambini, esperienza, scuola*, Roma, Bulzoni 1995, pp. 12-13

Per realizzare questi obiettivi, il laboratorio *MIMOS - bambini, mimo e gestualità*, rappresenta una buona opportunità in campo artistico-educativo. L'attenzione che viene posta al bambino mira a collaborare con i docenti per affiancarli e facilitarne il compito. Quello che si vuole realizzare attraverso questo percorso di animazione teatrale è soprattutto il rispetto per il bambino in quanto tale. L'obiettivo consiste nel cercare di aprire una finestra nel mondo interiore del bambino, per renderlo capace di scegliere, di interpretare, di esprimere, di comunicare. Valorizzando le dimensioni immaginarie, creative, interiori del bambino si permetterà alle sue energie positive di emergere e crescere fino ad acquisire sicurezza e autonomia nei confronti del mondo che lo circonda.

Giochi di mimo, danza e gestualità condurranno i bambini in una dimensione fantastica e li aiuteranno a vivere l'esperienza artistica con leggerezza e coinvolgimento. E' stata scelta come opera da elaborare, interpretare e «rivivere» con i bambini, *CATS* di Andrew Lloyd Webber.

## 1.2 Obiettivi

Il laboratorio si propone di far conoscere ai bambini-ragazzi il linguaggio espressivo del teatro, perché possano esprimere la loro creatività anche al di fuori della scuola e della famiglia e in alternativa alla TV. Esso si propone altresì di offrire un modello di formazione appassionante e affascinante per lo sviluppo di una personalità originale e autentica. Il teatro visto come gioco, meraviglia, immaginazione può esercitare un ruolo fondamentale in quelle fasce d'età nelle quali si verificano i cambiamenti più intensi e significativi, che andranno a formare i punti fermi della personalità. Il lavoro e il gioco teatrale da svolgere con i bambini rappresentano ideali luoghi di sbarramento al rischio di esclusione culturale e al degrado.

Obiettivi specifici del laboratorio:

- saper comunicare a livello dinamico-relazionale con i coetanei e con gli adulti;
- riacquistare identità e coscienza del proprio ruolo nel gruppo;
- sentirsi persona con i propri pensieri, sentimenti, emozioni, cultura e visione del mondo;

- riacquistare la coscienza della propria dimensione emozionale come prerogativa essenziale per sviluppare la consapevolezza del valore dell'uomo e della solidarietà;
- conseguire fiducia nei confronti degli altri e della realtà;
- abituarsi all'autonomia, ossia alle libere scelte individuali;
- potenziare la creatività e il pensiero;
- potenziare la curiosità intellettuale atta a intraprendere percorsi nuovi e inesplorati.

La didattica attraverso il teatro potrebbe rappresentare, dunque, una delle strategie educative capace di realizzare gli obiettivi generali della scuola italiana. Non a caso, come sottolinea Antonio Portolano (Ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione),

La comunicazione teatrale costituisce una opzione particolarmente valida in relazione alla situazione di sostanziale crisi comunicativa che affligge il sistema sociale e, all'interno di esso, anche il sistema scolastico. Pertanto l'insegnante e l'operatore teatrale possono costruire una sempre nuova operatività in funzione del soggetto/utente di volta in volta diverso e, grazie alla loro sinergica azione educativa, lavorare per una corretta trasmissione di messaggi, intesa come elaborazione di cultura, poiché sui messaggi, culturali e informativi, inviati, ricevuti, decodificati, assimilati, smontati, si costruisce quella realtà di ipotesi di risposte che rappresenta il contributo culturale

successivo, che rappresenta la produttività in termini di ulteriore elaborazione e invio di messaggi culturali, che potranno essere di risposta, ma potranno anche essere di ulteriore autonoma proposta»<sup>6</sup>.

L'attività teatro-scuola rivela, dunque, procedure didattiche che potrebbero consentire – tramite una rigorosa e scientifica programmazione prima, e verifica poi –, di colmare alcune forme dello svantaggio della crescita del bambino, e quindi adolescenziale e non solo. Appare evidente che l'analisi e la comprensione del testo sono centrali anche nella didattica scuola-teatro, perché non solo il testo

viene prima del teatro, ha una propria esistenza autonoma, può nascere anche indipendentemente dal teatro ma può essere anche prodotto in situazione e prospettiva didattica e non artistico-letteraria<sup>7</sup>.

Gli obiettivi che tale approccio può consentire sono prevalentemente quattro, ovvero:

1. fare acquisire agli alunni abilità/capacità di lettura del testo teatrale;
2. utilizzare il testo teatrale con finalità di lettura antropologica per la comprensione sia della realtà della nostra epoca sia dei mondi e delle civiltà lontani da noi nel tempo e nello spazio;

---

<sup>6</sup>Antonio Portolano, *La riorganizzazione dei percorsi sperimentali relativi al Biennio dell'Autonomia in attuazione della legge sull'innalzamento dell'obbligo scolastico*, relazione al seminario di Stato, Roma, 1-3 febbraio 1999

<sup>7</sup> Ibid.

3. incrementare l'acquisizione di capacità comunicative;
4. far comprendere ai ragazzi *in tempo reale* l'importanza della comunicazione.

### **1.3 Tempi**

Il laboratorio si rivolge ai ragazzi da 7 a 11 anni di età, si è sviluppato da Gennaio a Maggio con un incontro di due ore settimanali per un totale di 15 incontri. La rappresentazione del lavoro svolto è avvenuta a fine corso..

### **1.4 Programma e percorso:**

- Improvvisazione
- Lettura e riadattamento del testo teatrale "Il libro dei gatti tuttofare" di Thomas Stearns Eliot e del musical da esso tratto:  
*Cats* di Andrew Lloyd Webber
- Esercizi preparatori al movimento
- Mimica e gestualità
- Educazione al ritmo
- Scelta delle musiche

- Giochi teatrali
- Uso dello spazio
- Uso dell'espressione corporea, pose, gesti
- Rappresentazione finale

Durante il corso, attraverso giochi, esercizi ed improvvisazioni gli allievi saranno aiutati a sviluppare, prima da soli poi in gruppo, le potenzialità espressive del corpo.

## **1.5 Risorse necessarie**

Disponibilità di un'aula in cui poter svolgere esercizi fisici con l'utilizzo di un impianto stereo, per l'accompagnamento musicale e per la scelta della colonna sonora; Collaborazione da parte degli insegnanti e/o dei genitori degli alunni per la realizzazione dei costumi, dell'attrezzatura di scena e delle scenografie.

## **1.6 Programmazione**

Il ciclo di incontri sarà articolato nel modo seguente:

**I primi due incontri** saranno di carattere introduttivo: test conoscitivo, discorso introduttivo al lavoro che si svolgerà, gioco dei mimi, esercizi preparatori (come indicati nelle pagine che seguono).

**Otto incontri** dedicati all'effettiva realizzazione dell'adattamento e della messinscena del musical *Cats* musica di Andrew Lloyd Webber, basato su un testo di Thomas Stearns Elliot, *Il libro dei gatti tuttofare*,<sup>8</sup> riadattato. Secondo queste modalità: lettura ed adattamento del testo (45 minuti circa); proposte per la realizzazione di ciò che è stato letto e analizzato e montaggio dello spettacolo, con discussione e scelta della colonna sonora e dei personaggi (1 ora circa); ripetizione e pulizia del lavoro svolto negli incontri precedenti (15 minuti circa). Nell'analisi del testo si seguirà la suddivisione dell'opera per quadri, lasciando l'ultimo incontro di questo ciclo per la messa a punto e filage del lavoro svolto.

**Cinque incontri** saranno utilizzati per la decisione e la creazione dei costumi, dell'attrezzatura e delle scenografie; per le prove e per la messa a punto dell'intera rappresentazione.

---

<sup>8</sup> L'edizione scelta è T. S. Eliot, *Il libro dei gatti tuttofare*, Milano, Bompiani 2001, traduzione di Roberto Sanesi

# Capitolo secondo

## Il mimo

Il vocabolo "mimo" nasce da un termine greco (*mimos*, imitatore), ma in origine non aveva il significato attuale, si trattava appunto di un genere teatrale dell'età classica, molto simile alla "farsa", solitamente di breve durata, che precedeva o seguiva un'altra rappresentazione.

Comico e spesso piccante, non era soltanto costituito da movimenti imitativi di tipo "caricaturale", ma era anche recitato verbalmente. In epoca romana si affermò per merito di alcuni autori come genere autonomo durante il periodo di Giulio Cesare.

Nel mondo moderno il termine "mimo" contraddistingue sia l'attore che recita senza parlare, cioè attraverso i movimenti del proprio corpo, sia il tipo di spettacolo che esso rappresenta, generando spesso un po' di confusione tra *mimo* e *pantomima*. Quest'ultima infatti designa un genere di spettacolo (o anche una parte di esso) in cui l'azione degli attori si sviluppa senza uso di parole, magari su musica, improntata prevalentemente a un realismo formale: il gesto

non è astratto, i personaggi sono riconoscibili e definiti nei loro costumi, gli oggetti hanno una certa importanza, ecc. Di origine molto antica, essa ebbe grande rilievo per gli attori della *Commedia dell'arte* e raggiunse il suo apice come genere a sé stante, nella prima metà dell'800, soprattutto in Francia e principalmente con il personaggio di *Pierrot*.

Attualmente, in ambito occidentale, la pantomima rientra come *azione scenica* di non lunga durata all'interno di un altro tipo di spettacolo, soprattutto musicale. Il Mimo invece, come genere, pur sempre riferendosi a una rappresentazione muta, basata sull'uso espressivo del corpo da parte dell'attore, non necessita di supporti esterni al suo interprete (oggetti, costumi), né di musica né di gesti imitativi di tipo realistico, e può essere un fenomeno di carattere individuale: la sua essenza è l'uso del corpo in quanto tale.

E' necessario ricordare che il movimento ha preceduto la parola, la rappresentazione mimica ha preceduto quella verbale e, pertanto, distinzioni drastiche e tassative su cosa può essere definito *mimo* (sempre come genere) non sono possibili.

## **2.1 Artisti**

### **2.1.1 François Delsarte (1811-1871)**

dopo aver sperimentato di persona canto e recitazione si dedicò all'insegnamento dell'arte drammatica: intuì che vi era una precisa corrispondenza tra i moti dell'animo e quelli del corpo. Ciò gli permise di lavorare sul movimento, sulla *mimica* nel suo complesso, per ottenere che la manifestazione mimica di questi stati emotivi, oltre a manifestarsi, fosse sviluppata in senso espressivo e artistico. Il metodo che ne scaturì ha fatto di lui un precursore, non solo per la teoria del *mimo*, ma anche della danza libera e di quella moderna.

### **2.1.2 Etienne Decroux (1898-1991)**

Fu autore di una originale e rigorosa teoria sul mimo [Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard], oltre ad essere mimo lui stesso. Egli, in contrapposizione alla pantomima, condizionato da influssi orientali e dalle ricerche del periodo sulla *maschera*, si avviò a concepire tale fenomeno come una forma artistica a sé stante: offrì quindi nel suo settore, anche un contributo al concetto di «scultura del corpo». Innanzi tutto individuò nel *tronco* la parte del corpo predominante da

cui doveva partire la tecnica espressiva, comprendendo ovviamente anche le braccia e le gambe, a cui spettava, però, seguire i movimenti di quest'ultimo. Quindi proprio il viso e le mani, a regola protagoniste della mimica più abituale, vi svolgevano un ruolo secondario.

Appunto per eliminare l'espressione umana dal viso egli si servì della maschera neutra già usata prima da **Copeau** (famoso regista e drammaturgo francese) e poi da **Lecoq** (insegnante e mimo sempre francese), e da entrambi a scopo didattico per la formazione dell'attore. Il fine non è dunque quello di creare un *fraseggio* di gesti che sostituisca la parola per ottenere un linguaggio che sia convenzionale; si tratta invece di *comunicare moti dello spirito* e concetti in modo astratto e più simile a quello insito nell'arte figurativa e in particolare nella scultura. Dovendo dare una definizione a questa *forma* di espressione corporea, la chiameremo *mimo puro*. Tuttavia, mentre il *mimo puro* aveva nell'essenza biologica e muscolare del corpo la sua finalità e manteneva un carattere tragico rimanendo lontano da effetti comici, proprio un suo grande interprete, **Jean-Louis Barrault** (1910), formatosi con Decroux, intraprese un'altra via, essenzialmente per due ragioni: la prima era l'esigenza di una Maggiore comprensione da parte del

pubblico, l'altra per la necessità di superare i limiti troppo angusti di quel metodo esclusivamente corporeo che escludeva, evidentemente la parola. Si trattava di un'adesione al teatro complessivamente inteso in cui riportare tutta l'efficacia del corpo. Egli ha progettato un teatro totale e ha fornito come attore e regista, rappresentazioni di grande valore.

### **2.1.3 Marcel Marceau (1923)**

Già allievo dei precedenti e sempre francese, ha creato il *mimodramma*. Egli ha reso soggettivo il rapporto che l'interprete ha con il proprio corpo e con gli oggetti: l'approccio diventa quindi psicologico e anche romantico, il movimento è fatto di gesti virtuosistici (nel mostrare oggetti che non ci sono con le pose e le movenze del corpo). La rappresentazione che Marceau sviluppa può essere definita come una *pantomima poetica* ricca di riferimenti ai grandi interpreti del cinema muto: basti pensare allo stesso Chaplin, che però ebbe una formazione da clown. Con lui le espressioni del viso ritornano determinanti, unitamente al trucco caratterizzante e all'uso delle mani.

Il *mimo puro* continua a rappresentare la miglior *palestra formativa* in senso tecnico, creativo e anche concettuale per un mimo moderno: non bisogna però dimenticare che, essendo strettamente connessa a meccanismi biologici-muscolari, esso implica la perfetta efficienza di un corpo non solo allenato, ma anche giovane.

#### **2.1.4 Jacques Lecoq (1921-1999)**

Il suo mimo diventa pedagogico (tutti i grandi mimi hanno aperto delle scuole specifiche); egli ritiene però che questa forma espressiva non abbia futuro come arte autonoma, ma costruisca invece la base migliore per formarsi e passare ad altro. Il mimo quindi per lui smette di essere un *genere* di rappresentazione, ma diventa un *metodo* di preparazione fisico e mentale peraltro non necessariamente o esclusivamente riferito all'attività teatrale. L'uso di ogni sorta di maschere, nella sua scuola, consente i diversi approcci con il proprio *stato* e con le diverse tecniche di uso del corpo. Questo mimo come fonte originaria delle altre arti o come ritorno a una forma seppur nuova di pantomima, è determinato anche dall'utilizzazione professionale che di questa arte può fare il mimo come persona. In

ogni caso, dal momento che l'uomo si porta a spasso un corpo, il mimo (e non soltanto la mimica) continuerà ad esistere.

# Capitolo terzo

## Cats

### 3.1 Perché Cats

Dal momento in cui arriva la richiesta di organizzare uno spettacolo teatrale che veda attivi gli alunni di una classe seconda e terza elementare, uno dei problemi principali è, indubbiamente, quale testo adottare. Per quel laboratorio c'erano già alcune proposte che andavano dal riadattare pezzi classici a quelli moderni ma, forse per la mia inclinazione, pensai immediatamente a un musical. Questo perché sono fermamente convinto che la cosa più importante, soprattutto data la giovane età degli attori in questione, sia coinvolgere tutti nel minor tempo possibile e quale mezzo più potente della musica per ottenere questo determinante obiettivo? A questo punto però le scelte sono tante ma bisognava chiarire un punto fondamentale: qual è lo scopo di questo laboratorio? La risposta fu, ovviamente, che lo scopo era di legare questi bambini e, come descritto nel progetto, dar loro una Maggiore consapevolezza di sé, nonché unire il gruppo, cosa non del

tutto facile quando si ha a che fare con venticinque bambini di due classi diverse e di due età diverse, dove la possibilità che si creino gruppetti all'interno del gruppo stesso è altissima e da evitare.

La scelta cadde dunque su *Cats* per vari motivi. Primo fra tutti la familiarità che hanno tutti i bambini con animali domestici quali i gatti, che essendo in gran quantità presenti sia nelle case che per le strade del paese, danno la possibilità di essere osservati dai bambini ed imitati al momento della recita; poi per la bellezza della storia di questo musical di cui parlerò in seguito ed infine per il coinvolgimento creato dalle musiche che, seppure chiaramente sconosciute ai bambini, fin dal primo momento in cui le feci sentire fecero indubbiamente centro. Del resto l'idea era quella di non avere solo dei bambini che recitassero un testo ma un gruppo che si muovesse tutto insieme, in una storia dove tutti restassero in scena, sempre, facendo parte anche della scenografia e partecipando in maniera attiva a tutti i momenti della storia stessa. Inoltre si desiderava coinvolgerli anche in semplici coreografie, nonostante le perplessità delle maestre che vedevano i loro alunni molto rigidi e in gran parte non adatti a ballare. Ma la scintilla definitiva è venuta leggendo la “nota alla traduzione” del libro, quando viene citata una

lettera di Thomas Stearns Eliot al traduttore Roberto Senesi datata 2  
Giugno 1960, in cui si affermava:

Vi sono alcune traduzioni in svedese e in tedesco e, se ben  
ricordo, il traduttore tedesco inventò per i gatti dei nomi nuovi,  
meglio rispondenti alle risorse della sua lingua. Si ritenga pure  
autorizzato a prendersi simili libertà.<sup>9</sup>

Era come se attraverso quelle parole il poeta avesse autorizzato  
anche me a poter adattare i gatti, pardon, i piccoli attori, a effettuare  
tutti i cambiamenti necessari alla realizzazione del nostro progetto.

### **3.2 La storia**

Iniziato quasi per scherzo da fare sentire agli amici, *Cats* è stato  
basato su *Old Possum's Book of Practical Cats*, scritto da Thomas  
Stearns Eliot (Saint Louis 1888 – Londra 1965), premio Nobel nel  
1948, pubblicato nel 1939 da Faber & Faber. Andrew Lloyd Webber  
cominciò a musicarne i versi alla fine del 1977, trovandoli, come egli  
stesso ebbe modo di affermare in un'intervista, «In my associations  
with lyricists it has tended to be the case that once a dramatic story  
line had been agreed, the lyrics are written to music I compose»<sup>10</sup>. Lo

---

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Il libro dei gatti tuttofare*, cit. p.XIV

<sup>10</sup> Cfr. intervista del 2003 dal sito: <http://www.reallyuseful.com/NR/exeres/DBC04275-884D-4AF4-AC8C-1492DA08D8EC.htm>

spettacolo vide la luce nella sua versione definitiva quattro anni dopo ed andò in scena per la prima volta l'11 Maggio 1981 al New London Theatre di Londra, ed è stato rappresentato nello stesso teatro per ventuno anni consecutivi fino all'11 Maggio 2002 dopo essere stato visto da più di otto milioni e mezzo di spettatori. *Cats* è stato tradotto in ben dieci lingue, tra le quali il giapponese, l'ungherese e lo svedese, per alcune lingue esistono addirittura più versioni come per lo spagnolo (una per l'Argentina e una per il Mexico) e il tedesco per il quale si contano tre versioni differenti (Germania, Austria e Svizzera).

Questo musical è stato vincitore di parecchi premi: nel 1981 ha vinto il *LAURENCE OLIVIER Awards Musical of the Year* e il *EVENING STANDARD AWARD Best Musical*. Nel 1983 ha vinto sette *TONY Awards* (Best Musical, Best Book, Best Score, Best Director Trevor Nunn, Best Supporting Musical Actress Betty Buckley, Best Costumes John Napier, Best Lighting David Hersey) e tre *RAMA DESK Awards* (Best Music, Best Costumes, Best Lighting). Ha inoltre ricevuto in giro per il mondo molti altri riconoscimenti, tra i quali vale la pena di segnalare: in Francia il *Moliere Award for Best Musical*, in Canada sette *Dora Mavor Moore Awards* incluso il premio come miglior musical e in Giappone altri sette *Awards*.

### 3.3 La trama

«Tonight is a particularly special night of the year when the tribe of Jellicle CATS unite to celebrate who they are»<sup>11</sup>. Ogni gatto esce dall'ombra e fa ciò che sa fare, si presenta, mettendo in mostra tutte le sue particolari qualità, in modo da essere scelto la grande capo dei gatti Jellicle, *Old Deuteronomy*, cui spetterà il compito di scegliere quale di questi gatti sarà degno di rinascere ad una nuova vita.

Si comincia con un momento importante dove i gatti spiegano che essi hanno tre nomi differenti: uno familiare, dato dai loro padroni; uno dato da loro stessi, un nome che li renda orgogliosi «Else how can he keep up his tail perpendicular, / Or spread out his whiskers, or cherish his pride?»<sup>12</sup> Un nome che va bene solo ad un gatto e che non può essere copiato. Infine esiste un terzo nome, segreto, che nessuno può scovare, che solo il gatto conosce ma che non confesserà mai e la sua mente è sempre «perduta in rapimento ed in contemplazione del pensiero [...] del suo ineffabile effabile effineffabile / del suo profondo inscrutabile ed unico NOME».<sup>13</sup>

Da questo momento parte la presentazione di tutti i gatti, con descrizioni in versi e numeri musicali, in un susseguirsi di emozioni

---

<sup>11</sup> <http://www.reallyuseful.com/rug/shows/cats/background.htm>

<sup>12</sup> T. S. Eliot *Il libro dei gatti tuttofare*, cit. pp.4 e 6

<sup>13</sup> Ibid. p. 7

che passano per il rapimento di *Old Deuteronomy* da parte del gatto delinquente *Macavity* e il suo ritrovamento da parte del gatto magico *Mr Mistoffeeles* fino alla faticosa scelta del gatto che potrà rinascere ad una nuova vita. Scelta che cadrà sulla gatta *Grizabella* che era la gatta più bistrattata da tutti gli altri, allontanata e trattata malissimo ma che alla fine sarà l'eletta.

Una delle cose più straordinarie è che tutti i gatti accettano la scelta di *Old Deuteronomy* con la massima serenità e partecipazione, senza obiettare o protestare. È un segno di grande rispetto e di grande coesione di tutto il gruppo.

# Capitolo quarto

## Il lavoro nel laboratorio

### 4.1 Discorso introduttivo

Nel corso del primo incontro, successivamente al test conoscitivo, è stato spiegato ai bambini il percorso che si intendeva svolgere con quel laboratorio, basato sulla libera manifestazione delle proprie idee relativamente a ogni aspetto del lavoro (mimica, danza, musica, costumi, ecc.). Per fare questo si è partiti da esercizi pratici, volti a far prendere confidenza ai bambini: si è trattato di esercizi-gioco quali "Il gioco dei mimi" che tutti conoscono, divisi in squadre, per incentivarne una gratificazione su argomenti a loro familiari come i mestieri e gli animali. Proprio sugli animali, essendo questo l'argomento dell'opera da realizzare, si sono proposti esercizi volti ad incrementare la percezione sensoriale dei bambini, dal punto di vista dei suoni e dello spazio.

## **4.2 Esercizi preparatori**

### **4.2.1 Esercizio 1 - Percezione dello spazio e gestualità**

Tutti i bambini sono seduti a terra da una parte dell'aula, tranne due presi a turno; uno è indicato come la «tigre» (il cacciatore), l'altro come la «gazzella». I due protagonisti sono bendati poi, in assoluto silenzio si dà inizio alla caccia. Questo «gioco» è utile per i protagonisti, ma ancor più per i bambini che fanno da spettatori, perché ci si rende conto delle modifiche gestuali suggerite naturalmente dai diversi ruoli giocati: nel tentativo di percepire la vicinanza della preda, il cacciatore ha la tendenza a movimenti da vero felino, allungati e felpati (per non farsi sentire); per contro la preda agisce in modo differente a seconda della vicinanza o meno del cacciatore. La spiegazione delle reazioni gestuali innate negli animali e nell'uomo, solo se messo in condizioni particolari, sono una condizione essenziale per far capire il lavoro espressivo da svolgere, il meno possibile descrittivo.

## 4.2.2 Esercizio 2 - Gestualità e sensorialità

I bambini sono sdraiati a terra a una certa distanza l'uno dall'altro. Ascoltano musiche e muovono varie parti del corpo, solo quelle che sentono istintivamente di dover muovere

Elenco delle musiche:

- 1) Kitaro - CD *An enchanted evening* - 1. *Mandala*, 2'
- 2) Etno Africa - CD *Skorokoro* - 3. *Mama ye*, 3'
- 3) Etno Africa - CD *Skorokoro* - 4. *Ja Funmi*, 2'.22"
- 4) Africa Nera - CD *Atmosferes* - 2. *Players*, 2'
- 5) Africa Nera - CD *Atmosferes* - 3. *Makambo*, 3'
- 6) Africa Nera - CD *Atmosferes* - 4. *Kenouna*, 2'.43
- 7) Musica celtica - CD *Faire Celts* - 1. *The voice*, 3'.44"

Si è spiegato ai bambini brevemente come usare l'immaginazione nella danza, la musica diventa danza, si muovono e materializzano la musica. Il passo successivo è stato quello di chiedere ai bambini (che continuano a restare sdraiati a terra) di immaginare di personificare qualcosa (oggetto o animale), sempre istintivamente, con l'aiuto della musica. Sono passato tra i bambini e ho chiesto ad ogni bambino: "Chi sei?" e nello stesso tempo ho chiesto agli altri bambini di immaginare in che posizione poteva essere chi aveva parlato.

### **4.2.3 Esercizio 3 - Gestualità e improvvisazione**

«Danziamo le parti del corpo»: È stato detto ai bambini di danzare con le varie parti del corpo che io man mano avrei indicato, movendo con naturalezza tutto il corpo, ma usando come «protagonista» la parte indicata.

Musiche scelte:

- 1) Testa - W. A. Mozart, CD: *The Wind Serenade*, Brano 1°
- 2) Spalle - Etno, autori vari, CD: *Atahualpa Yupanqui, El Alazan*
- 3) Gomiti - Kitaro, CD: *From The Full Moon Story, Full Moon*
- 4) Mani - Kitaro, CD: *From The Full Moon Story, Resurrection*
- 5) Bacino - Etno, Sud America, CD: *Cruz del Sur, La colorada*
- 5) Ginocchia - Kitaro, CD: *From The Full Moon Story, From Astral*
- 6) Piedi - Etno, Sud America, CD: *Cruz del Sur, Caminito del indio*

### **4.2.4 Esercizio 4 - Comunicazione verbale**

Al termine dell'esercizio si è cercato di favorire una condivisione tra i bambini, facendo rilevare che il potere della danza è molto grande, sia per il fisico, sia per la mente. Nella nostra società gran parte dei malanni sono dati dalla mancanza di libertà che proviamo. Tutto è sconveniente... Arrabbiarsi è sconveniente, ma cosa ne faccio delle mie emozioni? Danzo, osservo le mie emozioni, senza giudizio e le libero. Quando il calice è pieno, va svuotato, così il corpo

rimane in salute. Ricontattare la nostra parte fisica ci permette di rimanere sani e ci dà la libertà di lasciarci andare.

#### **4.2.5 Esercizio 5 - Preparazione fisica**

Si sono disposti i bambini in un angolo della sala, indicando loro un percorso in diagonale e mostrando, di volta in volta il tipo di movimento richiesto per attraversare la sala: uno alla volta, di seguito, con l'accompagnamento musicale differenziato, a seconda del tipo di esercizio (es. Camminare in mezza punta con le mani sui fianchi, le ginocchia tese, l'atteggiamento "militare", su una marcetta di Strauss).

Questa preparazione fisica si svolge senza interruzione e può durare non più di una ventina di minuti perché, oltre questo tempo i bambini sarebbero fisicamente troppo stanchi.

I tipi di esercizi che sono stati fatti sono i seguenti:

- camminare sulle mezze punte, gambe tese, mani sui fianchi;
- lo stesso tipo di camminata, alzando un piede (*retiré*);
- camminare accucciati, mani sui fianchi, schiena dritta, rimbalzando;
- saltellare accucciati, mani sui fianchi, schiena dritta (modello "rana");

- saltellare con una gamba davanti all'altra, scalciando la gamba davanti con quella dietro ad ogni passo, tenendo il braccio opposto alzato (*chassée*). Questo esercizio si può eseguire prima con la gamba destra e poi con la sinistra e infine dando l'ordine di cambiare gamba e braccio, il che risulta molto utile anche per la coordinazione dei movimenti (*polka*).

A questa fase dinamica è seguita una fase di esercizi di allungamento dei muscoli (*stretching*):

- seduti a terra, gambe a squadra, piegare in avanti, in maniera rilassata testa e busto fino a toccare le ginocchia, successivamente allungare braccia e schiena in diagonale;

- appoggiarsi sulle mani e sulle ginocchia, curvarsi inarcando la schiena come un gatto, portando in alto e indietro petto e stomaco. Successivamente rilassarsi spingendo lo stomaco verso terra, la schiena sarà allora curva nella direzione opposta.

#### **4.2.6 Esercizio 6 - Rilassamento**

Si sono guidati i bambini verso questa visualizzazione: «sdraiatevi sul pavimento, chiudete gli occhi e fate tre respiri lenti. Immaginate di essere sdraiati alla luce del sole e fatevi illuminare e

ricaricare dalla sua luce e dal calore. La luce entra nel vostro corpo, portatela verso i piedi e rilassatevi. Guardate la luce muoversi verso la parte inferiore delle gambe, i polpacci e le ginocchia. Dirigete ora la luce nella parte superiore delle gambe, dalle ginocchia alle cosce e ai fianchi, rilassate le gambe e immaginatele piene di forza. Rilassate lo stomaco e la pancia e immaginate che la luce penetri dentro. Immaginate che all'altezza dello stomaco vi sia un fiore, se è chiuso, invitatelo ad aprirsi. Portate l'attenzione al petto e alla schiena, riempiteli di luce e rilassatevi. Portate la luce alle braccia e alle spalle e sentitela mentre scorre nelle dita, nei palmi e nei polsi. Portate la luce alle spalle, alla gola e alla nuca. Immaginate un fiore nella gola: se è chiuso apritelo sino a permettere alla luce di entrarvi, portando rilassamento. Inviare la luce al collo. Portate infine la luce alla testa e al viso. Visualizzate la luce che penetra nelle guance, nella bocca e nella lingua, sino al naso, attraverso le orecchie: illuminando gli occhi, portando in ogni parte rilassamento e forza. Portate la luce alle tempie, alla fronte, sino alla sommità del capo. Immaginate ora la luce illumini ogni parte del corpo. Rimanete in questo stato di completo rilassamento finché volete».

#### **4.2.7 Esercizio 7 - Improvvisazione e gestualità mimica**

I bambini sono stati fatti sedere in cerchio e invitati a muovere i muscoli del volto. È stato loro spiegato dapprima quali sono i muscoli che bisogna muovere, poi ho eseguito, assumendo la posizione, una smorfia particolare, chiedendo ai bambini di imitarla. Si parte dal mento, quindi dalla mascella inferiore, poi si passa a considerare le labbra, la bocca, la lingua, le gote, il naso, gli occhi, le orecchie, il cuoio capelluto.

L'esercizio si complica quando vengono messe in azione due o tre parti del viso contemporaneamente. Infine ho chiesto ai bambini di immaginare dei fili che, applicati in zone strategiche, tirino la faccia in varie direzioni. In primo luogo l'effetto complessivo è esilarante; in secondo luogo serve a prendere coscienza della ricchissima muscolatura del viso, a irrorarla di sangue, a mantenere la pelle del volto più elastica. Contemporaneamente si ottiene un ulteriore sblocco della rigidità e della timidezza e un primo, grossolano, approccio alla teatralità.

#### **4.2.8 Esercizio 8 – Improvvisazione**

I bambini sono disposti in cerchio. Facendo finta di brandire un finto telecomando e puntandolo a turno sui bambini si telecomanda loro un'emozione. Senza pensarci troppo il bambino deve assumere l'espressione del viso corrispondente. A volte accade che l'espressione non sia proprio pertinente; questo non ha eccessiva importanza, poiché non tutti sono dotati dell'espressività e della prontezza necessari. Altre volte è accaduto che il bambino si bloccasse, sentendosi in difficoltà, in questi casi non è il caso di insistere, ma si telecomanda un'altra emozione o si passa avanti. Naturalmente la prontezza o la difficoltà nell'eseguire l'esercizio sono molto indicative. Anche quest'esercizio è spesso esilarante e serve a stabilire un più diretto contatto tra mondo interiore ed espressività. Le espressioni che in genere ho telecomandato sono quelle di una persona: stanca, confusa, felice, colpevole, sospettosa, arrabbiata, spaventata, terrorizzata, infuriata, vergognosa, contenta, innamorata, annoiata, sorpresa, timida, freddolosa, calorosa...

Le difficoltà Maggiori nell'effettuare questi esercizi sono state dovute all'eterogeneità del gruppo che, come già accennato, era composto da una seconda e una terza elementare, dalla presenza di un

bambino affetto da sindrome di Down, che però era molto aiutato dai suoi stessi compagni, uno albanese appena trasferito, e dall'impazienza dei bambini, generata dalla curiosità di sapere di cosa si sarebbe trattato nello spettacolo. Questo tipo di curiosità, che i bambini hanno già innato in loro, è stato amplificato dalle maestre che, per invogliarli, avevano già anticipato alcuni particolari sulla storia che dovevamo rappresentare. Io invece ho preferito, almeno per i primi incontri, cercare di conoscere i bambini e di farmi conoscere da loro, usando gli esercizi sopra descritti e limitandomi a dare loro soltanto alcuni accenni sulla storia ma cercando soprattutto di spiegare loro il perché di determinati movimenti, soprattutto di quelli mimici.

### **4.3 La scelta dei personaggi**

Sicuramente è questo uno dei momenti più importanti per i bambini, molti, dopo la spiegazione della trama dello spettacolo, cominciano a farsi le proprie idee e a immaginare quale personaggio possono incarnare. Il sistema usato per la scelta è stato in linea con i principi chiave del progetto: il dialogo. La lettura del libro in cui i personaggi si presentano uno ad uno era, di per sé, uno stimolo sicuramente grande ma sorse un piccolo problema: i bambini erano

venticinque e i personaggi possibili quattordici. Questo però ha permesso di mettere in pratica un'idea: non un bambino per ogni personaggio e poi gli altri a fare da contorno, ma più bambini per lo stesso personaggio, in modo da soddisfare il desiderio che ogni bimbo ha di protagonismo e non creare fastidiose concorrenze fra gli stessi. Quindi, dopo la lettura di un singolo brano del libro in cui un gatto si presentava con le sue caratteristiche peculiari, si invitavano i bambini a esternare i loro pensieri e a farsi avanti se volevano interpretarlo. Ci sono stati ovviamente bambini che hanno cambiato gatto ogni volta che ne sentivano uno con caratteristiche più consone al proprio gusto ma alla fine ognuno aveva il suo personaggio liberamente scelto. È questo un momento molto interessante e proficuo per la conoscenza del bambino e per far sì che tiri fuori quella parte di sé che alcune volte risulta nascosta agli altri.

Non tutti i personaggi sono stati scelti e quindi un personaggio come *Rum Tum Tugger* è stato fatto da ben tre bimbi diversi, ma due personaggi hanno trovato solo due padroni e, curiosamente, si è trattato dei due principali: *Old Deuteronomy* e *Grizabella*. In entrambi i casi i due bambini sembravano fatti apposta per interpretare questi gatti particolari, soprattutto per *Grizabella* interpretata da una bambina fra le più alte con capelli lunghi fino alle gambe che,

nonostante un carattere forte, tendeva spesso ad isolarsi dal gruppo per starsene in un angolino ad osservare. Ha sentito sua la parte forse anche per la vicinanza fra il suo carattere e quello della gatta da lei interpretata ma in questo caso la sua trasformazione all'interno del gruppo durante il laboratorio è stata davvero impressionante.

Per facilitare le cose, naturalmente, sono stati utilizzati i nomi “italianizzati”, tranne che per *Grizabella*, così per esempio *Old Deuteronomy* è diventato il *Vecchio Deuteronomio* e *The Rum Tum Tugger* è diventato *Il Tiramolla* e così via.

#### **4.4 I momenti di gruppo**

Accanto ai momenti in cui i singoli gatti si presentano ne sono stati scelti altri in cui invece tutto il gruppo lavora insieme. A cominciare dall'entrata che è stata fatta fare in mezzo al pubblico e subito dopo il gruppo è stato suddiviso in tre gruppetti ad ognuno dei quali spettava il compito di recitare coralmemente(in italiano) una parte dei versi del libro, in cui si spiegava che un gatto ha tre nomi differenti e la particolarità di ognuno di essi.<sup>14</sup> Successivamente è comincia la prima coreografia e lo spettacolo entra nel vivo.

---

<sup>14</sup> V. cap 3.3

Sempre per evitare che qualcuno di sentisse tagliato fuori, ogni gatto è stato presentato, sempre in italiano, da altri gatti che ne spiegavano le qualità, prima di eseguire la sua presentazione che avveniva con la musica originale del musical.

Un momento di grande partecipazione è avvenuto con la presentazione di *Gianna Macchiamatta (The old Gumbie cat)* in quanto dopo i versi recitati con le sue peculiarità, il balletto che ne è seguito ha trasformato i gatti in *Aristogatti* con bambini che formavano una jazz-band a sinistra, altri che ballavano al centro e gli ultimi che *suonavano* le trombe a destra. Naturalmente gli strumenti erano tutti grandissimi per rendere le proporzioni con i gatti.

#### **4.5 Preparazione finale e spettacolo**

Il lavoro in questi laboratori procede sempre con grande celerità e anche questo non ha fatto eccezione, al punto che si sono dovuti fissare due appuntamenti in più per poter fare le prove generali. La scuola, in quanto istituzione, ha bisogno di visibilità, il lavoro svolto deve essere visto da un numero il più grande possibile di persone e quindi si sono fissati due spettacoli uno al mattino, per tutte le altre classi del plesso e uno la sera aperto a tutto il pubblico. Sembra strano

a dirlo ma questo è uno dei momenti più difficili da gestire all'interno del laboratorio. I bambini, grazie anche al lavoro svolto in orari scolastici dalle maestre, sono preparatissimi, i costumi, grazie alla maestria delle mamme sono pronti e affascinanti, la scenografia è lì che attende di essere utilizzata eppure già dalla prima prova generale si avverte una tensione speciale, i bambini sono stati sempre molto vivaci durante tutta la durata del laboratorio (bastava girarsi a dire qualcosa alla maestra per ottenere una bolgia da girone dantesco) mentre durante la prova generale non vola una mosca. Poi finalmente qualcuno ha il coraggio di esternare le proprie paure: «e se non ci ricordiamo il testo? E se sbagliamo i passi? ». È qui che si capisce quanto lo spettacolo davanti al pubblico tolga ai piccoli attori la loro serenità. Sì, lo ripeto, la scuola ha bisogno di visibilità ma, riguardo al lavoro che realmente si svolge all'interno del laboratorio, lo spettacolo è davvero l'ultima delle cose utili, dove si vede soltanto una parte, neanche troppo rilevante di ciò che si è fatto, da dove si è partiti, si vede solo dove si è arrivati. Accanto a questo però ci sono anche tutte le parti positive che ci sono nel trovarsi di fronte ad una platea che è naturalmente più che disposta a lasciarsi trasportare con entusiasmo da ogni movimento del proprio bambino.

## 4.6 Conclusioni

Alla fine del laboratorio, alcuni giorni dopo lo spettacolo, è stato chiesto ai bambini di scrivere i loro pensieri su quello che avevano fatto. Il risultato è stato di generale soddisfazione da parte loro con qualche apprezzamento in più da parte di chi aveva fatto le parti principali e un po' meno da chi si era sentito un po' sottovalutato ma da tutti è venuto fuori il piacere di avere fatto parte di un qualcosa che è partito come un lavoro di due gruppi distinti ed è sfociato e finito in un lavoro di un unico grande gruppo.

Lavoro sicuramente interessante e con tante variabili imprevedibili quello con i bambini. La cosa che maggiormente salta all'occhio è quella, forse più banale, che per quanti libri si possano leggere e studiare a fondo, non si riesce quasi mai a prevedere le reazioni di questi giovanissimi attori, capaci di sorprendere in tutte le direzioni possibili e immaginabili. La pratica dunque al posto della grammatica? No, questo certamente no, ma è un fattore indubbiamente determinante che accresce costantemente la propria competenza, soprattutto se si è buoni ascoltatori ed osservatori. I bambini sono lì, davanti a noi, costantemente ma quante volte ci fermiamo ad osservarli realmente? Essi sono un teatro vivente e

costante, con i loro giochi e le loro manifestazioni. Se noi li osservassimo con attenzione potremmo imparare moltissimo da loro, anche su noi stessi, partendo da come loro ci rappresentano. Essi sono degli involontari ma ottimi maestri.

## **Bibliografia**

Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977.

Aaron Frankel, *Writing the Broadway Musical*, New York, Da Capo Press, 2000

*Carta di Leida - Carta europea dei bambini degenti in ospedale*, in Gazzetta Ufficiale della Comunità Europea, 16 giugno 1986.

Marco De Marinis, , *Mimo e Mimi, parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1980.

Thomas Stern Eliot, *Il libro dei gatti tuttofare*, Milano, Bombiani, 2001

Richard Kislán, *The Musical: A Look at the American Musical Theater*, New York, Applause books, 2000

Maria Laterza, *C'era una volta un piccolo cervo, arterapia infantile*, Bari, Laterza Edizioni della Libreria, 1998.

Patricia H. Miller, *Teorie dello sviluppo psicologico*, Bologna, Il Mulino, 1992.

M Stolzenberg, *Arte del Mimo*, Roma, Gremese editore, 1995.

Klaus W. Vopel, *Giochi interattivi per bambini e ragazzi*, Torino, Elle Di Ci, 1996.

Bernie Warren, (a cura di), *Arteterapia in educazione e riabilitazione*, Trento, Erickson, 1995.

## **Siti internet**

<http://www.catsmusical.com/>

<http://www.beccaria.mi.it/archivio/netday00/bea/musica.htm>

<http://news2000.libero.it/speciali/sp217/pg4.html>

<http://news2000.libero.it/speciali/sp217/pg5.html>

<http://www.reallyuseful.com/rug/shows/cats/>

[http://www.irre.toscana.it/musica/rassegna\\_musicale/musical/tipi.html](http://www.irre.toscana.it/musica/rassegna_musicale/musical/tipi.html)

## Appendice

### Intervista a Vittorio Matteucci

Vittorio Matteucci, cantante, attore, autore di colonne sonore e di poesie, di origine livornese ma trapiantato da decenni a Padova, è un artista completo, con una carriera importante, costellata da successi musicali, teatrali e televisivi che lo hanno portato ad interpretare con maestria molti ruoli principali in importanti musical come *Jesus Christ Superstar* di Adrew Lloyd Webber (in cui interpreta Giuda), *Notre Dame de Paris* di Riccardo Cocciante (in cui ha la parte di Frollo) e ultimamente *Tosca amore disperato* di Lucio Dalla (con il ruolo di Scarpia) oltre a decine di apparizioni televisive in programmi di successo come il *Maurizio Costanzo Show* e *Buona domenica*, solo per citarne alcuni. È dunque una persona qualificata per parlare di musical e anche di scuola dato che tenuto molti seminari per le scuole elementari e medie oltre ad aver insegnato in strutture private.

Quest'intervista è stata fatta quest'anno proprio in occasione di questa dissertazione e a lui va il mio grande ringraziamento oltre alla stima di cui sempre ha goduto.

***Data la tua notevole esperienza nel ramo, come ti sembra che sia la partecipazione del pubblico nei musical in Italia?***

Parlare di un vero e proprio pubblico di musical in Italia è un po' un azzardo, visto che di musical in Italia si parla da pochissimi anni. Esiste un pubblico per la prosa, uno per la lirica, uno per la commedia musicale per così dire all'italiana, per intendersi le storiche produzioni del teatro Sistina, ad esempio. Il musical lo abbiamo sempre vissuto come qualcosa che viene da fuori, dalla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti e solo dopo il grandissimo successo di *Notre Dame de Paris* si può cominciare a parlare di un pubblico, che, a mano a mano che fioccano le proposte, proprio sulla scia dell'entusiasmo provocato dall'opera di Riccardo Cocciante, diventa sempre più esperto ed esigente. La partecipazione quindi è potenzialmente altissima e attiva, ma, purtroppo, ancora manca il cosiddetto business intorno a questo fenomeno e quindi non esistono né circuiti istituzionali, né sovvenzioni statali, tutto è lasciato alla libera e spesso selvaggia iniziativa di alcuni privati che, con risultati alterni si disputano la benevolenza di questo nuovo pubblico; devo a

questo punto ricordare le altre produzioni di questi ultimi anni: *I Dieci Comandamenti*, *Pinocchio*, *Tosca amore disperato*, solo per citare le più importanti per grandezza e sforzo economico.

***Sei stato tanto anche all'estero, hai notato differenze nel pubblico col nostro Paese?***

Sono stato, con la *Tosca* di Lucio Dalla, nella quale ricopro il ruolo del terribile barone Scarpia, a Klagenfurt nella regione Carinziana della vicina Austria...un paradiso per musicisti e cantanti! Il rispetto con cui è tenuto in considerazione il lavoro degli uomini e delle donne dello spettacolo è notevolissimo; niente è dato al caso, tutto è organizzato con precisione e con una estrema cura dei particolari, dalla coperta da distribuire al pubblico in caso faccia freddo, al libretto della intera opera con traduzione a fronte.

***Credi che in questi ultimi anni sia cambiato qualcosa anche a livello organizzativo oltre che di pubblico?***

Come dicevo prima, mi pare che dal punto di vista organizzativo non ci siano passi avanti sostanziali e, soprattutto, non sia mai cresciuta come si dovrebbe la considerazione per chi come me fa con scrupolo e professionalità il mestiere del teatrante; basti

pensare che, unico paese al mondo, in Italia non esiste un sindacato dei lavoratori dello spettacolo!!!

***Hai insegnato nelle scuole anni addietro, era difficile il contatto con l'istituzione scuola?***

Ho insegnato quasi sempre in strutture private, tranne per quanto riguarda i seminari teatrali che tenevo con un collega nelle scuole elementari e medie della provincia di Padova, ma ovunque, ho sempre trovato molto interesse e altrettanta collaborazione.

***Secondo te è cambiato qualcosa oggi?***

Come ho detto qualcosina sta lentamente cambiando, bisogna essere ottimisti!

***Come veniva accolto il tuo lavoro dai maestri o professori e alunni?***

Insegnanti e alunni erano coinvolti ed entusiasti, anche se gli insegnanti partecipavano nella veste più di osservatori/auditori/controllori, che in una realmente attiva; d'altronde, l'idea era proprio quella di creare un rapporto esclusivo con i bambini senza la mediazione dei maestri.

***Veniva fatto in orari scolastici o extra-scolastici?***

Il tutto si svolgeva in orari extra scolastici, tre incontri di quattro ore per approdare, attraverso la lettura, ad una sorta di rappresentazione libera e senza schemi, con risultati davvero sorprendenti.

***Cosa ti ha lasciato questa esperienza?***

Mi ha lasciato quello che sempre mi aspetto dal mio lavoro, ovvero, emozioni e arricchimento, professionale ed interiore, insomma, evviva i bambini!!!