

Valentina Venturini
MARIANO DOLCI RACCONTA
L'ANIMA DEI BURATTINI
E DEI LORO BURATTINAI

Avevo 18 mesi quando è morta mia madre, e non ne ho nessun ricordo. Alla sua morte mio padre fu avvertito che sarebbe stato oggetto di una prossima espulsione dalla Francia. Era stato protagonista, nel 1929, della Fuga da Lipari portando in salvo Carlo Rosselli, Fausto Nitti ed Emilio Lussu. [...] Partì dunque per l'Argentina (1939) affidando me e mia sorella, io di 2 anni e lei di poche settimane, ai nonni Nitti. Dopo pochi mesi scoppiò la guerra e mio padre tornò in Italia quando avevo 27 anni. Sono nato due mesi dopo l'assassinio dei Rosselli e di secondo nome mi chiamo Carlo. [...] Ho vissuto l'infanzia e parte dell'adolescenza con i nonni, e sono stato nutrito a pane e antifascismo¹.

Mariano Dolci

La storia non è una cornice. Come un'introduzione

Quando si guarda ai tanti teatri che abitano e hanno abitato la nostra storia si scopre una potente corrente sotterranea che la agita da millenni e che scorre parallela al grande fiume del teatro alimentandone il flusso e determinandone, a tratti, lo stesso scorrere. Quella corrente è fatta dai tanti teatranti per i quali prima che mestiere il teatro è modo di condurre e articolare la propria vita, il proprio essere nella storia, nella società, nella cultura.

Abbiamo la tendenza a chiamare “teatro” ciò che viene fatto nel teatro o come teatro, perdendo spesso di vista che quello che crediamo

¹ Così Mariano Dolci in Franco Bertolucci, *Il burattinaio “anarchico”*. *Intervista di Franco Bertolucci a Mariano Dolci*, «A Rivista Anarchica», n. 437, ottobre 2019, pp. 77-87: 83.

essere l'orizzonte di quel teatro ne è, invece, l'essenza: il suo legame, appunto, con la storia e con la cultura. Il suo esserne parte integrante.

In questa corrente ritrovo il teatro di Mariano Dolci, maestro burattinaio e di teatro di figura il cui magistero, più che quarantennale, spazia dal teatro professionale a quello sociale, dal teatro per l'infanzia a quello nei contesti di fragilità, con particolare attenzione agli ambiti dell'educazione e del disagio mentale.

Attraversando quel singolare collettivo rappresentato dai tanti teatri che compongono il teatro di Dolci si comprende come la storia non sia una cornice, ma un qualcosa che si intreccia fortemente con la vita e con il teatro. Arte, politica e società sono inscindibilmente intrecciate con il suo teatro, ne determinano cambiamenti, ne ridefiniscono confini e principi.

L'infanzia è il suolo sul quale andremo a camminare per tutta la vita, così come il primo spettacolo – che non corrisponde necessariamente al primo visto nella nostra vita, ma al primo che ci ha segnato, che ci ha parlato attivando la nostra immaginazione – è il nostro imprinting, segna il nostro cammino nel teatro e spesso nella vita. L'imprinting di Mariano Dolci è in un'infanzia nutrita a pane e antifascismo, e nell'incontro, nella Parigi degli anni Quaranta, al Théâtre des Marionnettes dei Giardini del Lussemburgo, con Guignol, burattino francese creato nel XVIII secolo da Laurent Mourguet e divenuto così popolare che in Francia il suo nome è sinonimo di “burattino”.

C'era una baracca e c'è tuttora. Mi divertivo moltissimo, ma non avrei mai pensato che questo genere di teatro mi avrebbe poi interessato da adulto. Anche perché il messaggio che mandavano gli adulti con il loro comportamento era che si trattava di una cosa per bambini, una cosa con poca qualità. Sono tornato a Parigi quarantenne, e sono tornato a vedere lo spettacolo, in cerca del “mio” Guignol. Sono rimasto meravigliato e deluso dal risentire le stesse battute che avevo sentito tanti anni prima, vedevo i bambini che si divertivano, ma si trattava di giochi di parole che, dopo quarant'anni, erano sempre gli stessi. Allora ho cominciato a capire come mai gli adulti erano poco interessati a questo genere di spettacolo².

² Intervista a Mariano Dolci realizzata da Valentina Venturini nel corso della lezione sui temi: Il teatro di animazione in educazione e nel sociale. Il laboratorio teatrale di Reggio Emilia. Loris Malaguzzi e Gianni Rodari. I burattini, strumenti di mediazione in educazione e nel sociale, insegnamento di Tradizioni, mestieri, teatro vivo, a.a. 2021/22, Roma, 3 dicembre 2021, DAMS dell'Università Roma Tre, inedito.

Il suolo sul quale inizia a camminare la vita di Mariano Dolci è segnato dall'incontro con i burattini, dalle imprese del padre, dalla guerra e dalla figura del nonno, Francesco Saverio Nitti, al quale Mariano deve l'incontro con il teatro.

Nitti appartiene alla nostra Storia: economista, politico, presidente del Consiglio dei ministri del regno d'Italia e più volte ministro, convinto antifascista, in esilio prima a Zurigo e poi a Parigi, dove la sua casa vicino a Montparnasse, quella in cui viveva con figli e nipoti, diviene, per vent'anni, punto di riferimento per diversi oppositori del regime tra i quali Carlo Rosselli, Gaetano Salvemini, Pietro Nenni, Filippo Turati. Una delle sue figlie, Luigia, studiosa di lingue indiane e anche lei attivista antifascista, nel 1936 sposa Gioacchino Dolci, antifascista e anche lui esule a Parigi. Mariano, il loro primo figlio, nasce a Belgrado nel 1937, sua sorella a Parigi nel '39, ma la madre muore per un'embolia post partum.

Del padre, disegnatore ma in primis attivista antifascista, aderente al Partito Repubblicano e al movimento clandestino Giustizia e Libertà, del quale aveva disegnato il simbolo, tratterà un bel ritratto proprio Carlo Rosselli, che era stato suo compagno di confino a Lipari:

Dolci è il più intelligente di tutti. Tutto lo interessa, tutto comprende. Silvestri (che ha pure altre virtù) fa la ginnastica sistema Muller. Dolci fa la ginnastica con le idee. Tutti gli attrezzi sono buoni. Passa dalla radio alla filosofia, dalla musica alla biologia. Gran signore, deve tutto a se stesso. C'è in lui un distacco costituzionale da tutto ciò che forma l'ambizione dell'uomo normale. Anche nella lotta, lotta per ginnastica morale, per guardarsi dal filisteismo borghese. Naviga e vola con la stessa indifferenza con cui prepara uno schema radio³.

L'humus con la quale il padre e il nonno hanno alimentato il suolo di Mariano è fatta di ideali e di immagini germinate nella sua fantasia quando tentava di "figurarsi" alcune loro imprese, come la clamorosa fuga da Lipari, con la quale Gioacchino Dolci liberò i suoi ex compagni di deportazione, o come il famoso volo su Milano dell'11 luglio 1930, compiuto insieme a Giovanni Bassanesi, per sorvolare la città e gettare dall'alto centocinquantamila volantini di propaganda antifascista.

L'antifascismo, la guerra, gli ideali politici ed etici del padre, del

³ Carlo Rosselli, *Scritti politici e autobiografici*, Napoli, Polis Editrice, 1944, p. 40.

nonno, e della famiglia, restano come semi da piantare nell'infanzia in crescita di Mariano.

Viene poi l'incontro decisivo. Il Maestro. Ognuno di noi, nel percorso della vita, incontra qualcuno o qualcosa (una persona, un'immagine, o un teatro o uno spettacolo o un libro o un autore) che in qualche modo ci definisce, che rappresenta la nostra tendenza naturale, come una vocazione, che può essere elusa, rimandata, ma che alla fine viene fuori. L'incontro, per Dolci, è stato con Otello Sarzi⁴, anche

⁴ Figlio d'arte e partigiano nella resistenza con i fratelli Cervi, Otello Sarzi (Vigasio [VR] 1922 - Reggio Emilia 2001) è stato un grande burattinaio ma anche un maestro della costruzione delle maschere della Commedia dell'Arte e un innovatore nelle sperimentazioni e nella ricerca di nuovi materiali e di nuovi linguaggi formali. Avviato sin dall'infanzia al teatro dal nonno Antonio (1863-1948), e dal padre Francesco (1893-1974) – il primo burattinaio, il secondo burattinaio, capocomico e attore –, Otello fu giovane aiutante nella compagnia itinerante di famiglia, nella quale vide passare personaggi alle prime armi poi divenuti celebri, tra i quali Federico Fellini. Il padre, che nel 1921 fu tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia (dal 1943 Partito Comunista Italiano), aveva studiato come attore a Bologna, seguendo i corsi di recitazione di Luigi Rasi, e durante la prima guerra mondiale, nel periodo trascorso al fronte (in Africa), aveva allestito spettacoli sia di burattini sia di prosa con l'aiuto di Giuseppe Di Vittorio, Ercole Buco e Umberto Bianchi, di idee socialiste. Insieme all'attrice Linda Bozzi, che diverrà sua moglie, fondò la compagnia Il teatro viaggiante dei Sarzi, gruppo teatrale che, durante il periodo della dittatura fascista, svolgeva un'intensa attività antifascista accogliendo persone ricercate dalla polizia. Dopo l'8 settembre Otello è stato impegnato nella lotta partigiana ricoprendo incarichi di comando. Il padre, insieme ad altri Sarzi tra i quali Otello, fondò la compagnia di prosa La Comune che rappresentava, anche nelle località più sperdute, testi a contenuto sociale. Nel novembre del 1951 a Novara, per rallegrare un gruppo di bambini sfollati a causa dell'alluvione del Polesine, Otello tirò fuori i vecchi burattini e improvvisò uno spettacolo. Fu in quel momento che si rese conto della potenza comunicativa dei burattini. Proprio a Novara inizia la collaborazione con Gianni Rodari, che gli chiese di costruire maschere per i bambini che impersonavano Cipollino, Atomino e altri personaggi da lui inventati. Da quel momento Sarzi si dedicò in maniera esclusiva al teatro dei burattini, rinnovando il repertorio tradizionale del nonno, inserendovi autori quali Alfred Jarry, Samuel Beckett e Bertolt Brecht e realizzando figure anche di grandissime dimensioni con tecniche innovative (magistrale l'impiego del lattice, idoneo a conferire espressività ai personaggi ed elasticità di movimento). Nel 1957 fondò, a Roma, il T.S.B.M. - Teatro Sperimentale dei Burattini e Marionette (che debutta con *Un uomo è un uomo* di Brecht), che nel 1967 viene accolto al Beat 72 per due stagioni, quasi in contemporanea con Carmelo Bene. Nel 1969, su richiesta dell'amministrazione comunale, la compagnia Sarzi si trasferisce a Reggio Emilia collaborando all'inizio del progetto di una nuova pedagogia per l'infanzia nato attor-

lui cresciuto a pane e antifascismo, grande burattinaio innovatore del teatro di figura italiano del Novecento, figlio e nipote d'arte. Durante il ventennio fascista i Sarzi continuarono a lavorare con il teatro intrecciando in esso il proprio impegno politico e civile, accogliendo persone ricercate dalla polizia (emblematico il caso di Aldo Cervi, col quale crearono un forte e duraturo rapporto di amicizia) e partecipando attivamente alla Resistenza come, in particolare, fece Otello che, impegnato nella lotta partigiana, dopo l'8 settembre ricoprì incarichi di comando. Quando Mariano ricorda l'incontro con Sarzi lo fa sempre usando la metafora di Pinocchio e Mangiafuoco. Otello fu il suo Mangiafuoco perché per lui, e per il suo teatro, Dolci lasciò la scuola (insegnava "Matematica e osservazioni scientifiche" in una scuola media) e la "sua" matematica.

Da Sarzi apprese il mestiere e due grandi insegnamenti: la necessità di interrogarsi sulla natura del pubblico e sul rispetto che gli è dovuto, in particolare quando questo pubblico è composto da bambini. Il che presuppone un cambio di prospettiva: quando si *sceglie* di rivolgersi a un pubblico bambino quel pubblico si trasforma, *d'embrée*, in un insieme, particolarissimo e complesso, di individui. È un pubblico – anche se a questo punto l'uso del termine suona scorretto –, che non si dà più per conosciuto e subordinato, ma che si sceglie e che si ha la necessità di conoscere. E la conoscenza è imprescindibile, se si vuole attivare una relazione, così come, a monte, la relazione è imprescindibile in quanto fine e luogo di questo teatro⁵.

Interrogarsi sul rispetto che è dovuto al pubblico significava lavorare per un pubblico di cui si cercava di conoscere il volto. Significava

no al pedagogo Loris Malaguzzi coordinatore della rete delle scuole dell'infanzia e dei nidi di Reggio Emilia, proseguendo nell'opera culturale ed educativa iniziata ai tempi della fondazione del suo Teatro Sperimentale. Il significativo patrimonio del suo teatro (centinaia di burattini, alcune baracche, manifesti, recensioni critiche, video, audio, foto e libri), è conservato dalla Fondazione Famiglia Sarzi <<https://www.fondazionefamigliasarzi.it>> (17/08/2022), presso il Museo Casa dei Burattini Otello Sarzi a Corte Tegge, Cavriago (RE). L'unico testo esistente su Otello Sarzi è quello di Fulvio De Nigris, *Otello Sarzi burattinaio annunciato*, Bologna, Patron, 1986.

⁵ Fondamentali, a questo proposito, anche se applicate ad altro contesto teatrale, le riflessioni di Fabrizio Cruciani sul cambiamento del concetto di pubblico nella Francia della seconda metà del Novecento: Fabrizio Cruciani, *La resistibile ascesa del pubblico come popolo in Francia*, in Id., *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 150.

immaginarsi “un” teatro e inventarsi linguaggi per entrare in relazione con il pubblico che si era scelto.

«La fortuna che ha un attore – ripeteva Giovanni Moretti (1936-2019), tra i padri fondatori del movimento del teatro ragazzi e precursore dell’animazione teatrale in Italia – è quella di *trovare una sua lingua teatrale*, e dunque bisogna passare la vita a fare la punta alla propria matita...»⁶. Quando si sceglie di lavorare con l’infanzia è necessario rendersi conto che teatro non è solo “cose da dire”, ma cercare un “modo per trovare le cose da dire”, creare un linguaggio che permetta di entrare non tanto in *comunicazione* quanto in *relazione*. Ragionamenti impensabili in un’epoca in cui i bambini erano semplicemente bambini, categoria non definita e considerata facile anche dal punto di vista dello spettacolo.

I semi di questa piccola ma importante rivoluzione erano stati gettati dal pedagogista Loris Malaguzzi⁷, coordinatore delle rete di scuole e nidi d’infanzia comunali di Reggio Emilia, il quale, d’accordo con

⁶ Il corsivo è mio.

⁷ Loris Malaguzzi è considerato il fondatore della filosofia educativa della città di Reggio Emilia, motore della nascita e della costruzione della rete di scuole e nidi d’infanzia comunali. Nato a Correggio nel 1920, è stato maestro elementare a Sologno, piccolo paese delle colline reggiane che lasciò in lui un segno importante. Si è laureato in Pedagogia all’Università di Urbino nel 1940. «La sua vocazione di pedagogista ha inizio nella primavera del 1945, cinque giorni dopo la fine della guerra, quando gli giunge la notizia che in un sobborgo della città (Villa Cella), la popolazione con moto spontaneo aveva iniziato a edificare una scuola per bambini piccoli. [...] Malaguzzi fu colpito da questa iniziativa popolare spontanea, prese la bicicletta e corse lì mettendo a disposizione la sua cultura e le sue doti organizzative», Mariano Dolci, *Il burattino sulla scena educativa*, cit., n. 17, p. 21. È qui il nucleo della nascita del movimento di Reggio Emilia. Nel 1950, dopo aver seguito un corso di Psicologia presso il CNR a Roma, inizia a lavorare come psicologo per i bambini in difficoltà presso il Consultorio Medico Psicopedagogico Comunale di Reggio Emilia. Nel 1963, sempre a Reggio Emilia, contribuisce in modo importante a organizzare la prima rete di servizi educativi che include anche asili per bambini dai 3 ai 6 anni. Nello stesso anno viene aperta la prima scuola dell’infanzia comunale (per bambini da 3 a 6 anni) e nel 1971 il primo nido dell’infanzia comunale (per bambini dai 3 mesi ai 3 anni). Sulla sua esperienza come consulente in queste scuole, Malaguzzi ha realizzato un testo destinato agli insegnanti, pubblicato nel 1971 da Editori Riuniti: *Esperienze per una nuova scuola dell’infanzia – Atti del seminario di studio tenuto a Reggio Emilia il 18-19-20 marzo, 1971*. Nel 1980 ha creato, sempre a Reggio Emilia, il Gruppo Nazionale Nidi e Infanzia. Nel 1992 ha ricevuto il Premio Lego e nel 1993 il Premio Kohl. È morto a Reggio Emilia il 30 gennaio 1994.

l'amministrazione comunale, tra il 1968 e il 1969 invitò Sarzi e la sua compagnia per dar vita a un innovativo progetto culturale che segnerà la storia del teatro e della scuola e che è il primo atto di quello che poi sarà il "movimento delle scuole di Reggio Emilia", meglio conosciuto come Reggio Emilia Approach⁸. Ogni volta che Dolci e Sarzi entravano in una scuola, la loro attenzione era attratta da una frase affissa all'ingresso: «Il bambino può parlare cento lingue e noi gliene rubiamo novantanove». Era tratta da una poesia di Malaguzzi, *E invece il cento c'è*⁹, ed era una petizione di principio. Divenne il manifesto di un vasto movimento che allora in Italia stava operando per cambiare la scuola. Partiva da un'immagine diversa, ricca ed elevata, dei propri destinatari, i bambini, e degli strumenti espressivi da mettere a loro disposizione. In quel contesto Dolci apprese un altro insegnamento che sarà la base del suo teatro: i burattini e le marionette devono essere considerati linguaggi, in quanto permettono a chi li anima e a chi li costruisce di esprimersi e comunicare.

Luce e fuoco del movimento era stato anche Gianni Rodari, che aveva partecipato ai lavori delle équipes di Malaguzzi e arricchito le ri-

⁸ Il Reggio Emilia Approach è una filosofia educativa per la scuola dell'infanzia nata in Italia grazie al pedagogo Loris Malaguzzi che operò nelle scuole dell'infanzia italiane nella provincia di Reggio Emilia negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale. Tale filosofia è fondata sull'immagine di un bambino con forti potenzialità di sviluppo e soggetto di diritti, che apprende attraverso i cento linguaggi appartenenti a tutti gli esseri umani e che cresce nella relazione con gli altri. I bambini sono produttori e "costruttori attivi" delle proprie conoscenze e gli adulti sono aiutanti e guide nel processo di apprendimento. Sul Reggio Emilia Approach cfr., almeno, <<https://www.reggiochildren.it/reggio-emilia-approach/>> (17/08/2022).

⁹ Loris Malaguzzi, *Invece il cento c'è*: «Il bambino / è fatto di cento. / Il bambino ha / cento lingue / cento mani / cento pensieri / cento modi di pensare / di giocare e di parlare. / Cento sempre cento / modi di ascoltare / di stupire di amare / cento allegrie / per cantare e capire / cento mondi / da scoprire / cento mondi / da inventare / cento mondi / da sognare. / Il bambino ha / cento lingue / (e poi cento cento cento) / ma gliene rubano novantanove. / Gli dicono: / di pensare senza mani / di fare senza testa / di ascoltare e di non parlare / di capire senza allegrie / di amare e di stupirsi / solo a Pasqua e a Natale. / Gli dicono: / di scoprire il mondo che già c'è / e di cento / gliene rubano novantanove. / Gli dicono: / che il gioco e il lavoro / la realtà e la fantasia / la scienza e l'immaginazione / il cielo e la terra / la ragione e il sogno / sono cose / che non stanno insieme. / Gli dicono insomma / che il cento non c'è. / Il bambino dice: / invece il cento c'è».

flessioni attraverso i suoi “Incontri con la Fantastica”¹⁰. L’incontro con Rodari, così come quello con Malaguzzi, segnerà nel profondo il fare e pensare teatro di Mariano Dolci. Un incontro che diventò frequentazione e collaborazione di lavoro:

Sarzi e i suoi amici hanno fatto molto per i burattini – scrisse poi Rodari nella sua *Grammatica della Fantasia* –. Ma io credo che abbiano fatto la cosa più importante quando hanno cominciato ad andare nelle scuole non solo per fare degli spettacoli, ma per insegnare ai bambini a fabbricarsi i loro burattini e a muoverli, a costruirsi le baracche, a preparare le scene, le luci, il commento musicale, a inventare storie, sceneggiarle e recitarsele. Mariano Dolci ha una bella barba da Mangiafuoco. Appena lo vedono, i bambini capiscono che possono aspettarsi da lui cose straordinarie. Mariano cava dal sacco alcune teste rotonde, bianche, e insegna ai bambini ad appiccicarvi il naso e gli occhi, a disegnarvi la bocca, a inventar loro un carattere e un corpo, a vestirle, a infilarci le dita... Nelle scuole per l’infanzia di Reggio Emilia la baracca dei burattini è un mobile fisso. In qualsiasi momento un bambino ci si può nascondere, acchiappare il suo burattino preferito e metterlo al lavoro. Se ci va anche un altro bambino, due storie diverse sono in scena contemporaneamente. I due bambini possono anche accordarsi e stabilire un turno: prima sarà il burattino A a prendere il bastone e picchiare il burattino B, poi sarà B a picchiare A. Ci sono bambini che parlano solo attraverso il burattino. Ci sono bambini che, mentre muovono il burattino-coccodrillo, si scansano vivacemente, per non essere mangiati. Sono ben loro che hanno le dita al posto giusto, nel corpo artificiale della belva: ma non si sa mai!¹¹...

All’esito del lavoro nelle scuole con la compagnia Sarzi, nel 1973

¹⁰ Gli “Incontri con la Fantastica” (6-10 marzo 1972), rivolti agli insegnanti di Modena e Reggio Emilia, furono voluti e organizzati da Loris Malaguzzi e dal Comune di Reggio Emilia come momento di riflessione e formazione per gli insegnanti delle scuole dell’infanzia. Tali incontri prevedevano lezioni frontali teoriche con insegnanti e professionisti il pomeriggio (tra i quali, soprattutto Gianni Rodari), mentre la mattina era impiegata nella messa in pratica coi bambini dei concetti teorici espressi durante gli incontri. «Se avessimo anche una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l’arte di inventare [storie]»: questa è l’intuizione semplice e rivoluzionaria che Rodari sperimentò concretamente in quelle straordinarie giornate di formazione, durante le quali aprì la sua cassetta degli attrezzi, giocando con insegnanti e bambini a inventare storie, partendo da una parola sola che “cade come un sasso nello stagno”, o da due parole come in tante delle sue *Favole al telefono*, mettendo in campo ipotesi fantastiche, prefissi sbagliati, errori creativi, svelando la sua *Grammatica della fantasia*, manifesto teorico dedicato all’arte di inventare storie, pubblicato da Einaudi nel 1973, proprio all’indomani di quelle giornate.

¹¹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 91.

il comune di Reggio Emilia assume Dolci, creando per lui il ruolo del “burattinaio municipale” e affidandogli la direzione del “Laboratorio di animazione teatrale”, oggi “Laboratorio di animazione permanente Gianni Rodari”, diretto da Dolci per trent’anni. Burattini e burattinaio entravano nei “ruoli” della scuola. Dalle colonne della sua rubrica quotidiana su «Paese Sera», Rodari, alias Benelux¹², definì quella decisione «un bell’esempio di creatività burocratica». Riteneva centrale la loro istituzionalizzazione nella scuola: «non perché qualcuno diventi artista, ma perché nessuno sia schiavo»¹³. Si era posto seriamente il problema di quale potesse essere il loro linguaggio specifico, la loro “grammatica”. Di quella che, anche attraverso la collaborazione con Dolci, definì “burattinologia applicata”.

Sono anni di piccole/grandi rivoluzioni, anni in cui il teatro esce dai luoghi deputati e dilaga nelle strade, nelle piazze, nelle classi delle scuole, sotto i tendoni dei quartieri periferici, nelle mense delle fabbriche, alla ricerca di un pubblico più ampio, diverso da quello costituito dai suoi frequentatori abituali. Un pubblico fino ad allora escluso dal consumo degli spettacoli; un pubblico con il quale ingaggiare un dialogo e con il quale lavorare in relazione. Contro l’*habitus* mentale (e culturale) che considerava il teatro un accadimento preordinato proposto da un gruppo specialistico a una collettività di cui si postula un atteggiamento passivo; contro un approccio professionistico subordinato all’estetica del prodotto e al meccanismo dello spettacolo-merce. L’obiettivo è quello di pensare il teatro come forma espressiva della collettività e, anche, come un linguaggio attraverso il quale far incontrare componenti diverse della stessa società.

È in questo contesto che nasce il movimento del teatro ragazzi (con tutte le riflessioni del caso, oggi ancora in discussione: “per”?, “coi”?, “dei”? ragazzi); e che il rapporto tra chi agisce e chi assiste si ribalta quasi naturalmente dando vita all’animazione teatrale (all’epoca chiamata “drammatizzazione”), alle cui radici troviamo Franco Passatore e Silvio Destefanis, fondatori di quello che di lì a pochi anni sarebbe diventato il Teatro Gioco Vita che nel 1974 viene invitato a Reggio Emilia per realizzare le sue “Esperienze di gioco e animazione

¹² Dal 1973 al 1980 Rodari firma, con lo pseudonimo di Benelux, il corsivo di prima pagina del «Paese Sera» su temi politici, di cronaca e di costume.

¹³ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, cit., p. 3.

teatrale”. Era un progetto ideato e coordinato da Diego Maj, ancora oggi direttore artistico del gruppo, che lasciò in Dolci un segno importante.

Se credete nelle possibilità espressive dell’uomo-bambino, libero dagli schemi di una tradizione culturale e dalle repressioni di un sistema educativo, se siete convinti di essere in confronto a lui molto meno espressi ed espressivi; se pensate che attraverso la drammatizzazione da parte del bambino del ruolo degli adulti egli percepisca attivamente le nostre ambiguità per rifiutarne completamente la funzione di depositari dell’educazione e della cultura; se pensate di trasferire il gioco e la felicità dagli eccezionali momenti del tempo libero a tutti i momenti della vita e quindi soprattutto nelle ore di scuola; se credete che l’espressione sia un bene di tutti, mentre l’arte sia il battage pubblicitario del sistema che la produce; se pensate di essere utili ai bambini con queste premesse, anche se vi sentite impreparati ad assolverne i compiti, *allora restate con noi a lavorare, i bambini saranno i nostri educatori*¹⁴.

Siamo di fronte a uno sconvolgimento: il passaggio dell’attenzione dallo spettacolo (che sia quello fatto “per” i bambini o che sia il saggio finale fatto “con”/“dai” bambini) al processo. Offrire gli spettatori come spettacolo, trasformarli in attori¹⁵, significava trarre il massimo profitto dall’inversione delle parti tra spontaneità e mestiere, ambito nel quale i bambini offrivano un ideale terreno di ricerca.

La prima scoperta teatrale di Mariano non sono stati i burattini, ma il modo di farne teatro di Otello Sarzi; a questa scoperta si è collegata quella della loro straordinaria potenza in educazione, e poi quella, anche questa insospettata, nel contesto del disagio mentale. Era il 1973, l’anno in cui Dolci era stato assunto come “burattinaio municipale”. L’impegno nella scuola lo appassionava al punto da decidere di lasciare la compagnia Sarzi per dedicarsi completamente a quello. E, insieme, a una nuova opportunità, apparsa, per caso, sul suo orizzonte. Una sera faceva spettacolo, in piazza, con la compagnia Sarzi. Quella sera la direzione era affidata a lui. Tra il pubblico c’era un gruppo di ragazzi con

¹⁴ Franco Passatore, *Io ero l’albero, tu il cavallo*, Rimini, Grimaldi, 1972, p. 12. Il corsivo è dell’originale.

¹⁵ Come aveva teorizzato Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à M. d’Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, 1758, édition critique par Maximilien Fuchs, Lille, Giard/Genève, Droz, 1948. Trad. it. Jean-Jacques Rousseau, *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze, Sansoni, 1971, p. 269.

gravi problemi mentali, portati ad assistere allo spettacolo dall'equipe medica che li aveva in cura. Nessuno aveva avvertito la loro presenza e nessuno se ne sarebbe accorto se, al termine dello spettacolo, i medici, sorpresi delle reazioni dei ragazzi, non fossero andati a parlarne con Dolci. Di qui nacque la collaborazione con l'ospedale psichiatrico di Reggio Emilia – dove, per undici anni, ha condotto ateliers di burattini con finalità terapeutiche –, e poi quella nei centri diurni e, ancora, nell'ospedale psichiatrico giudiziario.

L'incontro con il disagio mentale ha generato in Dolci la necessità di concepire e, anche, di costruire un'altra lingua da dare al suo teatro, anche questa modellata sulle caratteristiche specifiche dei propri destinatari e arricchita, modificata e adattata, costantemente, in relazione agli obiettivi che quel teatro si prefiggeva e alle reazioni, di volta in volta diverse, dei suoi beneficiari. È quello che Dolci chiama "traduzione", ovvero la necessità di tradurre e adattare il linguaggio dei burattini al contesto in cui lo si usa.

In questi percorsi trasversali, oltre a stimolare la creazione di diverse lingue teatrali, i burattini hanno svelato a Dolci un altro dei loro principi fondativi: la capacità di far incontrare componenti diverse della stessa società che altrimenti non sarebbero entrate in contatto. All'inizio i bambini sono stati il tramite per far arrivare questo teatro nell'ambito del disagio mentale. Alla fine, che poi coincide con un altro inizio, il disagio mentale ha come richiamato a sé i bambini, usandone la stessa lingua teatrale. All'indomani della legge Basaglia, Dolci scelse di continuare il lavoro con i malati di mente organizzando laboratori teatrali permanenti nei centri diurni. Ebbe la geniale idea di proporre gli spettacoli del suo gruppo non al "solito" pubblico che li seguiva in ospedale (medici, infermieri, altri pazienti e familiari), ma ai bambini delle scuole dell'infanzia, innamorati dei burattini e sinceri per istinto.

Il corto circuito generato da quest'incontro poco ortodosso ha creato relazioni inaspettate. Ma cos'è il teatro, in ogni sua lingua o declinazione, se non, anzitutto, arte della relazione?

Ancora una volta lo spettacolo non era il fine ma il mezzo, ed era necessario per creare la *relazione*.

Lo scopo, appunto, era un altro e passava attraverso la *valorizzazione* e il *senso* del processo. Dolci è sempre consapevole della doppia strada del teatro, del valore pieno che questo può raggiungere se non si separano i due momenti, e per questo ha sempre curato tutte le singole

tappe per evitare che il momento finale dello spettacolo potesse compromettere i “benefici” del processo.

Come racconta la loro presenza nella storia del teatro e della società, i burattini si sono spesso rivelati una modalità espressiva congeniale all’essere umano. Linguaggi cui affidare l’espressione di sentimenti ed emozioni spesso neanche intuiti. I burattini aspirano a una loro libertà, hanno la tendenza a prendere la mano al burattinaio e a fargli dire cose che questi non aveva preventivato: «sono convinto – sottolinea Dolci a ogni sua lezione – che il creatore abbia molto da imparare (su se stesso) da come si comporta il suo personaggio». Sembra fargli eco Ettore Petrolini: «l’uomo tiene il burattino attaccato a se stesso come la chitarra, che è l’unico strumento che si suona attaccato al nostro corpo, di modo che ci sembra di suonare noi stessi»¹⁶. Come se l’assenza di distanza creasse una relazione intima tra l’oggetto e il suo manipolatore, una relazione profonda che oltrepassa e svuota di senso la convinzione che vorrebbe l’oggetto completamente asservito al suo animatore e l’animatore *deus ex machina* di una figura inerte, soffio vitale di un corpo e di un’anima altrimenti inesistenti. Sono invece molti i maestri burattinai a vedere il burattino come un’aspirazione con cui confrontarsi e identificarsi. L’altro da sé che raccoglie i desideri, i limiti e le fantasie del suo manovratore. Un “altro” che però può essere tale solo perché dotato di una vita propria, capace di staccarsi, piano piano, dall’anima di chi lo manovra. In molti burattinai torna, come una costante che Dolci colloca tra gli “universali del burattino”, la convinzione che questi abbia una sua tendenza all’autonomia e che quella tendenza sia il suo segreto. Ogni burattino ha un’anima, una vita e un carattere che preesistono alla sua creazione e che sono determinati, anche, dall’essenza della materia che lo compone. Senza contare che, come rilevano molti burattinai costruttori dei loro burattini, anche i materiali hanno una loro anima e una loro forza che influenza la forma, il carattere, le azioni e le parole del burattino. Così come ogni burattinaio degno di questo nome è convinto che la manipolazione del fantoccio sia influenzata dall’“anima” del burattino.

Come se un oscuro frammento d’anima trasmettesse un suo segre-

¹⁶ Cfr. «Minerva. Rassegna internazionale», anno 1936, p. 343.

to messaggio alla mano e di qui al cuore dell'animatore, influenzandone la voce e il pensiero¹⁷.

Il senso di questo scritto è nella scheggia di uno specchio che, dal volto di Mariano Dolci, fa emergere i principi che definiscono il suo teatro. Il volto dello specchio è quello, noto, del maestro del teatro di figura che ha lavorato con Rodari e Malaguzzi nelle scuole, nel teatro sociale, nei manicomi, nei contesti di disagio. È il volto che emerge dai suoi scritti¹⁸ e dai numerosi studi a lui dedicati.

Lo specchio di cui parlo è però poco più che una cornice con al centro una grossa scheggia costituita dalla sua voce che è come un gorgo che risucchia i tratti del volto. Seguire quella voce è come guardare quel volto attraverso la scheggia: lo specchio ritrae le fattezze conosciute, ma la scheggia rileva la sua essenza o, meglio, quella che, per me, è la sua essenza. Apparentamenti, legami, collegamenti, rapporti che vanno avanti e indietro nei contesti da lui frequentati con il teatro ridefinendone i principi e i confini, l'ethos e la tecnica.

Il racconto che segue è tratto dalla viva voce di Mariano Dolci: una voce che ho lasciato emergere montando e mescolando brani tratti da una lunga intervista da me realizzata in occasione di una delle lezioni

¹⁷ Guido Ceronetti, *La marionetta e l'anima*, in *Dare gioia è un mestiere duro: trent'anni più due del Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti*, a cura di Andrea Busto e Paola Roman, Caraglio (CN), edizioni Marcovaldo, 2002, p. 176. Il testo citato era già apparso in Id., *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982 e poi in Id., *Marionettista*, Mantova, edizioni Corraini, 1993.

¹⁸ Tra i quali: *I burattini. Strumento pedagogico per la scuola*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1972; *La mano e il burattino*, Milano, Fratelli Fabbrini, 1977; con Maria Pia Prodi, *Costruire il burattino (proiezioni e identificazioni di pazienti psicotiche (I))*, «Rivista sperimentale di freniatria», vol. CVII, Suppl. al Fasc. 1, 1983, pp. 316-324 <<https://www.rivistafreniatria.it/VediMacro.phtml?IDMacro=1332&sLang=IT>> (17/08/2022); con Maria Pia Prodi, *Comunicare attraverso il burattino (Drammatizzazione di pazienti psicotiche)*, «Rivista sperimentale di freniatria», vol. CVII Suppl. al Fasc. 1, 1983, pp. 325-328 <<https://www.rivistafreniatria.it/VediMacro.phtml?IDMacro=1333&sLang=IT>> (17/08/2022); con Vito Minoia, *Il burattino sulla scena educativa. L'esperienza di Mariano Dolci nelle scuole dell'infanzia italiane* [2009, *Dialogo sul trasferimento del burattino in educazione*], Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2020; con Paula G. Eleta, *Il burattino poliglotta 2.0: un approccio innovativo per l'apprendimento delle lingue seconde e straniere* [2017], s.l., edizioni Amazon, 2020; *Burattini di mediazione nelle carceri in Francia*, «L'integrazione scolastica e sociale», vol. 19, n. 2, maggio 2020, pp. 57-62.

che ogni anno tiene per il mio corso Tradizioni, mestieri, teatro vivo¹⁹, frammenti ricavati dalle lezioni da lui tenute negli anni precedenti²⁰, da un'intervista realizzata da Franco Bertolucci nel 2019²¹, da un suo intervento al Festival dell'Outsider Art e dell'Arte Irregolare²² e da parole, frasi e intuizioni provenienti dagli scambi avuti in occasione della redazione di questo scritto.

Mariano Dolci

Infanzia e antifascismo

Io e mia sorella fummo iscritti a scuola sotto falso nome: c'era il timore di ritorsioni fasciste per compiacere Mussolini e per condizionare mio nonno. Nella prima infanzia tutti ci parlavano in francese per non farci scoprire a scuola e ci era raccomandato di non parlare con i tedeschi. Di fronte a noi gli adulti in casa parlavano delle notizie che arrivavano a mezza voce, in italiano e per sottintesi; questo per proteggerci e non turbarci inutilmente, ma anche per evitare che potessimo parlare con i compagni di scuola di quello che si diceva in casa. A quanto potevo capire succedevano cose brutte, sentii nominare un paio di volte il Vélodrome d'Hiver²³ dove erano radunati anche bambini, e più volte la parola ebrei. Una grande carta dell'Europa era affissa nel soggiorno, e un filo di lana rossa pendente dall'alto, reso teso da un peso di quelle monetine con il buco, tracciava la linea angolosa del fronte per via degli spilli che venivano spostati a ogni notizia certa venuta dal fronte.

¹⁹ Mariano Dolci, *Il teatro di animazione in educazione e nel sociale. Il laboratorio teatrale di Reggio Emilia. Loris Malaguzzi e Gianni Rodari*, lezione del 3 dicembre 2021 nell'ambito del corso Tradizioni, mestieri, teatro vivo, a.a. 2021/22, docente Valentina Venturini.

²⁰ In particolare quella del 18 marzo 2021: *I burattini, strumenti di mediazione in educazione e nel sociale*, lezione tenuta nell'ambito del corso Tradizioni, mestieri, teatro vivo, a.a. 2020/21, docente Valentina Venturini.

²¹ Franco Bertolucci, *Un burattinaio anarchico. Franco Bertolucci intervista Mariano Dolci*, cit.

²² Mariano Dolci, *Burattini per dirlo*, intervento al Festival dell'Outsider Art e dell'Arte Irregolare, Bologna, 2-4 ottobre 2020, video <<https://www.festivalarteirregolare.it/mariano-dolci/>> (17/08/2022).

²³ Il Raffle du Vel' d'Hiv, rastrellamento del Velodromo d'Inverno, fu la più grande retata di ebrei condotta sul suolo francese durante la seconda guerra mondiale: tra il 16 e 17 luglio del 1942 più di tredicimila ebrei, tra cui molti bambini, vennero arrestati a Parigi per essere mandati nei campi di sterminio nazisti.

Per il nonno era un periodo doloroso, considerata la sua radicata germanofilia; apprendere che gli orrori nazisti erano perpetrati dal popolo che aveva prodotto Beethoven, Goethe, Schopenhauer... Quando fui più grande mi disse, con la sua ben nota mancanza di modestia: “Sono tra le quattro persone in Italia che hanno letto e capito tutto *Il Capitale* di Marx”.

Un giorno, una lunga macchina nera si portò via il nostro vicino, il signor Levi e sua moglie e non li rivedemmo più. Per qualche tempo ogni giorno vennero un paio di soldati ad accudire i numerosi canarini dei Levi. Questa sensibilità per evitare sofferenze agli animali sembrava scandalizzare gli adulti di casa, ma non me bambino. Un giorno portarono via i canarini e poi anche mio nonno. Ricordo quando tornò a casa dalla prigionia, due anni dopo, tosato, con grossi scarponi chiodati e un cappotto militare che, considerata la sua bassa statura, gli arrivava fino ai piedi²⁴.

Seppi successivamente che anche parenti del ramo francese della mia famiglia avevano aderito alla resistenza, tra cui lo zio Francis Halbwachs e suo fratello Pierre (ebreo e comunista, una funesta combinazione in quel contesto), che poi fu inviato nel campo di concentramento di Buchenwald in Germania insieme al padre Maurice che vi morì.

Poi, finalmente, nell'agosto del '44 Parigi fu liberata. Finalmente perché negli ultimi giorni i bombardamenti erano continui e sempre più rumorosi. Noi dormivamo su materassi per terra lontani dalle finestre. Sul cielo c'erano grandi aerostati detti salsicce e per le strade camion e carri armati dell'esercito tedesco in ritirata. Alcuni stranamente erano carichi di biciclette, macchine da cucire o altro. C'era l'obbligo di tenere le finestre aperte e di non affacciarsi. A mia nonna venne un colpo quando suonarono alla porta e comparvero due soldati tedeschi. Erano poco più che bambini, con gli elmetti troppo grandi per loro, erano pallidi e stremati, volevano solo un po' d'acqua per riempire le borracce. Dopo i tedeschi cominciarono a passare a tutta velocità le auto dei partigiani con le bandiere con la croce di Lorena e la scritta FFI²⁵. Quando fecero prigionieri degli ufficiali in una casa vicino la nostra i miei ci svegliarono e ci unimmo alla folla festante che insultava questi giganti della guerra pallidi e umiliati. I miei zii erano commossi:

²⁴ Il 30 agosto 1943 i nazisti prelevarono Francesco Saverio Nitti dalla sua casa parigina per internarlo, insieme con gli ex presidenti francesi Édouard Daladier e Paul Reynaud, in una località tirolese da dove fu liberato dalle truppe francesi il 2 maggio 1945. La drammatica esperienza della deportazione, che traspare negli scritti di quel periodo (Francesco Saverio Nitti, *Meditazioni dall'esilio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1947) fu da lui raccontata nel *Diario di prigionia* (vol. V degli *Scritti politici*, pubblicato postumo, Bari, Laterza, 1967).

²⁵ La croce di Lorena era il simbolo di France Libre, movimento di liberazione e resistenza francese nato durante la Seconda guerra mondiale. L'acronimo FFI stava per Forces Françaises de l'Intérieur, nate, nel 1944, dalla fusione dei principali raggruppamenti militari della Resistenza interna francese.

“Vi abbiamo svegliati perché vediate questo spettacolo che noi abbiamo aspettato per venti anni”.

Dalla scuola al teatro. Il Maestro

Da ragazzo, e poi da universitario, frequentavo la Facoltà di Scienze naturali perché ero interessato all’etnologia. Catturavo e studiavo la fauna sotterranea, facevo parte del Circolo Speleologico Romano²⁶. In quel periodo non ero particolarmente interessato al teatro; ero molto impegnato politicamente, scrivevo articoli su giornali anarchici e partecipavo alle manifestazioni di protesta. Insegnavo Matematica e osservazioni scientifiche in una scuola media e già conoscevo Otello Sarzi, un burattinaio di grande talento che, tra l’altro, abitava vicino a casa mia. Non aveva una lira, ha passato anni in cui è riuscito a fare un solo spettacolo. Un anno intero per uno spettacolo e l’anno seguente due. Eravamo amici, frequentava casa nostra, gli prestavo le scarpe buone quando doveva andare a fare bella figura per cercare di vendere gli spettacoli. All’epoca frequentavo giovani dell’estrema sinistra, ma erano grandi rivoluzionari a chiacchiere. Otello, invece, la Resistenza l’aveva fatta veramente, con le armi, i suoi racconti erano affascinanti, faceva parte del gruppo dei fratelli Cervi in Emilia. Ho così iniziato a seguire i suoi spettacoli e presto ho scoperto che erano tutti legati da un nesso, anche quelli per bambini, anche quelli “leggeri”: c’era sempre un legame di solidarietà umana e di pace. Ripensandoli mi commuovo ancora. Lentamente avevo cominciato a seguire la compagnia, a scaricare i bauli, a montare la baracca e, a poco a poco, ad avere piccole mansioni: “potresti fare la farfalla quando passano le oche?”. Pian piano mi sono interessato e ho cominciato a essere parte integrante della compagnia, arrivando anche a dare dei contributi alla preparazione degli spettacoli. Ho la presunzione di dire che negli anni in cui sono stato con Otello almeno uno spettacolo l’ho fatto io: si chiamava *Finestra sull’infinito* ed era tratto da un racconto di Borges. Otello non solo lo ha accettato, ma lo ha rappresentato in giro per il mondo, quando è partito per l’India e poi per l’Africa.

Per me, come per chi voleva occuparsi di burattini, la conoscenza di un maestro come Sarzi è stata un privilegio, ma dovevi ascoltarlo e insieme osservarlo lavorare. Non spiegava, mostrava: non aveva la stoffa del maestro, di quello che insegna. Era naturale: seguiva, nel mestiere, quella che aveva appreso come una seconda natura, quando a tre/quattro anni aveva cominciato a usare i burattini lavorando in baracca con suo nonno che era diventato cieco. Otello aveva il compito di portargli i burattini già “aperti”, al cambio di scena di buttare quello che

²⁶ Fondato il 5 luglio 1904, il Circolo Speleologico Romano è una delle prime associazioni speleologiche dell’Italia centrale; promuove la conoscenza geografica, la ricerca e la documentazione scientifica del mondo sotterraneo. Cfr. <<http://www.circolospeleologicoromano.it/csr/>> (17/08/2022).

non serviva più e di fargli trovare subito ciò che serviva per la scena successiva. Essendo in arte dai suoi tre-quattro anni, non riusciva a capire le nostre difficoltà di persone della piccola borghesia che andavamo lì e pretendevamo di fare delle prove prima di andare in scena. Lui non capiva, si limitava a dire: “tu fai questo”, “tu entri quando lui esce...”. E allora dovevamo fare le prove da soli, quando lui non c’era. Per educarci all’improvvisazione gli piaceva farci delle trappole: quando toccava a lui dare la battuta la cambiava perché dovevamo riuscire a ricucire il filo dello spettacolo. Ho cominciato a partecipare sempre più intensamente alla vita e all’attività della compagnia e quando Otello, nel 1961, creò a Roma il Teatro sperimentale dei burattini e delle marionette – TSDM, mi sono subito iscritto ricevendo la tessera numero 2, che conservo ancora.

Conciliare il lavoro nel teatro con quello nella scuola era sempre più difficile, insegnavo a più di 60 chilometri da Roma, spesso finivamo lo spettacolo a mezzanotte o all’una e la mattina seguente, alle 8.30, dovevo essere in classe. Ho dovuto scegliere. E ho fatto come Pinocchio che non si presenta a scuola e segue il circo di Mangiafuoco. Ho lasciato l’insegnamento per entrare nella compagnia di Sarzi come professionista.

A quel tempo Otello era un pioniere, perché cercava di riformare il repertorio non limitandosi a lavorare sul rinnovamento dei materiali e delle modalità di animazione, ma partendo dal tentativo di ribaltare l’idea che era alla base del teatro dei burattini, quella che era, ormai, il suo scontato sottinteso, ossia che si trattasse di un teatro minore, folcloristico, popolare e, soprattutto, “per bambini”, ossia per un pubblico facile, che richiede uno sforzo minore. La sua “ardua impresa” era invece quella di presentare i burattini come “qualcosa di impegnato” (rappresentava Majakovskij, Garcia Lorca, Brecht, Beckett, Irvin Shaw), come un teatro rivolto, insieme, a un pubblico bambino e a un pubblico adulto, capace di parlare a entrambi, come molto teatro di figura del passato anche prossimo (penso al ciclo dei pupi siciliani).

È stato il primo a fare spettacoli non esclusivamente dedicati all’infanzia, anzi alcuni erano troppo difficili per i bambini. E questo, a quell’epoca, spaventava e, anche, allontanava perché vigeva il pregiudizio che se una cosa era “impegnata” doveva essere noiosa. In realtà la compagnia viveva sugli spettacoli per le scuole, ma, per rispondere a una nostra esigenza, una o due volte l’anno riuscivamo a fare uno spettacolo sui temi che ci interessavano e a proporlo non dico proprio gratis, ma quasi.

Dal teatro alla scuola. Il movimento di Reggio Emilia

Alla fine degli anni Sessanta l’amministrazione comunale di Reggio Emilia, insieme al pedagogo Loris Malaguzzi propose a Sarzi e alla nostra compagnia una lunga tournée nelle scuole comunali dell’infanzia. A Reggio Otello era conosciuto, era stato un partigiano coraggioso e aveva combattuto nella lotta di liberazione a fianco dei fratelli Cervi. Ho conosciuto papà Cervi e ho visitato la

sua casa, ho frequentato quell'ambiente; ho incontrato anche Don Dino Monari, il sacerdote della Repubblica partigiana di Montefiorino che ha resistito ai tedeschi con le armi. Era la prima volta che affrontavo un pubblico di bambini piccoli, ed è stata un'esperienza che mi ha segnato profondamente. Lavorando al fianco di Sarzi ho compreso che i burattini erano diversi da come ero abituato a vederli e a concepirli, che potevano esprimere cose che gli attori umani, con i loro linguaggi, non sarebbero mai riusciti ad esprimere. E che le tradizioni, anche quelle più rigide degli ultimi sprazzi della Commedia dell'Arte, di Arlecchino, Brighella, Sandrone, eccetera, possono esprimere anche cose attuali. Il rispetto della tradizione non significa mancanza di libertà, al contrario!

A Reggio Emilia ho avuto il privilegio di collaborare con Malaguzzi e con tutta la sua équipe, perché Malaguzzi è stato geniale, ma è stata tutta una città che ha contribuito a creare quella determinata situazione, sono state soprattutto le donne. In quei luoghi c'era una tradizione di mondine. Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento le donne dovevano allontanarsi da casa per più di quaranta giorni per la raccolta del riso. Questa era una grande novità, perché fino ad allora era impensabile che una donna lasciasse la famiglia per un periodo così lungo. Tra queste donne si creò uno spirito di solidarietà: chi partiva lasciava i figli alle donne che non partivano le quali presero l'abitudine di organizzarsi per gestire il gruppo dei bambini. Ben presto queste donne compresero che riunire i bambini in gruppo aveva degli effetti positivi e negli anni continuarono a tenerli insieme, anche quando non ne avevano la necessità. Sono nati così degli embrioni di scuole libere, scuole spontanee fatte da genitori. Ma il fascismo non poteva accettare l'esistenza di scuole non statali e nel 1938 ne decretò la chiusura. Quando, alla fine della seconda guerra mondiale, esattamente una settimana dopo la liberazione, Malaguzzi è arrivato in un sobborgo di Reggio Emilia, Villa Cella, le donne avevano materialmente costruito una scuola per l'infanzia. È un fatto stupefacente: per loro la prima cosa da fare, in una città distrutta dai bombardamenti, una città in cui mancava tutto, dal cibo a qualsiasi servizio, era costruire una scuola per i loro bambini. La realizzarono in una settimana, raccogliendo e riciclando le macerie lasciate dalle bombe. Quella scuola esiste ancora e sulla facciata è stata posta una lapide in ricordo di quell'evento. Cinquant'anni dopo con Malaguzzi siamo andati a intervistare le anziane ancora in vita chiedendo loro le ragioni di quel gesto: "volevamo una scuola per i nostri figli, una scuola che fosse con la nostra cultura". Esistevano anche altre scuole, come quelle gestite dalle suore, ma le donne volevano che i loro bambini vivessero della loro cultura e della loro solidarietà. È interessante come Malaguzzi abbia ascoltato queste donne che si fecero maestre della loro scuola. E come abbia contribuito a diffonderne le idee e le proposte educative, soprattutto quando, con grande difficoltà, è diventato direttore delle scuole dell'infanzia. Le scuole comunali facevano fatica a nascere, ed è stata un'impresa far capire che le scuole dovevano essere laiche e di tutti.

I burattini sono un linguaggio

Furono le educatrici, costantemente impegnate a sperimentare insieme ai bambini i linguaggi espressivi più vari, a scorgere nei burattini un altro tra questi. Al termine della nostra lunga tournée le maestre chiesero a Malaguzzi, e all'amministrazione comunale, di trovare il modo di ospitare la compagnia per un certo tempo, in modo da poter carpire tutti i nostri segreti. Era il 1971. Malaguzzi organizzò dei corsi di aggiornamento per le educatrici di Reggio Emilia e di Modena. I corsi di costruzione e di animazione, ai quali si erano iscritte una quarantina di insegnanti, si svolgevano sul grande palcoscenico del Teatro Municipale di Reggio Emilia a sipario chiuso. Li conducevamo Otello Sarzi, suo figlio Mauro e io che, in quanto ex-insegnante, ero particolarmente interessato a questa esperienza. Malaguzzi era sempre presente e interveniva continuamente, riprendendo e commentando le dichiarazioni per poi piegarle verso prassi educative innovative e verso una nuova immagine di bambino. Fin dai primi incontri mi resi conto che quello che in quanto burattinai cercavamo di trasmettere non era ciò che poi serviva realmente in una comunità di bambini piccoli; l'ottica e le finalità dei professionisti erano completamente diverse da quelle degli educatori. Fu pertanto la frequentazione delle insegnanti, con le loro perplessità, a far nascere in me degli interrogativi sul senso del nostro lavoro: "questi prodotti sono troppo pesanti per un bambino, o troppo costosi... questi procedimenti di costruzione troppo lunghi, ... questi strumenti sono difficili da usare e pericolosi, queste colle e queste tempere sono tossiche ecc.". Queste riflessioni mi portarono a chiedermi perché i burattini dovessero rimanere nelle mani dei professionisti e se non potessero, invece, trasferirsi in quelle delle maestre e, infine, in quelle dei bambini. Mi resi conto che ero portatore di qualche competenza, ma che dovevo cambiare atteggiamento: invece di continuare a impartire lezioni, mi sono messo al servizio delle scuole, visitandole ogni giorno come una specie di consulente. Seguivo i loro progetti cercando il modo di collaborarvi. Da parte mia si trattava di operare una sorta di "traduzione" dei miei strumenti per trasferirli dal mondo dello spettacolo a quello dell'educazione. L'ambiente era molto vivace, intelligente, in continua sperimentazione, e si respirava un entusiasmo coraggioso. Così maturai l'idea di trasferirmi definitivamente a Reggio Emilia. Nel marzo del 1972 venne Gianni Rodari per gli "Incontri con la Fantastica"²⁷, ai quali ho partecipato. Il giorno della vigilia mi trovavo in una scuola intento a seguire i bambini che costruivano i loro burattini, quando entrarono Malaguzzi e Rodari il quale rimase colpito e quasi affascinato dal nostro lavoro: "ogni bambino costruisce il suo burattino e poi fanno lo spettacolo?". "No, veramente cerchiamo di farli parlare e di farli improvvisare tra di loro". "Ma vi ci vorrà un tendone, una baracca?". "Lo abbiamo costruito nella scuola". È questo che colpì Rodari, questo quello che per lui era l'"importante": avevamo portato i burattini

²⁷ Cfr. nota 10.

nelle scuole non solo per fare spettacoli, ma per insegnare ai bambini a costruirli e a muoverli, a inventare storie per loro mettendo in moto la loro fantasia.

La Spagna dopo Franco

La mia conoscenza con Rodari si approfondì nel luglio 1977, quando ebbi il privilegio di far parte del gruppo di esperti invitati nella Spagna appena liberata dalla dittatura fascista a tenere corsi alla Escola d'Estiu (scuola d'estate) di Barcellona organizzata dall'associazione di insegnanti Rosa Sensat. Questa scuola estiva nata e cresciuta all'epoca della Repubblica fu ovviamente proibita durante la dittatura. Tuttavia negli ultimi anni del fascismo la Escola d'Estiu riusciva a svolgersi clandestinamente; gli eroici partecipanti iscritti rischiavano molto per il solo fatto di riunirsi. Alla prima scuola estiva finalmente libera nel 1977 si iscrissero 10.000 insegnanti a 300 corsi di formazione. I formatori erano quasi tutti catalani fatta eccezione per 11 italiani che i compagni spagnoli avevano in precedenza avuto modo di conoscere viaggiando in Italia con visto turistico (in realtà per incontrare situazioni, comprare libri e conoscere persone e novità educative come non era possibile fare in Spagna). Quattro simpatiche compagne erano venute, negli anni precedenti, a Reggio Emilia per conoscere il mio lavoro e così fui tra gli invitati insieme a Rodari e altri. Trascorremmo due settimane di grande festa e di studio dove i catalani poterono finalmente parlare la loro lingua (proibita per quarant'anni) e riappropriarsi della loro imponente tradizione educativa. Vi era un'immensa fame di informazioni, di aggiornamenti e voglia di uscire dall'oscurantismo in cui aveva vissuto la Spagna per quarant'anni.

Fuori dalle ore di corso, stimolati dall'ambiente, noi italiani potemmo dibattere a lungo tra di noi e con gli amici catalani. Tornammo in Italia contagiati da tanto entusiasmo. I contatti non si interruppero e, ottenuta un'aspettativa dal Comune di Reggio, mi stabilii tre mesi a Barcellona per avviare la nascita di un centro come quello che dirigevo a Reggio. Per quarant'anni sono tornato ogni anno alla Escola d'Estiu, come anche a quelle di Palma di Maiorca, Esplugues, Sant Cugat per tenere corsi di burattini o di ombre. Questi soggiorni mi hanno offerto l'opportunità di conoscere e di condividere un'immagine nuova, forte e convincente di bambino come la continuano tuttora a costruire gli amici di Rosa Sensat con il loro lavoro. Questi amici e amiche costituiscono ormai una parte importante della mia identità.

“Burattinologia applicata”

In quegli anni di sperimentazione ho imparato che tutte le parole sono importanti. A Reggio ho sperimentato il significato del verbo “sostenere”. Questo era il senso del nostro lavoro nelle scuole, sostenere i bambini e le maestre nelle loro scoperte. Non si trattava di insegnare le nostre convinzioni teatrali, ma di

sostenerli e di renderli coscienti delle loro. L'uso di questo verbo era stato suggerito dallo psicologo Jerome Bruner che seguì da vicino l'esperienza educativa di Reggio Emilia, tanto che la città lo nominò cittadino onorario²⁸.

Quando si osservano le soluzioni "teatrali" adottate dai bambini nei loro giochi di finzione, nate, peraltro, senza che i giocatori abbiano la necessità di accordarsi previamente tra di loro, ci si accorge che, spesso, di queste soluzioni resta poco o nulla. Tornando a osservare lo stesso gruppo dopo qualche giorno, il più delle volte di quelle soluzioni non troveremo traccia, perché i giocatori ne hanno trovate altre, spesso altrettanto geniali, destinate anch'esse a essere dimenticate. Questo perché il bambino non è un artista che si propone di ricercare e perfezionare un suo linguaggio espressivo formale. Sotto l'urgenza del momento ricorre, per esprimersi, a tutti i linguaggi e alle sinestesie tra di loro senza porsi altre preoccupazioni. Le geniali soluzioni espressive dei bambini nei giochi di finzione sono dunque destinate a vita breve, a meno che non vi sia un adulto, di cui loro abbiano stima, che li renda coscienti di aver espresso qualcosa di interessante. Allora la "trovata" spontanea si fissa e si sedimenta con le altre già acquisite. Questo ruolo degli adulti è per me racchiuso nel verbo "sostenere". Mi torna alla mente la frase con la quale Maria Montessori traduce la richiesta che il bambino ci rivolge implicitamente: "aiutami a fare da me!".

Nelle scuole dell'infanzia di Reggio Emilia hanno teorizzato che tutti i linguaggi vanno incoraggiati con uguale dignità. L'adulto ci deve essere, l'adulto sa molte più cose del bambino, è una risorsa per il bambino e il bambino lo sa: ma l'adulto non deve avere in testa un teatro troppo tradizionale, né un'idea tradizionale di bambino, quella, cioè, di vaso da riempire, o di foglio bianco su cui scrivere. Il bambino si fa da solo, cresce da solo, acquista le sue conoscenze da solo, però ha bisogno di farlo in gruppo, ha bisogno soprattutto di altri bambini, un bambino da solo diventa come il bambino lupo della foresta: non sa più parlare, cammina a quattro zampe... ha bisogno della socialità. E ha anche bisogno di adulti che sappiano "lasciarlo libero" di esprimersi e di farglielo fare spingendolo a usare i linguaggi a lui più congeniali. Cosa significa lasciare liberi i bambini? Non vuol dire abbandonarli. Non possono scoprire tutte le proprietà dei materiali o tutte le valenze della cultura da soli, vanno aiutati. Sostenuti. E qui entrano in gioco gli adulti. Nel mio lavoro mi è capitato tante volte di voler incontrare solo gli adulti per spiegare quello che stavo facendo e quello che, secondo me, andava fatto. Oltre e prima dello spettacolo di fine anno, che non era l'obiettivo del mio laboratorio e che facevamo per contentare i genitori che se lo aspettavano, c'era il processo. In genere si parte con delle improvvisazioni, e su questo, solitamente, non c'è bisogno di stimolarli perché già fanno dei giochi, si tratta di applaudire

²⁸ Nel suo *I processi di conoscenza dei bambini e l'esperienza educativa di Reggio Emilia*, (Reggio Emilia, Centro Documentazione e Ricerca Educativa Nidi e Scuole dell'Infanzia, 1996, p. 25), Bruner scrive dell'esperienza di Reggio Emilia, confermando la validità delle sue teorie educative.

le loro trovate che io chiamo gli “scarabocchi del teatro di burattini” perché non sono ancora spettacolo. Gli scarabocchi che sembrano promettenti vanno incoraggiati, non è facile perché bisogna organizzarli sul momento: se vi sembra che la cosa sia da incoraggiare bisogna farlo subito. Naturalmente ci saranno degli sbagli, dei fallimenti, ma anche di questo dobbiamo essere coscienti, non aver paura, non si può mai sapere con certezza cosa fare. Mi torna alla mente una frase di Bruner, una di quelle che ripeteva spesso nel corso delle sue visite a Reggio Emilia: “non ha una vita chi non la racconta”, solo quando noi abbiamo espresso qualcosa a qualcuno ne siamo veramente padroni.

I burattini come strumenti di mediazione. L'incontro con il disagio mentale

Era il 1973. Eravamo in un paese di montagna, nella provincia di Reggio Emilia. Facevamo uno dei nostri spettacoli di burattini, organizzato in una serie di piccoli numeri legati e introdotti da un burattino presentatore. Il presentatore era l'unico burattino che aveva il permesso (anzi era incoraggiato) di dialogare con il pubblico, e per questo si trattava di un “ruolo” che richiedeva grande esperienza e completa padronanza della tecnica. Fino a qualche tempo fa non solo i bambini interagivano con i burattini, ma anche molti adulti facevano delle battute rivolgendosi direttamente al burattino, e il burattinaio doveva essere pronto nella risposta e capace, nello stesso tempo, di non perdere il controllo dello spettacolo e il filo della storia. Quando c'era Otello il ruolo era il suo e il burattino che usava per quel ruolo era sempre Fagiolino. Quando lui non c'era il presentatore lo facevo io, o suo figlio Mauro. Avevamo inventato un personaggio che si chiamava Pippo, ma tutti conoscevano Pippo Baudo e nel sentire quel nome la sala schiamazzava, così Pippo divenne Peppo de Peppolis. Quella sera il presentatore ero io. Tra il pubblico c'era un gruppo di bambini con gravi carenze psichiche, della cui presenza non ero stato avvertito. Alla fine dello spettacolo gli accompagnatori vennero da me dicendomi che erano rimasti molto sorpresi da come alcuni di loro, generalmente molto torpidi, chiusi nel loro mondo, in parte autistici, erano stati svegliati, erano tornati ad agire e reagire e avevano fatto grandi sforzi per tentare di entrare anche loro in comunicazione con Peppo. Invitai questi bambini dentro la baracca, gli presentai tutti i burattini, Peppo compreso, che volevano conoscere. Proposi loro di animarlo, mettendolo nelle loro mani e, con il nostro aiuto, ci sono riusciti. Mi hanno addirittura aiutato a smontare la baracca e a mettere tutto a posto, seguendo e partecipando a tutte le operazioni del dopo spettacolo. Una settimana dopo il medico che aveva assistito allo spettacolo con quei ragazzi mi convocò all'ospedale psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia. Mi chiese se secondo me era possibile ottenere la stessa reazione anche con malati adulti affetti da patologie più gravi. Mi portò a visitare l'istituto. Ricordo quella visita come un'esperienza traumatica: persone sedute in terra tra lo sporco, persone che mendicavano una sigaretta e infermieri che buttavano la cicca per terra e c'era la rissa per raccoglierla, persone legate, grate alle finestre in modo che non si potes-

se uscire... attraversammo reparti con persone sedute sui divani o stese nei letti da più di vent'anni, ne ricordo uno che era seduto da trentasei anni.

L'incontro con queste persone fu scioccante. Non pensai, però, di rinunciare. Pensai, invece, che prima avrei dovuto capire meglio dove mi trovassi, chi fossero le persone rinchiusi e perché lo fossero. Speravo che un minimo di conoscenza teorica sulle malattie mentali mi avrebbe aiutato a trovare un modo per entrare in contatto con i ricoverati.

Mi presi del tempo per riflettere anche perché, nel frattempo, avevo deciso di occuparmi solo delle scuole e avevo lasciato la compagnia Sarzi. Provai a coinvolgere quattro amici animatori e tornai a parlare con lo psichiatra, chiedendogli di spiegarmi meglio la ragione di quella proposta. Era convinto che il nostro lavoro avrebbe potuto mettere in contatto il dentro col fuori: molte famiglie avevano dimenticato di avere dei pazienti, la città stessa aveva come rimosso la presenza, al suo interno, dell'ospedale psichiatrico, e per quei pochi che se ne ricordavano quello era un luogo di cui aver paura, pieno di persone pericolose e violente. I pregiudizi erano molti e radicati e quel medico sperava di poterli combattere attraverso di noi, portando fuori gli spettacoli dei malati o facendo entrare da fuori persone comuni. Accettai. Ci venne affidato un reparto e una grande sala con tavoli e sedie. Portammo un paravento e quattro/cinque burattini e iniziammo a improvvisare piccole scene. È stata un'esperienza angosciosa: tutte queste persone sedute sul divano e sulle sedie che non guardavano neanche, e quelli che guardavano rimanevano ebeti. Le nostre spiritosaggini non erano raccolte e ci sentivamo sempre più inibiti. Alcuni, addirittura, venivano dietro il paravento a chiedere se avevamo una sigaretta... Dovevamo trovare un'altra strada. Vicino a quel reparto c'era uno dei due bar dell'ospedale, quello gestito dai pazienti. Ci siamo spostati là e, poiché per noi era imprescindibile coinvolgere i malati, abbiamo cominciato ad assumere anche persone non del reparto ma interessate veramente. Chiunque entrava in quel bar vedeva noi e i nostri burattini in azione. Costruii una struttura meno rigida ma "vera", e così cominciai a progettare una baracca professionale con quinte, sipari e così via. E questo destò l'interesse di un folto gruppo di pazienti che forse non comprendeva lo scopo al quale quella struttura sarebbe servita, ma voleva assolutamente partecipare alla costruzione, segando le assi, cucendo stoffe... Forse questi lavori ricordavano loro delle competenze di prima, una certa nostalgia. E così abbiamo cominciato a ritardare i lavori, se un'asse era segata male bisognava rifarla, con tutti gli inconvenienti di dare questo compito a persone non più abituate a lavorare. Ci fu chi andò in escandescenza perché voleva abitare nella baracca, un altro perché una volta erano finiti i chiodi tanto che, poiché all'interno dell'ospedale non c'era un'officina, dovetti prendere la motocicletta e andare in centro a comprarli. A poco a poco il gruppo si formava e diventava sempre più numeroso, molti cercavano di aiutarci o credevano di aiutarci anche se, senza rendersene conto, ci mettevano i bastoni tra le ruote; l'importante era la loro partecipazione, che era vera e fattiva. Mentre la baracca era in costruzione, dall'altra parte della sala c'era un tavolo dove uno di noi costruiva, costantemente, burattini in cartapesta. Finalmente qualcuno ha co-

minciato a prendere in mano un burattino, a chiamarlo e a parlarci, anche se molti altri sono andati via perché non avevano questa intenzione. A poco a poco hanno cominciato a venire. Ero convinto che queste persone che avevano subito delle ingiustizie incredibili perché erano state rinchiusi magari ingiustamente, a volte solo a causa di un esaurimento mal curato, avessero qualcosa da dire contro il direttore, contro la vigilanza e i controlli, contro gli infermieri... E allora, con il mio burattino, lanciavo dei temi che in qualche modo potessero spronarli. Delusione totale! Quello che usciva, nelle prime animazioni, erano frasi del tipo “ringraziamo il signor direttore che ha convinto il signor Mariano che è tanto bravo...”! Da non crederci! Questa gente, così provata, non parlava con la propria voce, con la voce della propria esperienza, parlava con la voce dell’istituzione. Poi, però, qualcosa è scattato: alcuni, interessati, hanno preso l’impegno di animare i burattini con costanza e, di settimana in settimana, hanno iniziato a dare i primi segni: qualcuno ha iniziato a parlare non con la voce dell’istituzione, ma con quella dell’ambiente in cui era stato ricoverato per la prima volta, o con la voce del prete, o dei carabinieri, o del primo medico, o dei vicini... Non era ancora la loro voce; era la voce di quello che la gente pensava dei malati di mente. Insistendo, almeno tre o quattro – con molta emozione da parte nostra e forse anche dei pazienti – hanno fatto parlare i burattini con la loro “vera” voce che diceva cosa pensavano veramente dell’istituto che li teneva rinchiusi, quali erano le loro speranze... Il burattino era la voce della loro anima per tanto tempo rimasta senza parole.

Quel che mi ha insegnato un reparto femminile

Tutto è iniziato nel reparto femminile nel quale ho lavorato per otto anni, sempre con le stesse pazienti. Ed è iniziato da un paio di orecchie. Ogni paziente aveva costruito il proprio burattino ma la dottoressa Maria Pia Prodi – che ancora ringrazio per aver creduto in questo tipo di sperimentazione – mi fece notare che più di una paziente aveva realizzato il suo burattino senza orecchie. Non me ne sarei accorto perché anche i bambini, nel costruire i loro burattini, non mettono le orecchie. Da allora ho cominciato a farci caso perché la dottoressa interpretava quella mancanza in un modo ben preciso: dopo anni passati in ospedale, senza poter mai uscire, senza poter decidere nulla della propria vita, queste persone avevano scelto di fare un’attività gratificante, un’attività nella quale potevano tornare a decidere da sole, anche solo scegliendo il colore degli occhi del burattino, o quello dei capelli... Possono sembrare particolari insignificanti ma si trattava di persone che da almeno vent’anni stavano sedute su un divano senza fare niente, persone che attraverso questa attività potevano tornare ad esercitare la loro libertà. Per questo, secondo la dottoressa, non volevano essere disturbate, non volevano sentire i suoi o i miei giudizi, non volevano essere giudicate, e così, forse inconsciamente, avevano deciso di eliminare l’organo dell’udito. Era una scelta simbolica. Iniziai a interrogare le pazienti. Fino a quel momento le avevo sempre lasciate libere di fare le loro scelte, ma avendo qualche sospetto decisi di

intervenire, consapevole del rischio di influenzarne le scelte. Provai a interloquire con frasi del tipo: “secondo me manca qualcosa...”. Quasi sempre mi rispondevano che mancavano le orecchie ma che non davano nessuna importanza a questa assenza; qualche volta, invece, all’ennesimo “no, non manca niente” al quale continuavo a ribattere, la paziente, quasi con rabbia, finalmente rimarcava la propria scelta: “mancano le orecchie, ma non le voglio fare. E basta!”. Così mi è sembrato il caso di tornare dalla dottoressa per confermarle che per alcune pazienti quanto aveva diagnosticato era giusto²⁹.

Un problema fondamentale, quando si lavora in questo ambiente, è quello dell’interpretazione. Più volte il mio modo di guardare si è scontrato con quello dei medici curanti. Nel caso della Prodi ho imparato moltissimo, ma quando si è presentata la situazione rovesciata ho fatto fatica. Per un periodo l’ospedale ospitò un’*équipe* di psichiatri tedeschi di grande livello scientifico che chiese di osservare il nostro lavoro. Uno dei medici, il capo dell’*équipe*, si bloccò di fronte ad un burattino completamente dipinto di giallo. Dopo avermi chiesto quale paziente avesse costruito quel burattino, il medico parlò con la sua interpretazione: il giallo indicava una mancanza di colori e da questo stabilì che il paziente era schizofrenico. Non pensò neanche lontanamente di chiedere se nel giorno in cui il burattino era stato dipinto ci fossero altri colori a disposizione o se vi fossero ragioni che avessero indotto quella scelta. L’uso del giallo, invece, rispondeva ad un’esigenza pratica: nel processo di costruzione, incollando fogli di carta di giornale, anche se la carta viene dipinta con la tempera, questa non riesce a coprire il testo stampato, per cui normalmente, prima di passare ai colori che i pazienti volevano dare al burattino, facevo utilizzare un colore neutro che coprisse la stampa e solo dopo su quella copertura neutra i pazienti potevano usare i loro colori preferiti per definire la figura. Questo accorgimento mi aiutava anche a rassicurare le persone che non avevano mai usato i pennelli. Quando molti di loro sbagliavano a dipingere, io prendevo un colore neutro, cancellavo tutto, e il paziente poteva così ricominciare a fare il disegno che voleva: spesso gli psicotici, come i nevrotici, erano terrorizzati dal fare delle scelte perché pensavano che se avessero sbagliato gli altri avrebbero pensato che fossero malati di mente e anche per loro stessi l’errore sarebbe stato una conferma del loro stato.

È evidente che queste persone vanno sostenute e confortate. Quando si costruivano i burattini si completava la testa e poi rimandavo l’uso della tempera alla settimana successiva. Ebbene, il paziente del caso che interessò l’*équipe* medica, aveva colorato la testa completamente di giallo, come tutti gli altri, solo che la settimana successiva, quando ognuno aveva caratterizzato il suo burattino, era stato assente e il burattino era rimasto giallo.

²⁹ Sul lavoro con le pazienti psicotiche seguite dalla dott.ssa Maria Prodi cfr.: Mariano Dolci, Maria Pia Prodi, *Costruire il burattino (proiezioni e identificazioni di pazienti psicotiche (I)*, cit.; Mariano Dolci, Maria Pia Prodi, *Comunicare attraverso il burattino (Drammatizzazione di pazienti psicotiche)*, cit.

Dopo Basaglia: l'incontro tra bambini e disagio mentale

Quando, nel 1978, è stata approvata la legge Basaglia che disponeva la chiusura dei manicomi, sono stati necessari sei o sette anni prima che i degenti potessero effettivamente uscire. In quegli anni mi sono trovato a lavorare con persone sempre più torpide e aggressive poiché i malati che stavano meglio gradualmente tornavano in famiglia, o venivano spostati in case famiglia o in case di riposo. Quelli che rimanevano erano, ahimè, quelli che stavano peggio. Quando l'ultimo dei pazienti se n'è andato, ho trasferito tutto il mio materiale nei centri diurni nei quali i pazienti venivano quotidianamente di loro iniziativa. Proponevo giochi con animazioni sempre libere, stimolando l'espressione spontanea. Cercavo di ottimizzare tutti gli stimoli che arrivavano da loro per organizzare uno spettacolo che poi avremmo presentato a un pubblico esterno. Così facendo ognuno di loro riceveva una forte gratificazione e per questo dovevo stare molto attento a raccogliere (e poi a scegliere) gli stimoli che venivano un po' dall'uno un po' dall'altro, in modo da mantenere un equilibrio e dare soddisfazione a tutti. Lavoravamo per mesi alla preparazione degli spettacoli che provai a proporre in un circuito particolare. Sentivo che il linguaggio di queste persone era molto simile a quello dei miei bambini delle scuole e che l'incontro tra queste due realtà poteva essere fecondo per entrambe. Proposi così una tournée negli asili e nelle scuole dell'infanzia di Reggio Emilia. Un tour il cui inizio fu complesso, ma che si trasformò in un'attività che è durata sette anni. All'inizio abbiamo trovato alcune resistenze, non tanto delle scuole quanto dei genitori. La prendevamo alla lontana. Una volta che lo spettacolo era pronto scrivevamo una lettera: "Cari bambini, siamo un gruppo di burattinai senza lavoro, abbiamo uno spettacolo, possiamo venire da voi?". I bambini, insieme alle maestre, rispondevano chiedendo di vedere che tipo di burattini usavamo e noi mandavamo le foto. Ma loro insistevano dicendo che volevano vederli dal vivo, quei burattini. E allora andavo io, da solo, con i burattini, e giocavo con i bambini, stimolando interazioni con le figure. Alla fine dell'incontro i bambini mi chiedevano sempre di tornare. Questo gioco di incontri alternati a lettere che ci inviavamo a vicenda durava circa un mese e la corrispondenza non era per abituare i bambini, ma per abituare i genitori che non sempre erano pronti ad accettare che nella loro scuola sarebbe arrivata una compagnia con una decina di malati dell'ex ospedale psichiatrico. Dopo una serie di incontri e lettere riuscivo a prendere un appuntamento per allestire lo spettacolo che avevamo preparato al centro diurno. Il giorno concordato arrivava a scuola un pulmino e scendevano tutti i malati di mente con l'attrezzatura, allestivamo e facevamo lo spettacolo. L'esperienza era sempre positiva, sia per i malati perché per loro era la vita, sia per la scuola, maestre e bambini. Quando i pazienti facevano gli spettacoli all'interno dell'ospedale, il pubblico era composto dagli altri pazienti e dai loro familiari, al massimo dagli infermieri, cioè persone già predisposte ad applaudire. I pazienti più sensibili se ne accorgevano e si convincevano sempre di più che il pubblico applaudiva non perché fossero bravi, ma perché erano "matti" e avrebbe applaudito qualsiasi cosa avessero fatto. Con i bambini questo rischio

non c'era. Ricordo perfettamente quando, prima e anche durante lo spettacolo, i malati mettevano l'occhio nel buco della tela per vedere il pubblico, per vedere questi bambini a bocca aperta che seguivano la preparazione e poi l'evolversi dello spettacolo. Era evidente che non c'era nessuna condiscendenza nei loro confronti e loro ne gioivano. Per tutti loro si trattava di un'esperienza straordinaria.

Nel corso dei sette anni in cui abbiamo svolto questa attività siamo passati dai burattini a guanto a quelli a bastone, e poi abbiamo chiuso il ciclo con degli spettacoli con le ombre. La cosa inaspettata è il successo ottenuto e le reazioni dei bambini. La presenza dei malati di mente permetteva, sia ai bambini sia ai malati, di venire a contatto con una realtà altra, diversa da quella abituale. Ad ogni spettacolo seguiva un piccolo incontro nel corso del quale entrambe le categorie entravano in contatto. Qualche volta abbiamo proiettato anche un piccolo video sulle condizioni di vita dei malati. I bambini si rendevano conto che avevano a che fare con delle persone interessanti, non i soliti adulti che quando vedono un bambino fanno le domande "di prassi": come ti chiami? che cosa fai? dove sei nato? cosa vuoi fare da grande? Oppure domande minatorie del tipo: vuoi più bene a papà o mamma? Invece questi burattinai facevano domande diverse: perché siete così piccoli? Siete soddisfatti dello spettacolo che avete visto? Eravate contenti quando eravate nella pancia della mamma?.

Si dice che la finalità delle cure psichiatriche sia quella di condurre i malati alla ragione, ma ragione e immaginazione si sviluppano congiuntamente perché queste facoltà sono le due facce della stessa medaglia. Impossibile rafforzare l'una senza l'altra. Perché allora non tentare di portarli all'immaginazione?

Gli "universali" dei burattini

In tutti i contesti che ho attraversato con il mio teatro ho sempre agito con i miei burattini seguendo un mio particolare interesse, che è quello dell'influenza che gli strumenti esercitano su chi ne fa uso, e che ho rintracciato in tutti i contesti. I francesi li chiamano "gli universali dei burattini" che si ripresentano qualsiasi sia il soggetto che li usa, sia quando li costruisce, sia quando li anima.

Per decenni ho osservato me stesso, i miei colleghi burattinai, il mio maestro, ma anche i momenti di improvvisazione dei bambini, dei loro genitori, delle educatrici, dei pazienti dell'ospedale psichiatrico o di quello giudiziario, o dei centri diurni, degli studenti universitari, dei carcerati. Sempre, nel professionismo come negli altri contesti, nonostante si trattasse di persone appartenenti a categorie molto diverse che tra l'altro usavano i burattini con finalità diverse, arrivava il momento in cui il burattino sembrava "prendere la mano" al suo animatore. Tutta la storia dei burattini a guanto è la prova provata della tendenza dei burattini a una loro libertà, autonoma e prevaricante la razionalità del manovratore. Per secoli i burattinai sono stati perseguitati, isolati, banditi, in alcune città potevano lavorare solo a carnevale, dovevano fermare i loro spettacoli quando suonava l'*Avemaria*, si cercava di limitare la loro azione in quanto troppo contestatori e

irriverenti. Perché? I burattinai non sono diversi dai marionettisti e dagli attori, è lo strumento che li porta a dire qualcosa in più. Francesco Sarzi, padre del mio maestro, ha fatto tutta la sua carriera durante il fascismo e passava quindici giorni agli arresti e due-tre mesi fuori. Ha passato tutta la vita così. Quando gli chiedevo perché non cercava di controllare ciò che poteva essere compromettente, lui mi rispondeva: “cercavo di farlo, ma quando cominciavo a parlare il burattino mi prendeva la mano e diceva cose che non era opportuno dire”. In un regime autoritario questo è un problema, ma nei contesti che frequento con il mio teatro è una grande risorsa.

In tante occasioni mi sono sorpreso a constatare che il mio burattino diceva delle cose alle quali non avrei pensato senza il burattino, che però erano mie. Col tempo ho capito e sperimentato sempre meglio questa tendenza del burattino all'autonomia, anche perché quando c'erano gli insegnanti a seguire gli spettacoli chiedevo loro di azionare il magnetofono quando c'era il dialogo tra bambini e me e quando poi mi riascoltavo mi veniva un accidente! Come è possibile che io abbia fatto queste battute sciocche credendo di essere divertente? Possibile che io abbia questi pregiudizi sulle donne? Possibile che me ne accorga solo ora e che ancora adesso, dopo aver fatto quelle battute, ne sia del tutto inconsapevole? Compresi che le uscite del mio personaggio, per quanto imprevedibili, non erano avulse dalla mia personalità; anzi avevano la tendenza a esprimere proprio i miei lati in ombra e poco lusinghieri, i miei pregiudizi.

Con il ripetersi, seppur raro, di episodi analoghi in cui il personaggio mi ha preso la mano, mi accorsi che le cose che il burattino andava improvvisando erano sì inaspettate e sorprendenti, ma non erano affatto incoerenti con la mia personalità; provenivano da una mia parte profonda e avevano la spiacevole tendenza a esprimere proprio i miei lati in ombra, solitamente più controllati, se non proprio rimossi. Forse può essere significativo notare che, presa coscienza di questa tendenza, i momenti in cui il burattino mi ha preso la mano sono diventati sempre più rari. Si sono attivate delle resistenze, delle difese.

L'anima dei materiali. Esercitare la propria libertà

Sono i materiali che impongono e determinano il progetto. È come se, nel processo di costruzione, sia necessario sentire l'identità del materiale. Qualcosa di simile lo troviamo nelle sculture in avorio. Anche se realizzate nel Medioevo, o nel periodo cristiano, nella Cina o nel centro dell'Africa, hanno tutte un'aria, come si dice in Francia, “di famiglia”, perché è il materiale che impone la tecnica di lavorazione, e nel caso dell'avorio il fatto che le fibre siano in un solo senso e che il materiale sia affusolato verso una direzione specifica determina certe forme. Come scrive Michelangelo nei suoi sonetti, questa non è una limitazione alla creatività, ma uno stimolo. Pensiamo al David: tutti lo ammirano e ammirano anche la mano che regge il sasso. Ma il sasso è di gesso perché il blocco di marmo utilizzato da Michelangelo era già stato usato da un altro scultore che

aveva lo lavorato lasciandovi un buco in cui poi Michelangelo è andato a mettere il sasso per coprire il foro sulla mano di David. Nel fare la mano lo scultore si è dovuto adattare alla realtà della materia, così come ha fatto per i calcagni che sono sproporzionatamente esili: anche qui ha dovuto adattare il suo progetto alle dimensioni e alla disponibilità del marmo che aveva. Ma sono state proprio queste limitazioni oggettive della materia che hanno stimolato la creatività di Michelangelo. Con i burattini è lo stesso: le costrizioni imposte dal materiale e la natura stessa del materiale possono costituire degli stimoli, degli ostacoli *a contrario* che permettono al costruttore e all'animatore di uscire fuori dalla logica quotidiana ed esercitare la propria libertà.

Altro elemento importantissimo di esercizio della propria libertà è quello costituito dalla distanza della figura dal corpo e dagli occhi dell'animatore che incide profondamente sulla forma che avrà tendenza ad assumere l'espressione.

Fondamentale, in questi differenti meccanismi di identificazione/separazione, l'influenza esercitata dall'assenza dello sguardo. Tradizionalmente, infatti, l'animatore non può guardare le sue figure agire, così come non può guardare il suo pubblico. Il fatto di non sentirsi guardato e di non guardare gli altri libera, permette di dire cose che in genere non si direbbero. È lo stesso meccanismo della lettera anonima in cui la certezza di rimanere in incognito dà il coraggio di scrivere cose che a voce non si direbbero mai. Tutto è favorito dal fatto di non essere guardato, dall'assenza dello sguardo. Vedersi, riconoscersi, è la base della nostra identità. Metà della base, perché altra fase fondamentale e altrettanto importante nel processo di costruzione della propria identità è lo sguardo degli altri. Quando ci rivolgiamo agli altri, questi, nei loro sorrisi, nelle loro parole e atteggiamenti ci rimandano l'immagine che hanno di noi. Con gli altri come specchio noi costruiamo l'idea che abbiamo di noi stessi. In particolare i bambini che, secondo Gianni Rodari, sono completamente immersi in questo processo.

A incidere sulla performance del manovratore sono, dunque, l'assenza (o la possibilità) dello sguardo, ma anche, e insieme, lo sguardo e le reazioni del pubblico. Questi meccanismi sono tutti evidenti con i burattini per i quali l'assenza dello sguardo e la distanza sono determinanti. Il burattino agisce con una distanza, quella che c'è tra lui e me che lo animo, ma è una distanza che mi annulla perché la sua forza e il fatto che io, burattinaio, sono nascosto dalla baracca, mi annullano. Oltre ad annullarmi, però, quella distanza mi condiziona perché è ovvio che lui non parla da solo, non ha la voce, ma che voce avrà? quella che io gli darò e che mi verrà spontaneo dargli al solo guardarlo.

Ritengo che tutto sia importante per chi si occupa di risvegliare e potenziare l'espressione e la comunicazione nella scuola o nei contesti del disagio, ossia per chi è interessato a porsi all'ascolto del mondo interiore delle persone con cui lavora. Fondamentale, allora, avere sempre presente, fin dalla costruzione, la funzione del suo prodotto che può risultare, a volte, una vera opera d'arte, ma che non è mai concepito solo per questo. Deve rimanere sempre funzionale a una determinata comunicazione teatrale tenendo conto delle esigenze della manipolazione.

La mano, l'anima e il motore del fare

Le mie competenze, e i miei interessi, sono soprattutto sul burattino a guanto, che è lo strumento con il quale, per una scelta ben precisa, ho lavorato di più. È stato per me molto importante ragionare sulla funzione e sull'azione della mano. Il burattino a guanto è, rispetto al burattinaio, un "altro da sé" ma il suo corpo è una parte di quello del burattinaio: è la sua mano. Considerando il ruolo che la mano ha avuto nell'origine della nostra specie, è per me molto importante ricordare che all'interno del burattino vi è una mano. Gli stretti rapporti che intercorrono tra la mano e la formazione dell'intelligenza erano già noti agli antichi. Nel V secolo a.C. Anassagora dichiarava che "l'uomo è il più intelligente degli animali perché ha le mani" e Aristotele lo seguirà in questo. Le moderne teorie dell'evoluzione confermano come l'abbandono della vita sugli alberi, e la posizione eretta dei nostri progenitori, abbiano liberato la mano, rendendola adatta a una quantità di mansioni diverse. Gli arti degli animali, muniti di zoccoli, artigli ecc. sono estremamente specializzati per compiere determinate ma limitate funzioni, mentre la mano è rimasta più versatile ed è proprio per questo che può servirsi degli strumenti più diversi. Usare strumenti è frutto di intelligenza, ma anche causa di nuova intelligenza. Il bambino lattante comincia a conoscere le cose, ossia ad "apprendere", quando comincia a "prendere". L'etimologia di tante parole collegate alla nostra intelligenza conserva tracce delle operazioni manuali che hanno ispirato il concetto: "intelligenza" (da "legare tra"), "astrarre" ("tirare fuori"), "capire" (da "captare", diciamo ancora "ho afferrato l'idea"), "comprendere", "maneggiare un concetto", ecc. Ma a parte i riferimenti all'intelligenza, sono anche tanti quelli legati all'affettività: "stringimi la mano", "dammi una mano", "concedimi la tua mano", "sono toccato". Specialmente noi latini affidiamo parte della comunicazione alle mani per chiarire un concetto che "non passa" con le sole parole. La mano agisce, crea e a volte si potrebbe dire che pensi. Grandi pittori e scultori ritengono le mani esseri pensanti. Per il poeta Paul Valéry la "mano mentale" è la sede dello spirito creatore. "Questa mano – aggiunge – è un filosofo".

Dicendo che la mano pensa questi artisti riconoscono che in qualche modo essa partecipa al processo creativo modificando, a volte drasticamente, i progetti dell'autore.

Come nota Maria Montessori a proposito della versatilità della mano, noi sappiamo che cosa farà da grande il neonato con i suoi piedi, ma non sappiamo cosa farà delle sue mani. Sono ancora valide tante intuizioni montessoriane riguardo le relazioni tra la mano, lo sviluppo dell'intelligenza e del carattere:

Lo sviluppo dell'abilità della mano è legato, nell'uomo, allo sviluppo dell'intelligenza e, se consideriamo la storia, allo sviluppo della civiltà. Potremmo dire che quando l'uomo pensa, egli pensa e agisce con le sue mani [...]. Lo sviluppo dell'abilità della mano va perciò di pari passo con lo sviluppo dell'intelligenza. [...] L'intelligenza del bambino raggiunge un certo livello, senza fare uso della mano; con l'abilità manuale egli raggiunge

un livello più alto, ed il bimbo che si è servito delle proprie mani ha un carattere più forte [...]»³⁰.

La dualità corpo/mente è stata spesso dissociata nel corso della storia. Ci sono stati periodi in cui la mente creatrice ha disprezzato la propria mano, e periodi come il Rinascimento, in cui la mano dell'artista è intimamente responsabile della produzione della sua mente. In tante immagini medievali, alla ricerca del simbolo più nobile e trascendente per rappresentare l'onnipotenza del Creatore, gli artisti hanno scelto quella di una mano.

La mano, l'organo di chi fa, di chi crea, di chi anima.

³⁰ Maria Montessori, *La mente dei bambini*, Milano, Garzanti, 1960, p. 150.