

Aristofane a Scampia: la “non scuola” di Marco Martinelli

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano – Telematica Roma
(pamela.parenti@unicusano.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/584>

Marco Martinelli, *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Milano, Adriano Salani Editore, 2016, pp. 163, € 14

Non è un'autobiografia, non è un manuale di didattica del teatro, non è un trattato pedagogico, ma forse questo libro di Marco Martinelli è tutte e tre le cose.

Drammaturgo, regista, attore, educatore l'autore racconta la sua lunga esperienza svolta con i ragazzi in varie parti d'Italia (e del mondo) in quella che a un certo punto è andata delineandosi, e poi definendosi, come una “non-scuola”. Si tratta di molto più che un'esperienza, è un percorso di vita intrapreso e portato avanti con la sua compagna Ermanna Montanari e con altri collaboratori nel tempo unitisi al gruppo Teatro delle Albe.

Se i destinatari di *Nel nome di Dante*, altro libro di Martinelli, erano gli adolescenti, qui l'autore si rivolge ai genitori e agli insegnanti, ma non per indicare loro un metodo o una strategia didattica di sicuro successo, bensì per porre, e porsi, degli interrogativi, per i quali insieme al suo gruppo ha cercato possibili risposte, in più di venticinque anni di laboratori teatrali presso le scuole in cui ha lavorato.

Le domande sono molte e sembrano ancora più pertinenti e urgenti alla luce dei recenti disagi emotivi, psicologici e sociali rivelati dai giovani e dai giovanissimi dopo i lunghi periodi di isolamento e di paura dovuti alla pandemia.

Anche se il libro di Martinelli è antecedente la tragica fase pandemica, da cui non siamo ancora usciti, che ha annientato per due anni ogni programmazione teatrale e cinematografica, l'esperienza, gli esempi e, soprattutto, le domande che popolano il testo sono ancora oggi più che mai essenziali. Oggi che tutto sembra potersi svolgere efficacemente “a distanza”, una modalità che per definizione separa, allontana, rende tutti ‘efficienti’ e ‘autosufficienti’ tra le proprie mura domestiche, anzi addirittura tra le pareti della propria stanza; oggi che sono sempre più deserte le sale cinematografiche e i film possono esser visti comodamente a casa sul proprio divano e in ‘solitudine’; oggi che poco a poco si stanno riallestendo spettacoli (anche se si preferisce attendere l'estate e l'ariosità della modalità all'aperto), che senso può avere il teatro per i più giovani che spesso neppure sanno cosa sia? È ancora possibile avvicinare i ragazzi al mondo dei classici facendo nascere in loro se non la passione almeno il desiderio di coinvolgimento? Che ruolo può rivestire allora il teatro? Può diventare uno strumento di conoscenza di sé, dell'altro e del mondo?

Secondo Martinelli il primo diritto che un giovane dovrebbe vantare è quello di poter scegliere la felicità. La cultura e il teatro nel momento in cui diventano “un ponte tra le persone, un ponte di luce” (Martinelli 2016: 144) rispondono a tale scelta.

Alla fine del libro Martinelli si interroga sul “diritto” di ognuno di noi di salire su un palco. La teatralità è insita nell’essere umano “nella sua insopprimibile vocazione al gioco e alla danza” e dovrebbe quindi essere data ad ogni adolescente la possibilità di provare ad afferrare il proprio “centro”, nel “luogo sacro” (*ivi*: 146) di un palcoscenico, in cui percepire la sintonia con gli altri e con se stessi, sperimentare l’intensità del proprio respiro e della propria voce, sentire il ritmo del proprio e dell’altrui corpo, comprendere i propri limiti, le proprie debolezze e le proprie forze. Provare tutto questo significa avere la possibilità di operare una libera scelta, significa comprendere che c’è un modo creativo di vivere la propria fisicità in connessione con gli altri e con la memoria storica, significa scoprire il fascino dei mondi passati, della cultura, dei linguaggi dell’arte. Ci piace sperare che questo possa contribuire ad allontanare i giovani dal rischio «di iniziare adolescenti desiderando le stelle e di finire in fretta come servi invecchiati» (*ibidem*).

In tema di educazione l’approccio di Martinelli potrebbe essere definito ‘socratico’, perché parte da domande che restano aperte: nel suo ‘metodo’ non si dà un maestro che ha già tutte le risposte, chi ha il ruolo di guida non sa già in partenza dove andrà a finire alla fine del percorso. L’unica certezza sono le persone in gioco, il resto è tutto da scoprire.

L’approccio metodologico risulta quindi maieutico, perché porta a una rinascita del testo e di coloro che lo interpretano attraverso lo strumento ‘dionisiaco’ del teatro, un vero e proprio rito che libera i partecipanti dai lacci del pregiudizio, dell’insicurezza, della diffidenza, della paura.

Nel ripercorrere il proprio “amore” (parola sulla quale l’autore insiste tanto senza alcuna vena retorica) verso il teatro, verso gli adolescenti con i quali ha lavorato, verso gli attori professionisti che ha diretto e gli allievi divenuti attori e collaboratori in seno al Teatro delle Albe, Martinelli indica il principio di tutta la sua avventura biografica: «Devo partire dal mio matrimonio, sì, perché all’origine c’è un amore che dura tutt’oggi: ci siamo io e Ermanna» (*ivi*: 13). Ermanna è stata anche compagna di liceo, con la quale Martinelli ha condiviso da subito le suggestioni dovute a quegli insegnanti che sono stati per loro “decisivi” (*ivi*: 15) e che hanno in qualche modo influenzato le loro passioni e le loro scelte da adulti. Sposi ventenni decidono nel 1977 di mettere insieme un primo gruppo teatrale, ma fanno una scelta un po’ controcorrente rispetto a molti altri della loro generazione, attori erranti in cerca di audizioni. Loro infatti decidono di rimanere a Ravenna e, tra alterne vicende, arrivano a fondare il Teatro delle Albe nel 1983. La svolta decisiva, però, arriva con la direzione artistica del Ravenna Teatro, affidata a Martinelli nel 1991, per la quale lo spirito libero della compagnia viene messo alla prova dal rischio di dover scendere a compromessi con l’istituzione. Sempre convinto di dover evitare la rigidità del sistema, Martinelli ribadisce la sua idea di un teatro «aperto tutti i giorni ai cittadini, a tutti i cittadini, soprattutto ai giovani. A quelli che erano asini come noi lo eravamo stati quindici anni prima, era come ancora ci sentivamo, perché davanti all’Infinità e alla Varietà del mondo si rimane asini, anche quando ci si illude di aver letto tutti i libri» (*ivi*: 18).

Martinelli e la sua compagnia, a partire dalla loro costituzione in gruppo di lavoro e per tutti gli anni di attività raccontati nel libro, abbracciano i principi di impegno civile e sociale di molti intellettuali, primo fra tutti Pasolini, che negli anni '70 hanno cercato di diffondere il sapere e la conoscenza tra le pieghe sociali più disagiate dal punto di vista economico e culturale: intellettuali e attori militanti che considerano il teatro "corsaro" un luogo aperto a tutti, il luogo della "memoria" e dell'impegno politico, nel senso vero del termine, cioè "legato alla polis" (*ivi*: 28). Quando decidono di aprire il teatro stabile a tutti i cittadini, Martinelli e i suoi ricevono la proposta che cambia le loro vite e quelle di molti giovani: «[...] la proposta di un'insegnante dell'ITIS, l'Istituto Tecnico Industriale Statale 'Nullo Baldini'. "Perché non venite a insegnare il teatro ai miei ragazzi?"» (*ibidem*).

L'avventura inizia così a Ravenna dove per la prima volta Martinelli applica il suo metodo socratico e, anziché lavorare a una messa in scena, si rende conto che lì si sta facendo una "messa in vita" (*ivi*: 32).

Era il primo laboratorio, era il 1993 e la "messa in vita" riportava alla luce l'io soffocato e compresso di tanti adolescenti anestetizzati dall'omologazione e dalla noia:

[...] in questo modo era come se i ragazzi *si prendessero* i personaggi e le parti da recitare nascessero con naturalezza: questo avveniva sotto gli occhi di tutti, erano le loro vite finalmente venute allo scoperto, smascherate da loro stessi, che avevano bisogno di prendersi una maschera, un personaggio appunto, per raccontare attraverso quella finzione qualcosa di sé (Martinelli 2016: 32).

Tuttavia c'era anche qualcosa di più: c'era il potere vivificante, l'energia che dai ragazzi giungeva fino ai 'classici' e li riportava in vita. Il segreto era sentirli quei testi, farli parlare, tirare giù i busti marmorei degli autori dai piedistalli e farli uscire dai musei in cui erano stati relegati: «Gli antenati non amano i musei, credetemi. Il falso rispetto li irrita. Hanno un disperato bisogno di qualcuno che li faccia giocare all'aria aperta, non ne possono più di quelle gabbie soffocanti di venerazione e di oblio in cui li abbiamo imprigionati» (*ivi*: 33).

Il lavoro svolto con i ragazzi fin da subito non vuole in alcun modo definirsi come 'scuola di teatro', per questo la denominazione al negativo, "*non-scuola*", suona come una specie di provocazione verso chi vive troppo rigidamente l'investitura del ruolo di 'insegnante'. La "*non-scuola*" ha l'obiettivo

di far conoscere agli adolescenti la bellezza e il valore liberatorio dell'esperienza scenica, del suo essere rito di iniziazione collettivo. [...] Questo è il teatro. Questo è Dioniso. Più volte ho visto genitori e insegnanti stupirsi: ma come, il mio ragazzo che a scuola va così male, che arriva sempre in ritardo, sulla scena è così preciso e pieno di energia? Sì. È proprio lui: si è innamorato di quello strano, antico gioco che chiamiamo ancora teatro (*ivi*: 46).

Dal grande successo seguito al primo laboratorio ravennate si estende l'attività del gruppo presso molte altre scuole e nel 2001 Martinelli condivide con la compagna l'esigenza di descrivere il metodo

nel *Noboalfabeto* (Martinelli 2001), una specie di «abecedario [...] della *non-scuola*, diviso nelle ventun lettere dell'alfabeto», in cui viene spiegato il tipo di approccio riservato al testo nella visione aperta all'improvvisazione proposta agli adolescenti. Il testo viene decostruito, spezzato e inizialmente privato dei dialoghi. Successivamente «le guide propongono agli adolescenti» di dare «nuova vita alle strutture drammaturgiche del testo, o» li sollecitano «a inventarne di completamente nuove. L'improvvisazione crea una partitura di frasi, gesti, musiche, sulle quali sarà possibile innestare, in un secondo momento, le parole dell'autore, e non tutte, solo quelle che servono» (Martinelli 2016: 38-39).

La «*non-scuola*» si sposta così per l'Italia e arriva in Sicilia, a Mazara del Vallo, dove l'immagine del celebre *Satiro danzante* è emblematica dell'esperienza puramente dionisiaca "messa in vita" col gruppo di ragazzi della scuola mazarese a maggioranza tunisini.

Nel 2005, grazie a quella che inizialmente suona come una provocazione del critico militante Goffredo Fofi, e che poi invece diventa un'opportunità, Martinelli accetta la sfida sociale e porta il suo metodo nelle scuole di Napoli, in particolare a Scampia. All'epoca la zona non era ancora divenuta 'famosa' e non era noto il livello di degrado sociale dovuto alle guerre in atto per il controllo del territorio da parte delle varie bande malavitose. Il lavoro che Martinelli si trova a portare avanti qui prevede «di far lavorare insieme gli adolescenti di Scampia con quelli» del «liceo classico di Piazza del Gesù. [...]», ai quali si sarebbero uniti i ragazzi rom di un altro progetto sociale e dei ragazzini più piccoli di una scuola media sempre di Scampia. «Poteva la *non-scuola* rompere quei muri che a Napoli separano classi sociali, lingue, etnie, poteva quell'esperienza nata in una piccola città del nord creare condivisione là dove c'erano solo mondi in conflitto tra loro?» (*ivi*: 76). La risposta sembra affermativa. Il racconto di Martinelli testimonia che l'impossibile è diventato possibile e 'grazie' alla *Pace* di Aristofane tra i quattro gruppi di settanta ragazzi i muri si sono sgretolati:

Come chiamare tutto questo? Sentivamo che non era appropriato chiamarlo *non-scuola*, anche se era *non-scuola*: bisognava battezzarlo diversamente, dargli un nome che segnasse l'alterità napoletana, magari utilizzando una parola di quella splendida lingua. Che cosa stiamo facendo, chiesi un giorno ai settanta, voi come lo chiamereste quello che facciamo quando ci ritroviamo qui a cantare e a saltare? Un "arrevuoto", disse Emanuele, il dio Ermes. *Arrevuoto* significa mettere a testa in giù, rovesciare il mondo, fare la rivoluzione. La definizione venne adottata, era perfetta e, per di più, data da un dio (*ivi*: 84-85).

L'esperienza di Aristofane a Scampia, cui seguono *Ubu sotto tiro* di Alfred Jerry e *L'Immaginario malato* tratto da Molière, è di tale portata, per e con i ragazzi, che l'eco del suo successo la trasforma in una realtà stabile che vive ancora oggi e porta avanti il progetto iniziale (Braucci, Carlotto 2009).

Per chi, come Martinelli, ama il teatro, lavorare a Napoli ha riservato l'emozionante scoperta di una città che è di per sé un grande palcoscenico. Strano stupore quello dell'autore di fronte a un Pulcinella «demone plebeo che ci parla ancora, dal sottosuolo delle periferie» strano se guardiamo indietro alla storia del teatro comico napoletano che ha condotto a quella teatralità del gesto comico

e del linguaggio dei napoletani che anche Eduardo indicava in una celebre intervista-documentario del 1973. In *Pulcinella ieri e oggi* di Franco Zeffirelli De Filippo mostra come Pulcinella sia ovunque nelle strade di Napoli, un volto tra tanti, un uomo della strada preso per caso che, oltre ad avere quel particolare profilo con il naso a becco adunco, parla, si muove e sa cantare come la celebre maschera cittadina¹.

Martinelli si chiede perché questo «DNA teatrale»? È frutto «di una discendenza d'attore innervata in un popolo, di una sapienza che a sua volta Totò aveva ereditato nei vicoli?».

Quel Pulcinella di cui parla incredulo e affascinato Martinelli non è che un prezioso lascito che ha attraversato generazioni su generazioni e che il popolo si è sempre tenuto ben stretto insieme alla propria lingua: teatralità e dialetto sono riconoscibili ed emblematici di un certo spirito identitario². È utile ricordare che alla base di questa eredità si colloca prima la commedia dell'arte e poi la settecentesca *Commedeja a llengua napolitana*, un genere che fuse le caratteristiche della prima con quelle dell'intermezzo comico musicale e che ebbe una così straordinaria fortuna da trasformarsi rapidamente in opera buffa e poi in dramma giocoso per raggiungere i teatri di tutto il mondo. Fu grazie a questo sorprendente successo che, a partire dal Settecento e fino alla fine dell'Ottocento, per tutta Napoli iniziarono a sorgere teatri destinati al genere comico, dai più grandi con palco reale (che erano quattro) ai più piccoli (che erano almeno sei), alle cosiddette stanze teatrali ricavate nei bassi (ce n'erano decine e decine) e destinate alla plebe, ai banchetti destinati ai pupi. Se alla fine del Settecento la città contava all'incirca trecentosettanta mila abitanti e i teatri destinati al genere comico erano sicuramente più di dieci, ai quali si sommano le stanze e i banchi si arriva a comprendere perché la teatralità sia entrata nel sistema comunicativo del popolo napoletano dotandolo di innati lazzi, gesti e tempi comici (Croce 1992; Di Giacomo 1891).

Ma tornando a Martinelli e alla sua esperienza napoletana, egli racconta che, nonostante il successo, il plauso della critica e delle massime autorità politiche, *Arrevuoto* ha dovuto lasciare l'Auditorium di Scampia e trasferirsi altrove, come troppo spesso avviene nel nostro Paese quando certi interessi politici non hanno più bisogno di una determinata vetrina e chi è in trincea viene prima sfruttato per la giusta pubblicità, poi abbandonato lì e quindi dimenticato.

L'Auditorium oggi «si è ridotto a uno spazio anonimo in cui passa di tutto» (Martinelli 2016: 89):

Penso ad Aristofane, il mio antenato totem, che ha combattuto tutta la vita contro la guerra del Peloponneso, e l'ha vista anche finire, ma quando è morto i massacri sono andati avanti in un altro modo, le guerre sono continuate con altri nomi e altri protagonisti, e la stupidità sanguinaria non ha avuto fine. E una voce fastidiosa dentro al cervello mi ronza come un moscone infernale, come un demone del pantano e mi sussurra: tutto inutile tutto inutile tutto inutile. Penso a quei versi delle *Bucoliche* di Virgilio, dove i poeti contadini

¹ Il documentario è disponibile su Raiplay: <https://www.raipaly.it/programmi/pulcinellaierieoggi>.

² Si assiste purtroppo, soprattutto di recente, a meccanismi di mercificazione di certa comicità triviale spacciata all'insegna di un marchio 'partenopeo' di facile cassetta (vedi fiction come *Un posto al sole*, e varietà come *Made in sud* e *Stasera tutto è possibile*).

dicono che “i nostri canti valgono tanto, tra le armi di Marte, quanto, si dice, le colombe al sopraggiungere dell’aquila” (*ivi*: 90).

La pace di Aristofane a Scampia, *I satiri alla caccia* di Sofocle a Ravenna, *Le Baccanti* (ancora Sofocle) a Mazara del Vallo, Molière a Mons vicino Bruxelles, *Ubu re* a Chicago e in Nigeria sono solo alcuni dei ‘classici’ portati in giro per il mondo dalla compagnia del Teatro delle Albe per farli rivivere nella voce e nei gesti di tanti adolescenti ai quali il teatro ha offerto la possibilità di assorbire la cultura e non semplicemente di impararla.

Per fortuna sono molti, ma ancora non abbastanza, gli insegnanti ‘illuminati’ che a gran fatica nell’attuale sistema scolastico tentano di sperimentare metodologie didattiche innovative rifuggendo, anche solo parzialmente, la cosiddetta lezione frontale, in cui c’è chi impartisce nozioni e chi deve recepirle rispondendo a certi criteri di *performance* che incrementano competizione e rivalità, alzano muri e non producono cultura.

L’auspicio è che l’attenzione politica torni alla scuola, soprattutto a quella secondaria di secondo grado, che ha bisogno di urgenti e radicali riforme che la ricollochino al centro della formazione culturale e civile dei giovani. Portare il teatro nelle scuole in maniera curriculare (e non semplicemente lasciandolo all’iniziativa di singoli dirigenti scolastici più illuminati di altri) potrebbe svolgere una doppia funzione sociale: da una parte, infatti, diverrebbe un luogo familiare anche per i più giovani, conosciuto e vissuto dall’interno, capace di trasformarli così in futuri critici spettatori; dall’altra parte salire su un palcoscenico, come sostiene Martinelli nel suo libro, potrebbe condurli alla consapevolezza di poter esercitare il diritto di scegliere liberamente.

È sempre più urgente per genitori e insegnanti trovare la chiave di accesso al cuore dei giovani che devono essere maieuticamente riportati alla vita e svegliati dal sonno ipnotico che li fa vagare inconsapevoli nel mondo virtuale dei *social media*, al di fuori del quale troppo spesso sembra che non provino alcun interesse. Può il teatro indicare una strada possibile?

[...] la guida è colui che fa scoprire all’asinello-adolescente quanto i testi antichi possano essere vicini alla sua vita, ai suoi sogni, ai suoi desideri, alle sue paure. La guida è il medium tra i classici e gli adolescenti, colui che con grande cura e attenzione prova a sfregare tra loro due legnetti, a far scaturire il fuoco; [...] per la guida tutti quelli che il destino gli pone davanti sono belli e bravi, sono i protagonisti del rito di messa in vita (*ivi*: 67).

Bibliografia

- Braucci M, Carlotto C. (a cura di), *Arrevuoto. Napoli-Scampia*, Napoli - Roma, L’Ancora del Mediterraneo, 2009
- Capone S., *Autori, imprese, teatri dell’opera comica napoletana*, Foggia, Books & News, 1992
- Croce B., *I teatri di Napoli*, Milano, Adelphi, 1992 (Napoli 1915).
- Di Giacomo S., *Cronaca del teatro San Carlino, contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, S. Di Giacomo editore, 1891
- Martinelli M., Montanari E., “Noboalfabeto. 21 lettere per la non-scuola”, *Straniero*, XIX, 2001

Sitografia

Zeffirelli F., *Pulcinella ieri e oggi* (1973): <https://www.raiplay.it/programmi/pulcinellaierieoggi>

Sito Ufficiale di Arrevuoto: <https://www.arrevuoto.org/>

