

Tat'jana Klimova e Aleksandra Nikitina

Pedagogia teatrale russa: la nascita di una personalità nello spazio del dramma.

Tutto conosco, fuorché me stesso.
(François Villon)¹

Nell'esperienza di ognuno, grande e piccolo, giovane e maturo, ci sono momenti di acuta scontentezza di noi stessi, di insoddisfazione di ciò che sta succedendo della nostra vita; momenti di sofferenza² per l'impossibilità di realizzare quel bisogno profondo che è l'essenza stessa del nostro io. Peraltro, tutti conoscono anche momenti che incoraggiano la creatività, l'amore, la partecipazione; quando si ha la sensazione che dietro le spalle siano cresciute delle ali e diventa realizzabile ciò che sembrava impossibile.

Come aiutare gli altri a entrare in questo stato di completezza umana, quando ci si sente all'altezza, degni di noi stessi e della nostra vocazione?

Sono domande che impegnano da tempo filosofi, educatori, psicologi, artisti.

Intanto, nella cultura umana esiste un'istituzione sociale il cui scopo principale è aiutare le persone a incontrare la propria autenticità, guardarsi da fuori, entrare nella pienezza delle proprie emozioni, attingere al segreto del proprio destino: questa è il teatro.

In psicologia, l'approccio storico-culturale definisce la funzione culturale del teatro come ricerca delle possibilità di sviluppo della propria personalità interiore. Proprio su questa particolarità dell'azione teatrale si basa la pedagogia teatrale russa, che assomma l'esperienza della scuola di teatro e della psicologia. Esponiamo quindi alcuni concetti chiave di questa impostazione.

La pratica teatrale inserisce tutti i partecipanti all'azione scenica – sia spettatori, sia attori – in una situazione speciale, al confine tra un'azione non sviluppata, ancora implicita, e quella già completata, entrando nella quale si rivela ai partecipanti uno sguardo nuovo su di sé, che permette di incontrare se stesso attraverso un'immedesimazione catartica. Questo passaggio, che cambia l'intero sistema di vita, nella pratica teatrale lo chiamiamo “evento”.

Ma l'evento non è solo costituito da circostanze esterne, da ostacoli sul percorso che impediscono di realizzare le vecchie strategie d'azione, ma è anche un'esperienza particolare: consente di vivere la compartecipazione dello spettatore che conferisce a questo momento un valore speciale.

Ciò che ci accade bisogna definirlo come evento, cioè fissarne l'importanza trasformativa: nella scuola nazionale di teatro il momento dell'adozione di un nuovo fatto nella vita scenica, e l'atteggiamento che abbiamo verso di esso, lo chiamiamo “valutazione del fatto”. *Pereživanie* è il nostro lavoro interiore; mentre la consapevolezza, la valutazione del suo valore ci viene

¹ Da *Ballade des menus propos*/Ballata delle cose ovvie.

² Non casualmente il termine russo qui usato è *pereživanie* (*переживание*), che nel linguaggio corrente significa sofferenza, disagio. Il verbo corrispondente si usa col significato di “preoccuparsi”, e contiene la radice delle parole “vita” e “vivere”: *žizn', žit'* (*жизнь, жить*). Ma, nel seguito verrà usata più spesso nel significato pregnante che gli ha attribuito Sergej Konstantinovič Stanislavskij, e che costituisce uno dei concetti base del suo metodo (che sarà poi assunto da Lee Strasberg nell'*Actor's Studio*). In questa accezione, si preferisce tradurre *pereživanie* con “riviviscenza”, cioè il ritorno in vita o rinascita di un sentimento, partendo dalla *memoria emotiva*. Questa, al pari dell'allenamento psicofisico, della fantasia e immaginazione, del *senso di verità* sono necessarie all'attore per la costruzione del personaggio. (*Nota dei curatori*)

dall'esterno, come esperienza delle reazioni ricevute dai testimoni (spettatori), dal feedback accumulato nella scoperta della nostra azione interna, che non è visibile agli altri.

L'evento avviene nella percezione. Ma per percepire ciò che ci sta accadendo come evento, c'è bisogno di qualche organo o strumento di percezione. Così ne scriveva un poeta:

Così secolo dopo secolo – sarà presto, Signore? –
Sotto lo scalpello della natura e dell'arte
Il nostro spirito urla, la carne si tormenta
Mentre nasce un organo per il sesto senso.

Nikolaj Gumilëv³

È importante che nell'uomo questo organo di percezione si manifesti inizialmente nell'ambito dell'interazione umana. Un classico della psicologia russa e mondiale, fondatore dell'approccio storico-culturale, Lev Semënovič Vygockij, scriveva: *“Ogni manifestazione umana superiore (ogni funzione mentale superiore) appare due volte sulla scena della coscienza: la prima nello spazio dell'interazione interindividuale, diventando oggetto della consapevolezza di gruppo; la seconda come strumento di lavoro interiore, risultato della consapevolezza individuale”*.

La parola “scena” non è qui utilizzata per caso, e non è solo una metafora dello spazio percepito dell'esperienza umana, ma anche un suggerimento su dove cercare il punto di partenza, quella direzione del percorso che indica il vettore di sviluppo dell'organo che percepisce l'evento. “In questa unione si realizza il grande principio spirituale cui noi diamo il nome di “non-fusione-inseparabilità”, che è a un tempo impossibilità di fusione, e di separabilità. Non-fusione perché qui cresce un'individualità unica, inimitabile, singola. E inseparabilità, perché ci sono legami potenti che impediscono alla unione di disintegrarsi. Questo è una specie di crogiolo in cui si realizza il grande mistero della cura e della crescita dell'umano nell'uomo”⁴.

Il teatro assume il compito di organizzare e attrezzare lo spazio dell'incontro. In questo spazio si possono incontrare vecchi e giovani, adulti e bambini, persone di diverse nazionalità e classi sociali. La pedagogia teatrale aiuta a scoprire che il nostro organo di percezione delle azioni umane, che sembra esistere solo all'interno di noi, ma così non è: è collettivo. Vediamo pienamente e seriamente il mondo circostante non solo da noi stessi. L'immagine “Uomo dell'umanità”, ci spiega quanto siamo pronti a guardare il mondo che ci circonda, non solo con i nostri occhi, ma anche con gli occhi degli altri. Questo organo di percezione di un evento che abbia una valenza universale, può nascere solo in chi ha creato connessioni autentiche con altre persone. Queste connessioni non si costruiscono né speculativamente né nello spazio virtuale di internet, di giochi col computer, coi social network. Sono il risultato di un'attività collettiva, condivisa inizialmente con un adulto, poi con i propri coetanei e poi con chiunque abbia senso realizzarla. Questa esperienza di collegamento si acquisisce in un modo più completo nel teatro. Il fondatore e direttore di uno dei primi teatri per bambini in Russia, il regista teatrale e pedagogo

³ Nikolaj Stepanovič Gumilëv, capofila dell'*acmeismo*, dal greco *acmé* (culmine), movimento letterario sorto nel 1910 in opposizione e superamento del simbolismo. Fu fucilato nel 1921, accusato di attività controrivoluzionarie. Sposò la poetessa Anna Achmatova, di cui segnaliamo almeno la raccolta di liriche e poemi “La corsa del tempo”, Einaudi 1992 (*Nota dei curatori*)

⁴ Slobodčikov V., *La pedagogia dell'arte come spazio di acquisizione dell'immagine assoluta dell'esistenza umana: dal discorso alla conferenza in memoria di L. Suleržickij* (*Nota delle autrici*)

Aleksandr Aleksandrovič Brjancev⁵, circa l'importanza speciale della percezione corale scrive: “Le emozioni di chi crea e di chi riceve, simultanee e indissolubilmente legate, si sommano in modo interattivo con un risultato spesso più grande di tutte quante prese separatamente. Questa interazione totale crea la situazione necessaria, al di fuori della quale non esiste una vera creatività teatrale”.⁶

Il successivo concetto importante per la pedagogia teatrale è quella che chiamiamo *pereživanie*⁷ (*переживание*). Nella parola stessa confluiscono due aspetti: quello emozionale, associato all'atteggiamento verso ciò che ci sta accadendo, e quello attivo, trasformativo. Quest'ultimo implica un lavoro interiore di accettazione e incorporazione dei fatti e degli eventi della vita attraverso la nostra visione del mondo, mirato a stabilire una corrispondenza di significato tra la persona e il mondo.

Naturalmente, l'intera vita umana consta di varie *pereživanie*, che conferiscono colore emozionale-sensuale agli eventi e riproducono i meccanismi interiori dell'anima. Ma le forme di *pereživanie* differiscono in modo significativo. Con quella che chiamiamo *naturale* nasce la persona; sorge in risposta agli eventi del mondo circostante in modo naturale e involontario, e passa da un'espressione reattiva di noi stessi a un messaggio indirizzato all'altro. In questo processo, il volto si modifica, si trasforma, acquisendo *una forma culturale*. A tale operazione concorrono due momenti distinti: il primo è legato al nostro personale sentire; il secondo, alle esperienze culturali e di vita (letture, film, incontri con persone). Solo allora la persona può gestire completamente i propri sentimenti ed emozioni. Il teatro permette di provare un “risveglio dei sentimenti” quando le interazioni con altre persone sono vissute come proprie. È così che la sfera emozionale-sensuale diventa spontanea, cedendo dall'interno, durante la presentazione ad altre persone, in una forma che rivela l'intensità espressiva e il contenuto. E a questo punto è opportuno aggiungere qualche parola sul significato dell'immagine artistica nella pedagogia teatrale russa.

Nella tradizione europea del *drama in education*, è più facile trovare forme di modellizzazione delle situazioni socio-psicologiche basate sul ruolo e sulla drammatizzazione dell'esperienza interiore. La socializzazione è certamente un'area di lavoro importante anche per la pedagogia teatrale russa, ma è altrettanto importante introdurre i bambini alla realtà teatrale nel mondo della grande cultura. Un tale viaggio è impossibile senza la integrazione creativa, che implica la creazione delle condizioni per la percezione di un'immagine artistica attraverso il lavoro graduale di autoconoscenza creativa e di conoscenza del mondo circostante. Il pensiero figurativo consente di raddoppiare l'oggetto sperimentato in modo che l'artista stesso sia riprodotto in esso: l'artista-autore e artista-spettatore, che in questo momento si trasforma in un coautore e, a sua volta, creatore.

Una *master class* tenuta dalla presidente di Agita, Loredana Perissinotto, rivolta a insegnanti di teatro russi durante il simposio dell'Università pedagogica statale di Mosca del 2019, è stata costruita attorno alla poesia *La vela* di Michail Jur'evič Lermontov. La vela è diventata l'immagine chiave, attorno alla cui lettura e decodifica si è articolata una lezione di quattro ore.

⁵ Aleksandr Aleksandrovič Brjancev (1883-1961). Ha fondato il suo teatro per bambini nel 1922. Premio Stalin nel '50 e Artista del popolo nel '56. (*Nota dei curatori*)

⁶ Brjancev, A. A., *Ricordi*; p. 12 (*Nota delle autrici*)

⁷ Vedi nota 2 dei curatori.

Numerose riproduzioni di opere d'arte figurativa, proposte dalla docente, sono diventate punti di partenza per la creazione di risposte teatrali complesse, improvvisazioni e schizzi drammaturgici. L'importanza che l'insegnante italiana ha attribuito al contesto socioculturale in cui è stata creata l'opera d'arte, alla discussione delle particolarità estetiche, all'analisi del messaggio in relazione al suo tempo, è apparso affine alla tradizione di lavoro russa. Lo stesso approccio si ritrova nelle classi di Aleksandra Petrovna Eršova⁸, decana della pedagogia teatrale russa, docente di scienze pedagogiche, creatrice dello "gioco sociale"; del direttore del Teatro di creatività giovanile di San Pietroburgo, Evgenij Jur'evič Sazonov; e anche degli attuali principali esponenti del teatro per bambini e della pedagogia teatrale: il drammaturgo e regista del teatro "Parafraz" (a Glazov), Udmurt Damir Salimzjanov, dell'Artista Onorato della Repubblica; le referenti dei più importanti centri teatrali per bambini in Russia, quali Marina Bachtina e Tatjana Lisičkina (a Mosca), Svetlana Šanskaja (a Iževsk), Irina Vlasova (a Lesnoj), Ljubov' Zaičeva (a Gubacha), e altri.

Creare per i giovani la possibilità di un vivace dialogo con la cultura e l'arte di oggi e del passato, che permetta loro di essere partecipi di una grande successione di artefici, di sentire come da un'immagine si sviluppino innumerevoli riflessi, come una metafora assommi molti significati: questo è uno degli aspetti più importanti della pratica teatrale.

Boris Petrovič Jusov,⁹ fondatore della pedagogia dell'arte russa, scrive: *"L'immaginazione è un vettore del futuro, base della creatività, 'dell'immaginazione applicata', che offre una forma per la realizzazione di un sogno e delle aspirazioni della persona"*. Ciò è dovuto al fatto che *"le immagini artistiche sono l'espressione più sintetica e generale della cultura, il suo linguaggio universale, soggetto e prodotto della creatività artistica e dell'immaginazione produttiva"*; è l'immagine che *"agisce come fattore formativo dell'arte, della scienza, dell'invenzione"*.¹⁰

PIENEZZA DELLA PRESENZA E QUALITÀ DEL CONTATTO

Riassumendo, è basilare della tradizione della pedagogia teatrale russa l'esperienza di pienezza della presenza personale, grazie alla quale si manifesta come qualità speciale del contatto con i partner, sulla scena e col pubblico di qualsiasi età in sala. Una modalità impersonale e distaccata di comunicazione non caratterizza affatto la scuola russa. Se da un lato un tale approccio implica un rispetto incondizionato per l'altro e per le sue manifestazioni, tuttavia non consente nessuna valutazione – né positiva né negativa – delle azioni dell'allievo, poiché dà a ognuno il diritto di modellare il proprio percorso di vita e didattico. Tale posizione è estranea alla nostra cultura nazionale, non solo perché il rispetto incondizionato e la fiducia nel diverso e nell'altro sono molto difficili da insegnare; ma piuttosto perché il fattore determinante del carattere russo è un profondo bisogno di dialogo intimo, di vita e di *pereživanie* collettive nell'esperienza emotiva, nell'anima, nello spirito, nella costruzione congiunta di una catena verticale di significati. A

⁸ Aleksandra Petrovna Eršova, nata a Mosca nel 1938, figlia d'arte, ha intrapreso la sua carriera teatrale dopo una formazione scientifica (ha anche insegnato matematica nelle scuole), e pedagogica. (Nota dei curatori)

⁹ Boris Petrovič Jusov (1934 - 2003) Importante pedagogista russo, ha introdotto un modello culturale detto di *educazione poliartistica* che implica, nell'insegnamento, l'integrazione fra le varie arti. (Nota dei curatori)

¹⁰ B. P. Jusov. *Correlazione dei fattori culturali nella formazione del pensiero artistico moderno di un insegnante dell'ambito dell'istruzione artistico*. (Nota delle autrici)

proposito del dialogo, il filosofo e critico Michail Michajlovič Bachtin¹¹ ha scritto: “*Qui la persona non solo si manifesta all’esterno, ma per la prima volta diventa ciò che è*”. E in questo processo, sono assolutamente necessari un inserimento attento nel mondo dell’altro, la massima attenzione a lui e alle sue manifestazioni, anche minime. Distanza ravvicinata e confini da superare più facilmente creano una speciale sensibilità etica in coloro che partecipano al processo creativo. Ricordiamo la particolare importanza attribuita al tema da Konstantin Sergeevič Stanislavskij, nella sua *Etica*.¹²

Proviamo, nella sezione che segue, a presentare il percorso storico di formazione dei principi di base della pedagogia teatrale russa.

Storia della pedagogia teatrale in Russia

La storia della pedagogia teatrale in Russia inizia nel XVII secolo, quando il primo illuminista russo, Simeon Polockij¹³, inserisce dei corsi di teatro nel progetto di curriculum della prima istituzione educativa statale russa: l’Accademia slavo-greco-latina. Non è possibile, nei limiti di questo articolo, esaminare in dettaglio l’evoluzione della pedagogia teatrale dei secoli che vanno dal XVII al XIX, perché il nostro obiettivo è parlare della pedagogia teatrale moderna e delle sue origini semantiche, che possiamo individuare a cavallo dei secoli XIX e XX, quando prendono forma le basi della scuola di teatro, così come della psicologia e pedagogia russe.

Il passaggio dal XIX al XX secolo, segnato da sconvolgimenti sociali e per molti versi tragico per la Russia, fu allo stesso tempo un calderone insolitamente fecondo, nel quale ribollivano nuove idee, e veniva creandosi una nuova scienza e una nuova arte. È stato questo un momento in cui i protagonisti dell’arte e della scienza comunicavano intensamente tra loro, entravano in comunione, si incontravano, scambiavano idee, discutevano, creavano progetti comuni. E le nuove idee teatrali e pedagogiche non nascevano solo nelle grandi città, come Mosca e San Pietroburgo, ma anche in quelle piccole, come Jaroslavl’ o Krasnodar. Non meno attivamente queste idee comparivano e si sviluppavano in campagna, ad esempio a Petin, nel distretto di Voronež, dove il lavoro teatrale-pedagogico fu attivamente sviluppato da Nikolaj Fëdorovič Bunakov¹⁴, o in piccoli poderi di proprietà di membri dell’*intelligencija* russa, come in quello di Vasilij Dmitrievič Polenov¹⁵.

¹¹ Michail Michajlovič Bachtin (1895 - 1975). Teorico e critico della letteratura. Ha acquistato grande notorietà con i suoi studi, fra gli altri, su Dostoevskij e Rabelais. (*Nota dei curatori*)

¹² Stanislavskij K. S. *Etica*. Edizione *Kniga po trebovaniju*, 2011. P. 40 (*Nota delle autrici*).

Vedi bibliografia per testo in italiano

¹³ Simeon Polockij (1629 – 1680). Nato in Bielorussia, monaco, poeta, teologo, pedagogista, vive nel turbinoso XVII secolo che prelude all’ascesa al trono di Pietro il Grande e ne anticipa alcune riforme. (*Nota dei traduttori*)

¹⁴ Nikolaj Fëdorovič Bunakov (1837 – 1904). Insegnante e pedagogo russo. Istituì a sue spese una scuola pubblica elementare rurale ove sperimentò metodi didattici innovativi che comprendevano anche la pratica teatrale (*Nota dei curatori*)

¹⁵ Vasilij Dmitrievič Polenov (1844 – 1927). Pittore e pedagogo. Nato in una famiglia di artisti e intellettuali, dopo aver viaggiato in Europa e in Medio Oriente tornò in Russia. La sua residenza di campagna divenne luogo di incontro e confronto per molti importanti artisti coevi, fra i quali Il’ja Efimovič Repin. (*Nota dei curatori*)

Le idee della moderna pedagogia teatrale russa per lungo tempo si sono sviluppate secondo due correnti distinte. L'una era associata agli sforzi di una vasta cerchia di intellettuali: educatori, pedologi¹⁶, psicologi, fisiologi, storici dell'arte, artisti e musicisti. Guardando alle forme culturali tradizionali creavano progetti di teatro sociale, indirizzati ai bambini, anche e specialmente quelli delle classi sociali più povere e con un basso livello di istruzione e, attraverso i bambini, anche alle loro famiglie; progetti che vedevano spesso la partecipazione attiva dei bambini e dei loro genitori. Con spettacoli amatoriali, *tableau vivant*, feste sceneggiate, organizzate da persone di cultura con la partecipazione dei bambini contadini e operai, le comunità locali si avvicinavano alla storia e alla cultura mondiale, ma anche alle tradizioni della loro terra natale. I bambini prendevano parte, nella misura delle loro forze, alla stesura delle drammaturgie, alla produzione di scenografie e alla recitazione. Per i bambini, la preparazione di questi progetti era anche una maniera per affacciarsi, attraverso il laboratorio, a un mondo di nuovi valori culturali, vi acquisivano utili abilità pratiche e sperimentavano l'espressione creativa. In generale, i percorsi offerti da queste attività teatrali avevano una valenza civile ed educativa, che coinvolgeva sia i portatori della grande cultura internazionale di tradizione, sia coloro che l'assorbivano. Ma anche in questo ambito andavano emergendo in quegli anni elementi di attività progettuale originale.

La seconda corrente prende forma nell'ambiente specificamente teatrale. Lev Leopold Marija Suleržickij¹⁷, direttore del primo laboratorio istituito presso il Teatro dell'Arte di Mosca, amico di famiglia di Lev Nikolaevič Tolstoj, maestro, insegnante del grande regista e riformatore della scena Evgenij Bagrationovič Vachtangov, artista, musicista, paramedico, viaggiatore ed etnografo, intratteneva con giochi didattici teatrali i bambini dei dipendenti del Teatro dell'Arte di Mosca. In estate nelle case affittate di vacanza in campagna, organizzava campi di lavoro didattici, ove i bambini diventavano marinai, imparavano a creare diversi modelli di barche con le proprie mani, guidavano piccole navi, imparavano il linguaggio del mare, organizzavano veri e propri viaggi acquatici e "sfilate in mare". In altri momenti tutti si trasformarono in *ranger*, in indiani; costruivano *wigwam*¹⁸, imparavano a distinguere le erbe, a trovare e ripristinare le sorgenti. Oppure diventavano archeologi, e scavavano i tumuli dove le principesse sarmate "dormivano in un sonno incantato". I tumuli, ovviamente, non erano reali, e le principesse erano ragazze della stessa compagnia, ma la conoscenza dell'antica cultura sarmata era reale. In questi giochi, Leopold Antonovič Suleržickij, o "Zio Lëpa", come lo chiamavano i bambini, sviluppava il favoloso principio del "facciamo che" e della improvvisazione sulle situazioni suggerite, principio che sarebbe diventato la pietra angolare del sistema teatrale e pedagogico del principale profeta teatrale russo, Konstantin Sergeevič Stanislavskij, così come i metodi di improvvisazione teatrale e di "realismo fantastico", base del sistema teatrale di Vachtangov. È interessante notare che qui il percorso non muoveva dal teatro professionale alla pedagogia, ma piuttosto dalla pedagogia al teatro professionale.

Grande influenza sulla pedagogia teatrale russa dei secoli XX e XXI ebbero i teatri pubblici e popolari, che si ponevano l'obiettivo di creare un'arte destinata alle periferie operaie e ad altri spettatori lontani dalla grande cultura. Tra questi, un posto speciale occupava il teatro popolare di

¹⁶ In russo il termine – ormai obsoleto – definisce anche un approccio pedagogico globale interdisciplinare. (*Nota dei curatori*)

¹⁷ Leopold Antonovič Suleržickij (1872 – 1916) era di ascendenze polacche. (*Nota dei curatori*)

¹⁸ Le capanne a cupola di certe popolazioni native americane (*Nota dei curatori*)

Pavel Pavlovič Gajdeburov¹⁹ presso la casa popolare Ligovskij, istituita a San Pietroburgo della contessa Panina²⁰. In questo teatro i metodi di lavoro educativo e pedagogico con il pubblico sono stati sviluppati con continuità. Da qui Brjancev assorbì le idee della pedagogia teatrale, e nel 1922 fondò uno dei più interessanti teatri professionali per l'infanzia e a gioventù del paese: il Teatro per ragazzi di Leningrado. Prima della creazione del teatro, Brjancev, già noto per il suo particolare lavoro artistico e pedagogico con giovani spettatori, aveva insegnato in un centro speciale per bambini di strada. In quel teatro ha proseguito la ricerca pedagogica che era iniziata presso il teatro di Gajdeburov, e ha consolidato il suo sistema teatrale e pedagogico, basato sull'idea di utilizzare le forme folcloristiche del teatro nei giochi e nella creatività dei bambini, e sulla graduale integrazione del gioco corale nella loro creatività individuale.

Le personalità professionali vicine al Teatro dell'Arte di Mosca, ai teatri popolari pubblici e, in seguito al teatro di Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd, nella pedagogia teatrale seguirono percorsi diversi rispetto ad altri esponenti dell'*intelligencija*. Il loro era un modo per creare un'unica comunità di bambini e adulti, impegnati nella comune ricerca creativa di un'arte nuova, di nuovi modi di conoscenza: una risposta attiva ai risultati della scienza moderna e alle sfide della vita sociale. Un percorso che oggi non definiremmo di acquisizione culturale, bensì educativo. All'interno di tale percorso, sia il docente, sia il discente sono personalità che si muovono insieme lungo un itinerario che conduce alla "immagine ideale".

Nel 1895, in occasione della quarta Mostra Agricola Panrussa, il Comitato di alfabetizzazione di Mosca dedicò un'intera sezione al teatro popolare, sottolineando il suo rapporto con l'istruzione pubblica. Nel 1909, sorge a Mosca, presso la Società dell'Università Popolare, una Sezione per la promozione dell'organizzazione di teatri in villaggi, fabbriche e scuole. Nell'inverno del 1916/17 si tenne a Mosca il primo Congresso Panrussa di esponenti del teatro popolare convocato dalla Sezione. Una sottosezione scolastica ha lavorato nell'ambito del congresso, e ha diffuso una serie di importanti risoluzioni, con le quali il teatro della scuola veniva riconosciuto come elemento necessario all'istruzione e all'educazione. Queste le decisioni:

- si introducano nei seminari e nei corsi estivi per insegnanti corsi di formazione per organizzatori di spettacoli per bambini;
- la Sezione si rivolga, a nome del Congresso, ai migliori scrittori russi per la creazione di un repertorio artistico di spettacoli per bambini;
- la Sezione convochi un Congresso Panrussa degli esponenti del teatro della scuola a Mosca.

Si delineano una serie di principi per la creazione di un teatro professionale per bambini, che deve essere costantemente operativo. Alla testa ci sono insegnanti e artisti figurativi, la cui interazione darà al teatro un "carattere artistico-educativo, libero dalle tendenze e dai moralismi radicati negli insegnanti". Il Congresso ha anche parlato della rinascita del teatro religioso

¹⁹ Pavel Pavlovič Gajdeburov (1877 – 1960) Artista, poeta, critico teatrale, imprenditore, attore, ideatore e regista di un teatro pubblico popolare (insieme alla futura moglie, l'attrice e regista Nadežda Skarskaja), interpretò diversi ruoli nel teatro di Puškin. (*Nota dei curatori*)

²⁰ Sofia Vladimirovna Panina (1871 – 1956), educatrice, filantropa, vice ministro dell'educazione durante il governo provvisorio seguito alla rivoluzione del febbraio 1917. (*Nota dei curatori*)

spirituale presso le scuole di catechismo, dove si perpetuerebbero le tradizioni europee e russe del teatro della scuola. Poi è scoppiata la Rivoluzione di Ottobre, e successivamente la Guerra Civile. Si sarebbe detto che, in un paese dilaniato dai cataclismi sociali, nessuna innovazione umanitaria potesse proseguire e svilupparsi. Invece, già nel 1917, presso il provveditorato Teatrale del Commissariato del popolo per l'istruzione (*TEatralnyj Otdel NARodnogo KOMissariata PROSvedenija*; da cui l'acronimo *TEO NARKOMPROS*)²¹, si organizzò una Sezione scolastica che iniziò a lavorare attivamente allo sviluppo della pedagogia teatrale nella giovane Repubblica Sovietica. Il dipartimento teatrale era diretto da Mejerchol'd, e la sezione scolastica era guidata da Bachtin, che in seguito divenne direttore del dipartimento pedagogico del Teatro per ragazzi di Leningrado.

Inizia così la creazione di teatri professionali per l'infanzia e la gioventù in tutta la Russia. Compaiono a Mosca: "Il primo teatro pedagogico", guidato da Grigorij Rošal e Abram Okunčikov; il "Teatro di Mosca per bambini", al cui sviluppo ha contribuito molto Natalija Sac; il teatro per bambini di Saratov; il teatro per l'infanzia e la gioventù di Irkutsk e di Nižnij Novgorod; poi quelli di Samara, Novosibirsk, Ekaterinburg, Tula, Voronež, Kazan', Tver'; e dopo di loro molti, molti altri. In ognuno di questi teatri c'era una sezione speciale per lavorare con giovani spettatori: la sezione pedagogica. E ogni teatro aveva un suo specifico programma pedagogico.

Gli insegnanti di teatro russi di allora si basavano su opere di filosofia, pedagogia e psicologia classici e contemporanei: la teoria del gioco di Friedrich Schiller, il libro di Harriet Finlay-Johnson, *Il metodo teatrale di insegnamento*; fra i russi: Andrej Fëdorovič Hartwig, *Sull'applicazione del metodo di drammatizzazione nelle lezioni*; Pëtr Franzevič Lesgaft, *Sui giochi ed educazione fisica nelle scuole*; Vsevolod Nikolaevič Vsevolodskij-Gerngross²², *Storia dell'istruzione teatrale in Russia*. Nella rivista non periodica *Gioco*²³, Bachtin scrive: "*Qui si parla dell'applicazione del metodo di drammatizzazione alle lezioni di storia, geografia, lingua russa e persino matematica. Hartwig considera la drammatizzazione un attributo inevitabile del cosiddetto metodo "di laboratorio" nell'insegnamento della storia. In tal caso, la drammatizzazione dovrebbe diventare il metodo abituale di insegnamento in qualsiasi scuola basata sull'operatività, cioè sullo sviluppo dell'attività e dell'attitudine spontanea nei bambini*".

Inoltre, gli insegnanti di teatro russi di quel tempo erano appassionati dalla "teoria della ricapitolazione"²⁴ di Stanley Hall ed Ernst Haeckel. "*L'essenza della legge biogenetica*", scrive Bachtin, "*è che gli organismi fisici e psichici percorrono nel loro sviluppo in forma abbreviata gli stessi stadi che hanno percorso i loro predecessori; quindi, nell'ambito del teatro, il percorso più naturale conduce dal teatro delle marionette e delle ombre, dai girotondi, balli, pantomima e*

²¹ Non per vezzo, si è scelto di esplicitare questo acronimo, per sciogliere la perplessità che può suscitare l'inquietante suono "NARCO". (*Nota dei curatori*)

²² Vsevolod Nikolaevič Vsevolodskij-Gerngross (1882 – 1962). Attore, critico teatrale, pedagogo, studioso di storia dell'arte classica, delle tradizioni popolari e dell'antico teatro russo e russo; fu docente del GITIS (*Gosudarstvennyj Institut Teatral'nogo Iskusstva*), l'accademia teatrale fondata a Mosca da Nemirovič-Dančenko, il quale ebbe un ruolo di peso nella fase iniziale del Teatro d'Arte anche come regista, drammaturgo, grande animatore e organizzatore. (*Nota dei curatori*)

²³ In russo, al pari di altre lingue (ma non in italiano), questo sostantivo, come pure il verbo corrispondente, comprende anche il significato di "suonare" e "recitare". (*Nota dei traduttori*)

²⁴ La teoria della *ricapitolazione* è un'ipotesi, peraltro oggi ritenuta superata, secondo la quale lo sviluppo dell'embrione riproduceva lo sviluppo evolutivo della sua specie. Ossia, per dirla in modo più sintetico e scientifico, l'ontogenesi ricapitola la filogenesi. (*Nota dei curatori*)

commedia improvvisata, fino al melodramma, al dramma romantico e psicologico". "L'insegnamento dovrebbe essere condotto secondo il metodo genetico (evolutivo) – conferma il critico d'arte Vsevolodskij-Gerngross – perché l'insegnamento delle singole arti dovrebbe essere preceduto da giochi comuni, che non sono tanto un mezzo di educazione fisica, quanto una delle forme di arte sincretica. L'immagine delle arti differenziate, in quanto cellule in via di sviluppo di un'unica arte sincretica, dovrebbe essere sintetizzata davanti gli occhi del pubblico, cioè in modo che sia alla loro portata in un teatro di scuola, a cui le scuole dovrebbero spalancare le porte, legittimandolo come parte integrante del programma complessivo".

Durante questo periodo, persino i leader del giovane stato sostenevano i metodi della pedagogia teatrale. Ad esempio Nadežda Konstantinovna Krupskaja, moglie di Vladimir Il'ič Lenin, dirigente del Commissariato del popolo per l'istruzione, scrive: *"Per capire l'altro, tu stesso devi percorrere molta strada. Una persona che non ha vissuto forti emozioni, che non ha pensato, non capirà l'altro. [...]. E l'esperienza degli altri si assorbe al meglio nel processo di creatività collettiva, il più organico dei quali è il teatro"*.

Durante questi anni nascono le idee fondamentali della pedagogia teatrale russa, le sue forme, i suoi indirizzi:

- terapia artistica e riabilitazione sociale con gli strumenti del teatro per bambini in situazioni difficili (orfani, bambini di strada, vittime di conflitti armati, ecc.);
- terapia artistica e riabilitazione mediante il teatro per bambini disabili;
- drammatizzazione come metodo di laboratorio nello studio delle materie della scuola di base;
- introduzione alla lettura attraverso spettacoli teatrali nelle scuole, circoli per bambini e piattaforme di educazione estetica;
- educazione alla cultura e all'etica, sviluppo della capacità di cooperare in gruppo attraverso spettacoli e giochi teatrali;
- sviluppo delle capacità creative degli studenti in circoli e laboratori teatrali sotto la guida di attori e registi professionisti o insegnanti di scuola;
- presa di confidenza con i valori della cultura nazionale e mondiale attraverso giochi di teatrali a tempo pieno nei campi ricreativi estivi;
- sviluppo della educazione alla visione nel quadro del lavoro delle sezioni pedagogiche dei teatri professionali per bambini e giovani;
- sviluppo di un complesso di abilità creative nei giochi di ruolo, organizzati da attori e registi di teatri professionali per bambini e ragazzi.

È durante questi anni – le prime decadi del XX secolo – che nasce la tradizione della pedagogia teatrale russa, che implica un dialogo indispensabile tra il bambino e il più vasto mondo della cultura, che in tal modo correla la propria esperienza con quella delle generazioni passate; i problemi di oggi con le pagine della storia universale. Da quel momento, la pedagogia teatrale in Russia concentra la sua attenzione all'espansione del mondo interiore e dell'esperienza del bambino, al rafforzamento e allo sviluppo del suo bisogno di attingere a ciò che abbiamo chiamato l'immagine ideale. Il suo bisogno di espressione di se stesso, di autoaffermazione e aumento dell'autostima sono considerati in questo contesto come risultato importante, ancorché non principale di questo lavoro.

Lo sviluppo attivo della pedagogia teatrale, così come di tutta la pedagogia di impronta umanistica in Russia, prosegue fino al 1926 circa. Nel 1924 Stalin inizia a guidare il paese e da quel momento in poi tutte le ricerche progressiste nel campo della pedagogia cominciano a ridursi. Nel 1926, molti siti sperimentali per l'educazione estetica vengono chiusi; gli insegnanti all'avanguardia sono licenziati; inizia una reazione a un teatro che aveva acquisito un repertorio favoloso e notevoli innovazioni estetiche. Tuttavia, le idee e le pratiche teatrali e pedagogiche sviluppate all'inizio del secolo non sono scomparse. La rivista *Gioco*, così come altre testate pubblicano molti materiali utili. L'esperienza acquisita nelle sezioni pedagogiche dei teatri e dei laboratori per bambini passa di mano in mano. Gli esponenti del teatro professionale, compresi gli allievi di Suleržickij, Vachtangov, Mejerchol'd, che per vari motivi, nelle nuove condizioni sociopolitiche non potevano continuare a lavorare nei teatri professionali per adulti, passano alla pedagogia e aprono laboratori per bambini. Così già nel 1936, l'anno più duro per la cultura e l'arte in Russia, nella Casa moscovita dei pionieri si apre lo Laboratorio della parola artistica sotto la direzione di Anna Gavrilovna Bovšek²⁵, già allieva del laboratorio d'arte di Suleržickij, attrice del Teatro dell'Arte di Mosca e poi del Teatro da camera diretto da Aleksandr Jakovlevič Tairov²⁶. Anna Gavrilovna amava molto la poesia e la prosa di Puškin, era convinta che il percorso per comprendere la cultura e l'arte russa passasse attraverso le sue opere, e le leggeva con i bambini. Per lei era importante parlare con loro di ciò che leggevano, per suscitare in loro sentimenti e riflessioni. Le sue lezioni non si limitano mai a memorizzazioni di testi da leggere sul palco: erano viaggi nel mondo dell'arte, della cultura, della storia. Amava invitare nelle sue classi famosi scrittori, poeti, attori: Samuil Maršak, Sergej Michalkov, Agnija Barto, Dmitrij Zuravlev, Vasilij Aksenov, Michail Zarov²⁷. Grazie a ciò, i bambini si trovavano al centro della vita culturale del tempo. Amava anche ricordare i suoi insegnanti, e quando si presentavano situazioni problematiche, diceva ai suoi allievi: "I miei maestri, Suleržickij e Vachtangov, che, come ben sapete, sono stati i più grandi, pensavano in questo modo". Molti personaggi famosi sono usciti dal laboratorio di Anna Gavrilovna: artisti, storici, esperti d'arte ed educatori eccezionali.

Poco dopo la seconda guerra mondiale, nel 1947 a San Pietroburgo, Matvej Grigorievič Dubrovin, allievo di Mejerchol'd, iniziò a costituire il suo collettivo teatrale per bambini. E nel 1956, nella Palazzo dei Pionieri cittadino, aprì il teatro dei suoi sogni. Grazie ai suoi discepoli, principalmente Evgenij Jurevič Sazonov, questo miracoloso teatro esiste ancora. Il Teatro della creatività dei giovani di Dubrovin è stato concepito come una specie di repubblica per bambini. Lì tutto si basava sulla loro attività, indipendenza e autogestione. I ragazzi che venivano a studiare a teatro hanno imparato non solo i segreti della professione dell'attore, ma anche altri mestieri teatrali: i sarti, i tecnici delle luci, i fonici, gli amministratori e i macchinisti del teatro erano gli stessi bambini che recitavano sul palco. Ognuno poteva mettersi alla prova con professioni teatrali diverse, oppure applicarsi a una sola. I nuovi arrivati venivano introdotti nel mondo del teatro da studenti più esperti, che in seguito sarebbero diventati i principali insegnanti delle officine teatrali. In estate, i ragazzi andavano in campagna a lavorare la terra, e intanto continuavano a dedicarsi all'attività creativa. L'idea che un artista debba conoscere il lavoro agricolo e dedicare un po' di

²⁵ Anna Gavrilovna Bovšek (1889 – 1971). Attrice, insegnante di teatro (il Wikipedia russo la definisce "maestra di parola d'arte"), regista, memorialista. Durante la Prima Guerra Mondiale fu al fronte come infermiera. *(Nota dei curatori)*

²⁶ Aleksandr Jakovlevič Tairov (1885-1950). Attore e regista, fonda il Teatro da Camera nel 1914, che rimarrà aperto fino al 1949. *Appunti di regia* del 1921 è il suo scritto che influenzerà il pensiero teatrale delle avanguardie europee. *(Nota dei curatori)*

²⁷ Si tratta di autori importanti della letteratura infantile russa. *(Nota dei curatori)*

tempo a lavorare la terra era entrata nella cultura russa grazie a Tolstoj. Era un principio estremamente importante per il suo amico e discepolo Suleržickij, e ora l'aveva ereditato Dubrovin. Gli allievi del *Teatro della creatività dei giovani* hanno un posto molto importante nella cultura della Russia. Tra questi ci sono i più famosi registi di teatro e cinema, attori, psicologi, insegnanti, storici dell'arte, scienziati e diplomatici. Di recente, nel 2016, centinaia di professionisti qualificati che lavorano con successo in Russia e in tutto il mondo si sono riuniti per l'anniversario della fondazione del Teatro.

Negli anni Sessanta, durante periodo detto del disgelo, il lavoro delle sezioni pedagogiche dei teatri professionali per bambini e ragazzi divenne più attivo e raggiunse un nuovo livello. Leader di quest'area erano il *Teatro centrale dei bambini a Mosca* e il *Teatro per ragazzi* di Saratov. Ma la sezione pedagogica più importante e famosa si è costituita presso il nel Teatro per ragazzi di Leningrado, guidato in quel momento da Zinovij Jakovlevič Korogodskij. Sul modello della sezione pedagogica del Teatro per ragazzi di Leningrado, per molti anni si sono tenuti seminari per tutti gli insegnanti di teatro del paese. La sezione pedagogica del teatro ha creato un'organizzazione per i bambini di tutta la città: l'Assemblea dei delegati. Vi partecipavano rappresentanti di tutte le scuole della città, suddivisi in gruppi per età, ognuno guidato da un insegnante. Come tutti i bambini coinvolti in associazioni nate nelle sezioni pedagogiche dei teatri per ragazzi della Russia, i partecipanti all'Assemblea dei delegati prendevano parte attiva alla vita del teatro. Partecipavano alle prove generali e discutevano gli spettacoli in produzione alla presenza di artisti e registi; pubblicavano un giornale dedicato agli eventi teatrali importanti; erano in servizio durante le esibizioni, aiutando il pubblico a muoversi nel teatro e spiegando le regole di comportamento in sala. Inoltre, grazie alle competenze acquisite durante le lezioni con insegnanti di teatro, i delegati organizzavano il lavoro teatrale nelle loro scuole. Presentavano gli spettacoli in scena nei teatri della città, aiutavano gli insegnanti a organizzare visite teatrali e discussioni dopo gli spettacoli, pubblicavano giornali e organizzavano mostre teatrali nelle loro scuole. L'Assemblea dei delegati aveva le sue leggi, i suoi rituali, le sue speciali ricorrenze festive e il suo inno. Come i giovani usciti dai corsi del *Teatro della creatività dei giovani*, continuano a rimanere in contatto tra loro e hanno pagine sui social network dedicate alle loro passioni giovanili.

Nel medesimo stesso periodo del disgelo, si è intensificato il lavoro di altre due istituzioni: il Laboratorio di teatro dell'Istituto di ricerca di educazione artistica dell'Accademia delle scienze pedagogiche; degli uffici del Teatro per bambini e amatoriale della Società teatrale panrussa, ora Unione degli esponenti teatrali. Nel 1960 queste organizzazioni iniziarono a pubblicare insieme l'almanacco annuale *Teatro e scuola*, che pubblicava i risultati degli studi psicopedagogici e sociologici con interessanti materiali metodologici, relazioni sul lavoro delle sezioni pedagogiche di teatri professionali per ragazzi e altre significative esperienze teatrali e pedagogiche. Negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo la pedagogia teatrale russa prestava la massima attenzione all'educazione alla visione degli studenti. Si riteneva che uno spettatore teatrale sensibile, formato e ben preparato, potesse assumere un comportamento etico nella vita di tutti i giorni. Si presumeva che una persona simile fosse capace di empatia, e avere una personalità creativamente attiva. Si riteneva che le classi di bambini nei laboratori teatrali amatoriali offrirono prima di tutto un incentivo all'educazione culturale dello spettatore e del lettore. Ma la passione per la recitazione era guardata con diffidenza da alcuni pedagoghi, che sospettavano rendesse i bambini presuntuosi. E pochissimi insegnanti adottarono metodi teatrali nel loro complessivo lavoro didattico, mentre si incoraggiavano le modalità più tradizionali di insegnamento.

La situazione comincia rapidamente a cambiare negli anni Ottanta, il periodo in cui la pedagogia teatrale nata negli anni Venti ha la sua maggiore ascesa e sviluppo. All'inizio Alexandra Petrovna Eršova, collaboratrice del Laboratorio di Teatro dell'*Istituto di ricerca di educazione artistica*, viene a contatto col movimento internazionale *Drama in education*. Figlia e allieva di Pëtr Michajlovič Eršov, discepolo di Stanislavskij, si laurea prima in matematica – e la insegna – quindi in regia. Inizia a lavorare attivamente su un adattamento russo del *Drama in education*, che chiama “Stile di gioco sociale”. Nel '93, ormai dottorata in scienze pedagogiche, diviene direttore del medesimo laboratorio teatrale. E lo stile di gioco sociale entra attivamente nella pratica scolastica a Mosca e in tutta la Russia, e in tutte le scuole che di ventano siti sperimentali dell'Istituto di ricerca di educazione artistica. Per qualche tempo Alexandra Petrovna riesce persino a introdurre la lezione di teatro in molte scuole elementari russe. Obiettivo del corso è sviluppare nei bambini l'interesse per l'apprendimento, la capacità di lavorare in gruppo, le competenze per una ricerca autonoma, l'attività creativa. E in alcune scuole i metodi del gioco sociale sono estesi anche alle medie e alle superiori, e si utilizzano con successo in una varietà di materie, non solo nelle discipline umanistiche, ma anche in quelle scientifiche.

Intanto, Ekaterina Kuprijanovna Čuchman, anch'essa collaboratrice del laboratorio dell'*Istituto di ricerca di educazione artistica*, ha creato nell'86 l'associazione “Teatro della scuola di Mosca”, dove ha riunito molti conduttori di gruppi teatrali scolastici. I membri all'associazione organizzavano visite reciproche a spettacoli e discussioni, e anche piccoli festival e seminari. Negli stessi anni, la collaboratrice di un altro laboratorio del medesimo istituto, Tat'iana Grigor'ievna Penja, sviluppa il programma “Spazio del teatro”, e Felix Zinovievič Fajnštejn, insegnante e direttore del Teatro dei burattini fondato da Sergej Vladimirovič Obrazcov²⁸, crea il programma “Teatro dei burattini tematici”. Tutti i programmi, incluso quello di Aleksandra Petrovna detto “Teatro I-XI” sono stati pubblicati dalla casa editrice *Istruzione (Prosveščenie)*. A quel tempo, questa casa editrice deteneva il monopolio del mercato russo dei libri di testo, e la sua pubblicazione era estremamente importante. Negli anni Novanta altre case editrici piccole e indipendenti pubblicarono altri libri di testo sulla pedagogia teatrale. Tra questi, i più popolari tra gli insegnanti di teatro russi sono ancora *Direzione di una lezione, comunicazione e comportamento degli insegnanti*, della Eršova e Bukatov; *Quando la lezione emoziona (tecnologia teatrale nella creatività pedagogica)*, di Viktor Afanas'evič Il'ev; *Il teatro dove recitano i bambini*²⁹, a cura di Aleksandra Borisova Nikitina.

Durante questo periodo, si aprono scuole dell'obbligo specializzate, la cui intera vita è permeata di metodi di insegnamento teatrale. Fra queste, prima di tutto il “Centro Classe” (*Class-Centr*) a Mosca, guidato da Sergej Zinovievič Kazarnovskij, e “Scuola Teatro” (*Škola-Teatr*) a Ekaterinburg, creata dagli allievi di Heinrich L'vovič Rias. Inoltre ci sono scuole in cui spettacoli teatrali e feste, pur senza far parte dell'insegnamento delle materie di istruzione generale, interessano l'intera vita pubblica e sociale della scuola e l'intero processo di lavoro extrascolastico ed educativo. Allo stesso tempo, in diverse città della Russia si aprono laboratori che applicano i principi di Dubrovin. E sebbene non abbiano le risorse per creare un vero gruppo teatrale per

²⁸ Sergej Vladimirovič Obrazcov (1901 – 1992). Pittore divenuto burattinaio e marionettista, si è formato con Nemirovič-Dančenko; nel 1932 ha fondato a Mosca il Teatro Centrale Statale dei Pupazzi ed ha portato in tutto il mondo spettacoli di alto livello artistico per adulti e bambini: fiabe, teatro musicale, testi classici, satire, parodie. (*Nota dei curatori*)

²⁹ Ricordiamo quanto già detto sulla suggestiva polisemia, in russo come in altre lingue, dei termini “gioco e “giocare”. Qui si è scelto di tradurre “recitare”, ancorché riduttivo. (*Nota dei curatori*)

bambini nel proprio edificio, con laboratori attrezzati, si industriano a sviluppare una quantità di attività gestite autonomamente da loro. Il collettivo teatrale è visto come un microcosmo in cui ogni bambino può trovare attività di suo gradimento e, allo stesso tempo, dove grandi e piccoli imparano a interagire fruttuosamente tra loro, e ad acquisire abilità utili nella vita sociale.

In questi laboratori comincia a rivolgersi grande attenzione allo sviluppo corporeo: ginnastica ritmica, acrobazie, danza, respiro, voce, porgere verbale – tutto ciò viene incluso nel programma del laboratorio. I collettivi teatrali si contrappongono all'istruzione scolastica classica, ove il bambino sta fermo, seduto alla scrivania sempre nella medesima posizione, e nell'intervallo gli è solo consentito di camminare ordinatamente nei corridoi. In un sistema scolastico così tradizionale, il corpo non solo è bloccato, ma diventa anche insensibile. L'allievo viene privato di canali comunicativi essenziali per la conoscenza di sé e del mondo: il movimento, la capacità tattile, l'intera sfera sensoriale. E le classi teatrali iniziano a colmare attivamente questa carenza. L'esperienza più famosa e riuscita in questo ambito è quella del teatro "PIANO"³⁰, realizzata da Vladimir Nikolaevič Čikišev in un collegio per bambini non udenti a Nižnij Novgorod.

Così nel 1995, nella città di Ekaterinburg da parte del Ministero dell'Istruzione, su iniziativa del Vice Ministro pro tempore, il grande psicologo russo Alexander Grigor'evič Asmolov, fu organizzata la Conferenza panrusa "Bambini – Teatro – Istruzione", che ha riunito gli insegnanti di teatro più qualificati di tutta la Russia. Un evento molto importante perché, in tal modo, molti insegnanti di teatro di un vasto paese si sono incontrati per la prima volta e si sono scambiati idee ed esperienze. In quell'occasione si sono stabiliti legami creativi, che si sono mantenuti fino a oggi. La conferenza è stata uno stimolo per lo sviluppo attivo di incontri regionali: seminari, tavole rotonde, festival. Il festival teatrale è stato percepito da molti protagonisti del movimento teatrale per bambini come un *workshop* su larga scala. Tali festival specializzati, in forma di seminario o di *masterclass* si contrapponevano agli spettacoli e ai concorsi di attività amatoriale per bambini organizzati dallo stato. In questi, di norma veniva data preferenza ai gruppi che riproducevano le forme del teatro classico per adulti. In questi gruppi, le scelte produttive e artistiche erano dell'operatore, di fatto senza tener conto delle opinioni dei bambini. Si mettevano in scena prevalentemente opere del repertorio classico, o testi scritti per il teatro professionale per la gioventù, che diventavano i classici sovietici. I festival specializzati, al contrario, accoglievano gruppi in cui i bambini prendevano parte attiva a ricerche ed esperimenti creativi. I conduttori di questi gruppi di regola si ispiravano al teatro di regia praticato a cavallo del XIX e XX secolo e alla ricerca del teatro contemporaneo. I metodi teatrali del secolo d'argento russo³¹ e dell'Avanguardia sono stati attivamente studiati in queste sedi: le ricerche performative e gli esperimenti nel campo dell'antico teatro di piazza di Mejerchol'd, Vachtangov e Nikolaj Nikolaevič Evreinov³²; le varie tendenze nel teatro psicologico di Suleržickij; Michail Aleksandrovič Čechov³³; Nikolaj Vasil'evič Demidov; gli ultimi saggi di Stanislavskij. Tutti questi metodi creativi erano stati a lungo banditi nell'Unione Sovietica, e non avevano avuto un pieno

³⁰ Nome mutuato dell'italiano. (*Nota dei curatori*)

³¹ Per secolo d'argento, successivo a quello d'oro (inaugurato da Puškin) si intende, specialmente in poesia quello che nasce in Russia alla fine del XIX secolo. Di riflesso, negli stessi anni, Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko creano il Teatro dell'Arte di Mosca. (*Nota dei curatori*)

³² Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879 – 1953). Drammaturgo e regista teatrale russo, esponente di una drammaturgia fieramente contraria al realismo e al naturalismo. (*Nota dei curatori*)

³³ Michail Aleksandrovič Čechov (1891–1955). Figlio di un fratello dello scrittore Anton Pavlovič, fu attore di teatro e di cinema (diretto anche da Alfred Hitchcock nel '45), e teorico del teatro. (*Nota dei traduttori*)

sviluppo creativo. E ora stavano rientrando alla grande nei laboratori per bambini, poiché questi metodi e idee si erano rivelati consonanti con la moderna pedagogia umanistica e col movimento di pedagoghi innovativi, attivi in quel momento. Queste idee sull'educazione erano attente all'intera personalità del bambino, in tutta la pienezza della sua corporeità, dell'emotività, dell'intelletto e dei bisogni dello spirito. I bambini si appropriavano del materiale didattico tramite la loro esperienza, le immagini, le metafore, i simboli; con un'azione personale attiva e una ricerca collettiva attraverso l'improvvisazione.

Durante questo periodo risultò evidente la forte carenza di personale docente per tali attività. Varie sedi universitarie pedagogiche iniziarono ad aprire facoltà che prevedevano l'acquisizione delle tecniche teatrali. Tali facoltà vennero aperte a Samara, Orël, Vologda, Ul'janovsk e in altre città. Ma, sfortunatamente, non durarono a lungo. Nonostante l'alta qualità dell'istruzione fornita, i loro piani di studio non si adattavano ai requisiti formali richiesti. La questione fu complicata dalla difficile situazione economica nel paese, dal crollo dell'Unione Sovietica, che aveva comportato cambiamenti globali. Durante questo periodo, molte solide tradizioni di pedagogia teatrale sono crollate. Ad esempio, sono state chiuse le sezioni pedagogiche in quasi tutti i teatri per ragazzi del paese.

Ma è stato durante questo periodo difficile che si sono sviluppati i programmi organizzati presso l'Istituto di Istruzione Aperta di Mosca (*Moskovskij Insitut Otkritogo Obrasovaniija, MIOO*), con un impatto importante nello sviluppo della pedagogia teatrale in Russia. I primi corsi di perfezionamento per insegnanti nel campo della pedagogia teatrale sono stati istituiti nel 1997 per iniziativa del Dipartimento di Studi Culturali ed Educazione Estetica dell'Istituto di Istruzione Aperta di Mosca. Il dipartimento era diretto da Maria Anatol'evna Fominova, dottorata in scienze pedagogiche, che attorno al 2002 aveva aggregato al suo dipartimento un gruppo di otto studiosi specializzati in pedagogia teatrale. Inoltre avevano preso parte ai programmi del dipartimento alcuni specialisti appositamente invitati. Più di quindici persone in totale. Molti di loro erano allievi del direttore dell'Istituto Regionale di Cultura di Mosca, il professor Sergej Vjačeslavovič Klubkov. Sulla base della sua metodologia, esposta nel saggio *Regia e pedagogia della radice*, sono stati creati tutti i programmi didattici del dipartimento di pedagogia teatrale. Presto, presso il dipartimento fu organizzato il *Laboratorio delle pratiche interattive teatrali*. Il personale del Laboratorio era impegnato in lavori scientifici, didattici e di progettazione. Dal 1997 al 2017, lo staff del Laboratorio ha prodotto oltre venti pubblicazioni di materiale didattico e metodologico di pedagogia teatrale e più di cento articoli scientifici. Ogni anno, decine di insegnanti sono stati formati in corsi di pedagogia teatrale, sia a breve, sia a lungo. Lo staff del laboratorio ha organizzato due festival permanenti, che sono attivi ancora oggi. Il festival "Il piccolo spettacolo" accoglie brevi produzioni teatrali di 5-15 minuti prodotti da gruppi teatrali alle prime armi, compresi quelli di scuola primaria. Ogni partecipante al festival assiste a tutti i lavori. È un festival che si basa sull'interazione con artisti in funzioni di spettatori, che sviluppano l'attenzione e la cultura del pubblico. Il festival non prevede premi per la migliore esibizione, ma organizza numerosi concorsi per spettatori. Il festival "Prologo – Primavera" riunisce i migliori gruppi teatrali per bambini in Russia con una maratona di cinque o sei giorni, durante la quale si svolgono circa quattro o cinque eventi educativi legati ad ogni spettacolo. Si tratta di *masterclass* dei principali insegnanti di teatro del paese e dei partecipanti al festival; incontri con scrittori contemporanei per bambini; letture e serate letterarie; discussioni creative di spettacoli; vari eventi mirati ai bambini del festival; cacce al tesoro in giro per la città; e molto altro.

Nel 2012, il Dipartimento di Studi Culturali e il Laboratorio hanno organizzato a Mosca la Prima Conferenza panrusa di pedagogia teatrale scolastica in memoria di Suleržickij. Per la prima volta, dal 1995, questa conferenza ha nuovamente riunito insegnanti di teatro di tutto il paese. Inoltre vi hanno preso parte eminenti studiosi di psicologia e le figure più autorevoli del teatro professionale per bambini. Nonostante il fatto che dal 2015 il laboratorio abbia cessato di esistere e, dal 2017, anche il dipartimento, la conferenza continua a tenersi ogni anno. Attualmente il suo organizzatore ufficiale è il Laboratorio di pratiche educative socioculturali dell'Istituto di progetti sistemici dell'Università pedagogica statale di Mosca.

Dal 2013 l'Istituto di teatro presso il Centro Mejerchol'd, con la mediazione della sezione russa di ASSITEJ³⁴, ha iniziato a invitare attivamente insegnanti di teatro di diversi paesi: America, Germania, Italia, Inghilterra, ecc. Il suo esempio è stato seguito da una varietà di organizzazioni dalle sezioni regionali dell'Unione degli esponenti teatrali all'Associazione dei teatri musicali della Russia e dall'Università pedagogica statale di Mosca. Ciò ha intensificato il dialogo tra colleghi russi e stranieri, ha permesso di confrontare i metodi, di arricchirsi a vicenda con nuove scoperte. I teatri professionali per adulti hanno mostrato interesse per l'esperienza dei colleghi stranieri. Dopotutto, avevano anche loro in repertorio spettacoli per bambini, e sentivano il bisogno di lavorare con un pubblico giovane. Nell'ambito del programma statale federale *Grand tournée*, si è costituito il sottoprogramma "Classe teatrale", guidato dall'esperta di teatro Olga Vjačeslavovna Andrejkina. Per diversi anni di questo programma, gli specialisti di pedagogia teatrale di Mosca, la stessa Andrejkina, la Ševnina, la Klimova e molti altri hanno organizzato più di cinquanta seminari di tre giorni in varie città della Russia, che hanno suscitato notevole interesse per la pedagogia teatrale nelle comunità teatrali e pedagogiche. Molti teatri per ragazzi hanno ripreso le attività delle sezioni pedagogiche. E nell'autunno del 2019, in occasione del seminario panruso sul lavoro con gli spettatori nel Teatro accademico russo dei giovani, oltre cinquanta teatri professionali per bambini e teatri dei burattini del paese hanno presentato i loro progetti originali nel campo del lavoro educativo con i giovani spettatori. Nella stagione 2019/2020, sono stati inaugurati in Russia diversi progetti di sviluppo della pedagogia teatrale su larga scala. In particolare, è stato preparato un programma secondo il quale, nell'autunno del 2020, inizierà a funzionare presso l'Università pedagogica statale di Mosca il corso di laurea magistrale "Pedagogia teatrale e regia nell'ambito educativo". Speriamo che ciò costituisca un passo importante verso il riconoscimento ufficiale della professione di insegnante di teatro in Russia.

(Traduzione di Marina Dzeryba; redazione e note di Loredana Perissinotto e Claudio Facchinelli)

Tat'jana Klimova e Aleksandra Nikitina sono docenti presso l'Università Pedagogica Statale di Mosca, con dottorato di ricerca in ambito artistico

³⁴ Acronimo francese per indicare l'Associazione Internazionale Teatro Infanzia e Gioventù. *(Nota dei curatori)*