

schedario

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI LETTERATURA GIOVANILE

A cura della SEZIONE
di LETTERATURA GIOVANILE della
**BIBLIOTECA di DOCUMENTAZIONE
PEDAGOGICA**

DIRETTORE RESPONSABILE
Edda Ducci

VICEDIRETTORE
Dala Giorgetti

COMITATO DI DIREZIONE
Edda Ducci, Luciano Bazzocchi, Livia Bellomo,
Mariella Cuozzo, Mariella Di Donna, Dala Giorgetti,
Carla Guiducci Bonanni, Carlo Petracca

FONDATORE
Enzo Petrini

3/1998, (settembre-dicembre) nuova serie
Anno XLVI-245

L'illustrazione di copertina è di Štěpán Zavřel

DIREZIONE
Via Michelangelo Buonarroti 10, 50122 Firenze
Tel. (055) 23801
Telefax (055) 2380330
<http://www.bdp.it>
e-mail: george@bdp.it

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
Editoriale e Finanziaria Le Monnier s.p.a.
Via Meucci 2, 50015 Grassano (FI)
Abbonamenti tel. (055) 6491402
Telefax (055) 6491227
e-mail: monnier@tin.it

ABBONAMENTI
1998-1999: Italia L. 58.000 - Estero L. 75.000
da versare sul c/c postale n. 25449505
intestato a: Periodici Le Monnier

Autorizzazione Tribunale di Firenze n. 1090, 23-3-1956

Spedizione in A.P. - 45% art. 2 comma 20/b
legge 662/96 - Fil. Firenze

Stampato a Firenze negli stabilimenti tipografici
della Armando Paoletti s.p.a. (marzo 1999)

ISSN 0036-5955

3 Editoriale
di Edda Ducci

Contributi

- 5 La pittura oggetto misterioso *di Livia Bellomo*
11 L'educazione all'arte o con l'arte? Un percorso storico
di Carlo Petracca
16 Multimedialità e arte *di Ornella Martini*
25 L'arte vera non deve essere: è *di Vittorio Sgarbi*

Anniversari

- 27 Lewis Carrol *di Masolino D'Amico*
30 Alice nel paese delle meraviglie *di Antonio Faeti*
33 I custodi dell'arte italiana *di Dala Giorgetti*
37 Arte infantile o espressione della personalità? *di Luciano Bazzocchi*
43 Il museo una risorsa per l'educazione *di Maria Grazia Trenti Antonelli*
45 I primi passi della Sezione Didattica degli Uffizi verso la didattica
per la tutela dei beni culturali in Italia: 1970-1990
di Maria Fossi Todorow
51 A cosa serve la didattica museale? *di Emma Nardi*
55 Dove si fa arte: l'Università dell'Arte di Firenze *di Umberto Baldini*
57 Al Cremlino una storica mostra di arte sacra armena *di Sofia Corradi*
61 Approccio corporeo all'arte figurativa *di Gilberto Scaramuzza*
64 La pittura sotto il segno delle Dolomiti *di Osvaldo Patani*
67 L'opera d'arte in pubblicità *di Manfredo Guerrera*
69 Arte ed editoria per ragazzi *di Marco Dallari*
79 I libri d'arte incontrano il popolo dei bambini *di Silvana Sola*
81 «Curiosando... Mantova e dintorni» *di Patrizia Zerbi*
85 Giannino Stoppini, libraio stampatore in Bologna *di Grazia Gotti*
87 Libri d'arte per ragazzi *di Vittorio Giudici*
91 «L'arte per bambini»: una collana *di Roberto Denti*
94 Una collana da riportare... «In primo piano» *di L.D.G.*
96 E l'arte su Internet? *di Costanza Cribari*

Approccio corporeo all'arte figurativa

di Gilberto Scaramuzzo

La fruizione congeniale ad un'opera d'arte figurativa sembra dover essere, per eccellenza, contemplativa. Ma questa capacità di godere appieno del *bello* di un quadro, o di una scultura, è appannaggio di una ristretta élite, *giustamente* sensibile e dotata di un *senso per*¹ l'arte.

Anche le lunghe file, che spesso comportano un'attesa di ore, davanti alle gallerie e ai musei italiani, e di tutto il mondo, credo non contraddicano la precedente affermazione: quanto spesso sono dettate da fattori legati alla moda, agli asterischi presenti in una guida, o da un doveroso sacrificio da pagare alla cultura? Ovviamente non generalizzo, ma credo di non sbagliare se ipotizzo che chi sia in grado di godere della contemplazione di un'opera d'arte, chi entri in un museo o in una galleria per dialogare in silenzio, e magari a lungo, con la creazione di un'artista rifugga da quelle file, fino quasi a rinunciare alla visita; oppure si ingegni per trovare giorni e orari che consentano un altro raccoglimento.

La sensibilità personale sembra essere la strumentazione più naturale; ma questa, sovente, non affiora naturalmente, abbisogna di un'educazione. L'essere stati iniziati al senso, al gusto, per l'arte comporta l'eventualità, spesso assai rara, di aver incontrato un iniziatore all'altezza². E spesso anche chi, a vario titolo, si trova ad insegnare non sempre può aver avuto dalla sua la fortuna di essere incappato in un vero iniziatore. Credo che sia esperienza comune l'aver veduto intere scolaresche sciamare rumorosamente dentro insigni musei o gallerie, sbuffando, giocando e, sovente, tentando un contatto fisico con le opere (contatto, ovviamente, assolutamente vietato).

È capitato a tutti di assistere all'impegno profuso da volenterosi insegnanti per sensibilizzare i loro allievi alla bellezza e all'importanza delle opere presenti con il risultato, a volte, di essere seguiti solo da pochi studenti, e poco più che sopportati dagli altri.

La responsabilità non va ricercata nella impossibilità dei molti ad aprirsi e a godere del bello dell'arte; credo che l'opera d'arte sia tale proprio perché in grado di parlare un linguaggio universalmente comprensibile da ogni essere umano, ma credo che questo senso per il bello, intimamente presente in ogni essere umano, abbia bisogno di una sensibilizzazione, o meglio di una iniziazione. Se siamo noi in grado di essere degli *iniziatori* chi gode della nostra frequentazione facilmente potrà sviluppare appieno quella potenzialità che qui ci sta a cuore. Ma se non c'è un iniziatore a disposizione?

Dovremo, forzatamente, fare appello alle capacità proprie di ciascun uomo, ma non solo quelle razionali (quante volte tentiamo per canali razionali: con spiegazioni cerchiamo di motivare... con una logica aritmetica di dimostrare... la bellezza di un quadro. Quasi fosse una formula geometrica!), anche quelle non-razionali; ed ecco allora che il corpo potrebbe rivelarsi uno strumento stupefacentemente efficace.

L'accostamento corpo umano-statua è diffusamente presente in molti teorici del teatro del primo novecento³. Etienne Decroux, il fondatore del mimo corporeo moderno, fu ispirato in maniera decisiva per la sua ricerca dalle creazioni dello scultore Auguste Rodin⁴.

L'esperienza corporea può essere facilmente estesa dalla scultura alla pittura. Particolarmente interessante la sperimentazione condotta da Alessandra Niccolini⁵ presso il centro di Arti Sceniche di Bari nell'86, scuola voluta da Orazio Costa Giovangigli e dedicata alla sperimentazione del *Metodo Mimico*. Agli allievi veniva richiesto di trasformare in movimento i quadri di Juan Mirò: dapprima particolare per particolare e poi, in forma sintetica, l'intero quadro.⁶ Immaginate una visita ad un museo d'arte dove ai bambini, opportunamente preparati e allenati, fosse suggerito di muoversi davanti ai quadri che gli i-

spirano un movimento. E se, in questa esperienza, si traduce in corpo-in-movimento l'arte astratta con quanta più facilità saranno *ricreabili* dal corpo quelle opere che presentano soggetti umani. Affascinante sarà ricercare il movimento nell'immobilità⁷, coglierlo corporalmente prima che razionalmente⁸. Proviamo ad immaginare la ricerca dell'immobilità e del movimento nelle *Tre Grazie* della *Primavera* del Botticelli, o nelle cinque figure della *Danza* di Matisse; e poi nel difficile equilibrio delle *Due donne che corrono sulla spiaggia* di Picasso, cercandone anche l'estensione degli arti e dei volti. Tornando alla scultura, si potrebbe partire da esperienze semplici in grado di stimolare la naturale curiosità dei ragazzi. Pensiamo a come sarebbe immediata la percezione dell'*immensità* delle donne michelangiolesche quando si tentasse di *rifare* la *Pietà* di Michelangelo: si avverirebbe l'incredibile forza di cui deve essere dotata la Madonna per sorreggere quel corpo abbandonato, e la capacità delle sue gambe, tali da poter sostenere, piegate, il Cristo; ma molto più in fondo si potrebbe arrivare tentando di *riprodurre* la *Pietà Rondanini*: cercando di realizzare quei difficili equilibri che la compongono, provando a scoprire se è il Cristo a sostenere la Madonna o la Madonna a sostenere il Cristo, o se il gioco di forze è tale che l'uno sostiene l'altra; immediatamente il discorso potrebbe aprirsi ad affascinanti percorsi interdisciplinari. Certamente indurre all'espressione mimica comporta uno sviluppo dell'osservazione per canali che non prevedono l'utilizzo della sola razionalità; ma ancora di più: avvicinano, chi si sottopone con passione, all'esperienza, all'atto creativo dell'artista. «*Poi chi pingue figura, Se non può esser lei, non la può porre*; onde nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura esser dee».⁹

Riporto alcune riflessioni di miei allievi con i quali ho sperimentato questo percorso: «... Prova a rovesciare la testa all'indietro, sentendo il piacere dell'abbandono, esprimi con il movimento delle tue



labbra, accennando un sorriso, la gioia sensuale dell'estasi che dà lasciarsi sfiorare dal vento... Ora radica le tue gambe nella terra ma cerca con il busto, le braccia e le mani il cielo, con la leggerezza dell'aria... Solo e soltanto con la forza non-razionale del tuo corpo, con la verità del tuo respiro, potrai intuire e assaporare l'ebbrezza della libertà che sconfigge ogni legge fisica ed estetica delle *Due donne che corrono sulla spiaggia* di Picasso» (Tania Di Giuseppe); «...essere statua con il mio corpo... per me è sentire qualcosa che permane e mi dà la forza di restare lì... sento di essere al mio posto. Sentire lo sguardo delle persone su di me, la loro meraviglia, mi investe di una universalità e di una luce che dilatano all'infinito la mia piccola umanità... Sento nascere un filo magico fra me, l'opera dell'artista e chi mi guarda. Ma il mio corpo mi rammenta anche la mia fragilità: il tremolio della caviglia va spento con una saggia immobilità, risultato di un equilibrio dinamico. È un gioco fra mobilità e immobilità, dove l'una si perde nell'altra» (Luisa De Angelis); «Corro, con la testa, verso l'opera d'arte e la raggiungo anche; con il corpo la muovo e mi muovo con lei, fino alle estreme conseguenze del nostro muoverci insieme» (Annarita Compagno); «*Facendo* l'opera di un artista *si vive* il movimento interno ad essa... si capiscono quei punti di forza e di equilibrio che i professori di storia dell'arte cercano in tutti i modi di spiegarti. Godi del fatto di essere materia che tu stesso plasmi... ti identifichi nei soggetti dell'artista col corpo, e non solo con il pensiero... ti diverti nello scoprirli in movimenti ed atteggiamenti che a volte sembrano così lontani ed irreali...» (Cecilia Luberto); «Sento le diverse vibrazioni dei diversi colori. Colgo a sprazzi il movimento delle viscere dell'artista nel suo aver voluto quell'opera».

Mi emozionano! Mi emozionano per l'occasione che ho di muovermi immensamente, ma nella calma e nel respiro dell'immobilità, senza potermi permettere di perdere coscienza del mio corpo e quindi di me. Provo e riprovo, trovando ogni volta un qualcosa di diverso. Non c'è fine o 'arrivo' nella ricerca, e questo è bellissimo...» (Sarah Sammartino).

Se qualcuno crede che quanto detto sia possibile solo per dei mimi, o comunque per degli attori, basterà qui ricordare che i pedagogisti teatrali pensano sempre ai bambini quando vogliono tentare negli adulti il recupero di questa capacità mimica. Scrive Copeau: «Sul gioco, attraverso il quale i bambini imitano consciamente o inconsciamente tutte le attività e tutti i sentimenti umani, e che costituisce per

loro un avviamento naturale verso l'espressione artistica, ... sul gioco, dunque, voglio costruire, non un sistema, ma un'esperienza educativa... E questi bambini di cui ci sentiamo i maestri, senza dubbio un giorno o l'altro lo diventeranno per noi.¹⁰».

E il *Metodo Mimico* di Orazio Costa Giovangigli, utilizzato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica per sviluppare il potenziale espressivo degli aspiranti attori, attinge la sua ispirazione dall'osservazione del mondo dei bambini¹¹. Così credo che anche la scuola abbia molto da prendere dai percorsi attoriali, visto che questi spesso rimandano al bambino, e gran parte del loro lavoro si rivolge a riconquistare, per l'adulto scolarizzato, capacità presenti e vive nel bambino in età prescolare e sopite (cioè solo apparentemente assenti) nell'adulto.

Compito della scuola potrebbe essere quello di coltivare queste potenzialità, considerandole come un patrimonio prezioso da arricchire e da utilizzare quanto più possibile. In un mondo prepotente proteso verso la virtualità una utilizzazione della fisicità, quale qui viene ipotizzata, potrebbe avviare a percorsi densi di fascino e di stimoli per il potenziale umano presente in ciascuno di noi.

¹ Sul *senso per*, nella sua accezione più ampia, cfr. DUCI, EDDA, *Libertà liberata*, Roma, Anicia, 1994, pagg. 19 e seguenti.

² Sull'importanza dell'incontro con un iniziatore per tutte le grandi dimensioni dell'umano cfr. DUCI, EDDA, *Approdi dell'umano*, Roma, Anicia, 1992, pagg. 57 e seguenti.

³ Appia: «Il corpo non è soltanto mobile: è anche plastico. Questa plasticità lo mette in rapporto diretto con l'architettura e lo avvicina alla forma scultorea... la scultura è fra le arti quella che sembra interessarci di più perché ha per oggetto il corpo umano.» (*L'opera d'arte vivente - 1921-*, trad. it. di M. De Marinis in *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 171-173); Mejerchol'd: «Il corpo umano e gli accessori che lo circondano - tavole, sedie, letti, armadi - hanno tutti tre dimensioni... All'attore deve servire di sostegno la *statuaria plastica*.» (*I primi tentativi di teatro della convenzione*

-1907-, in *La rivoluzione teatrale*, trad. it. Roma, Editori Riuniti, 1975, pag. 45).

⁴ Cfr. DE MARINIS, MARCO, *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1980, pag. 24.

⁵ Alessandra Niccolini è attualmente docente presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica *Silvio D'Amico*.

⁶ Dell'esperienza qui sommariamente descritta esistono delle video registrazioni che documentano nel dettaglio il lavoro degli allievi e che io ho avuto modo di visionare.

⁷ Molto suggestivo e documentato, per lo studio del movimento e della sua rappresentazione nell'arte, è il saggio di RUGGERO PIERANTONI, *Forma fluens*, Torino, Bollati Borinighieri, 1986.

⁸ Nelle piazze delle più grandi città del mondo artisti di strada lavorano proponendosi ai passanti come statue, e i bambini ne sono letteralmente affascinati, ancor più degli adulti.

Anche il gioco delle *belle statuine*, presente con diversi nomi in molte culture popolari, dimostra la naturale predisposizione umana e l'intimo divertimento connesso a questa attività.

⁹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, trattato IV, X, 10-11.

¹⁰ COPEAU, JACQUES, *Il luogo del teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, pag. 62. Copeau è uno dei maestri riconosciuti della pedagogia teatrale moderna; il già citato mimo, Etienne Decroux, è stato uno dei suoi allievi.

¹¹ Il *Metodo Mimico*... vuole recuperare nell'uomo, potenziale attore ma anche potenziale artista in genere, quella attiva disponibilità al mondo, propria del bambino nei primi anni di vita, che gli permette di intuire e quindi conoscere qualsiasi manifestazione della realtà sforzandosi poi di darne un'analoga immagine fisica, ed è questa, in pratica, la condizione di cui, secondo Costa, necessita l'uomo per sviluppare qualsiasi attività artistica. (COLLI, GIAN GIACOMO, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1989, pag. 116).

Nell'illustrazione: Artisti di strada durante un'esibizione nelle vie di Roma.