

SCUOLA e DIDATTICA

Problemi e orientamenti per la
scuola secondaria di primo grado

1

settembre
2013

Programmare con Scuola e Didattica:
la proposta didattica per il 2013-2014

EDITRICE
LA SCUOLA

Scuola collaborativa: come agire?
Il progetto didattico di Oramala **Tutti all'opera!**

BES e didattica del disagio scolastico

La direttiva “Strumenti d'intervento per alunni con bisogni educativi speciali e organizzazione territoriale per l'inclusione scolastica” del 27 dicembre 2012 e la successiva circolare n. 8 del 6 marzo 2013 hanno, come è noto, chiesto alle scuole di attivare percorsi didattici specifici non solo per gli studenti disabili, o con DSA, ma anche per alunni con disturbi specifici evolutivi o con difficoltà gravi dovute alla personale situazione socio-culturale-economica.

Tali documenti hanno suscitato nella scuola reazioni contrastanti. Ciò che sta creando maggiori difficoltà non sono le intenzioni pedagogiche di fondo, generalmente pienamente condivise, quanto piuttosto i risvolti pratici. Senza entrare nel dettaglio dei due documenti, e sottolineando la positività delle finalità pedagogiche ispiratrici, ritengo sia utile riflettere brevemente sulla logica operativa sottostante che a mo' di parere rappresenta il vero aspetto 'cruciale' della questione.

La logica di fondo dei due documenti, in analogia con quanto già previsto per la disabilità certificata e per i problemi specifici di apprendimento, può essere così sintetizzata: per poter intervenire in modo speciale su un alunno occorre una attestazione formale delle sue difficoltà.

Una tale logica è molto 'forte', ma la sua applicazione (soprattutto nel caso degli svantaggi socio-economico-culturali), appare complessa e la sua generalizzazione, per alcuni aspetti, rischiosa.

Innanzitutto essa è molto *forte*, in quanto la formalizzazione della presenza, anche temporanea, di una difficoltà, guida e vincola in modo più dirimente l'azione della scuola. Su questo aspetto sembra fare principalmente leva la circolare ministeriale: dare alle scuole la possibilità di formalizzare gli interventi speciali, per far sì che l'attenzione a situazioni particolarmente difficili non sia solo questioni di pochi volenterosi, ma responsabilità pedagogica di tutto il consiglio di classe.

Chi attesta però in modo formale la presenza delle difficoltà? Nel caso degli studenti in situazione di disabilità, oppure nel caso di studenti con disturbi specifici di apprendimento o con disturbi evolutivi specifici, l'attestazione è assegnata a soggetti esterni alla scuola. Al consiglio di classe è chiesto di far proprio ciò che è definito da specialisti del settore. Lo scenario cambia molto nel caso degli studenti con svantaggio socio, economico, culturale. È possibile avere degli indicatori certi? La questione sta giustamente interrogando i consigli di classe e a questo riguardo perciò occorre subito sgombrare il campo. La presenza di indicatori non basta; essi sono d'aiuto ma non sostituiscono una valutazione peculiarmente pedagogica da parte del consiglio di classe. A differenza dei casi di attestazione esterna, nei ragazzi con svantaggi socio-economico-culturali è la scuola il soggetto principale che formalizza la necessità di un percorso ad hoc, ciò però comporta costruire un complesso processo di osservazione, di confronto, di valutazione della fattibilità e dell'opportunità di formalizzare percorsi didattici specifici. La questione perciò diventa non solo quella di avere griglie e scale delle possibili difficoltà ma di costruire una lettura condivisa delle situazioni e di prevedere (e sappiamo quanto sia difficile) un tempo adeguato di confronto per assumere una linea di azione.

Oltre ad essere complessa nella sua realizzazione, la logica che collega strettamente la formalizzazione dei problemi con l'attivazione di determinate strategie didattiche va applicata con la piena consapevolezza di un rischio: quello di porre la formalizzazione delle difficoltà non come risorsa in più, ma come condizione per gli interventi personalizzati. Sarebbe un errore molto serio perché significherebbe *ridurre il principio della personalizzazione* al solo campo degli alunni con gravi difficoltà, modificandone profondamente il senso originario. Per valorizzare invece la forza che per le scuole può rappresentare l'applicazione della logica dell'attestazione formale anche con gli studenti con svantaggio socio-economico-culturale, e contemporaneamente ridurre i rischi di deformazione, occorre che si allarghino gli orizzonti. In altre parole, come più volte abbiamo cercato di mettere in luce nelle pagine di Scuola e Didattica, è necessario che le scuole costruiscano (e siano aiutate in tale senso) una più ampia didattica del disagio scolastico. Essa prevede la definizione di percorsi personalizzati, formalmente definiti, solo come uno degli strumenti a disposizione della scuola, come punto di arrivo di un processo più ampio. Tale processo tocca una pluralità di aspetti: attenzione alla costruzione della classe, ascolto delle difficoltà dei ragazzi, implementazione di strategie relazionali, motivazionali, attivazione di più forme di didattica in aula, monitoraggio delle situazioni più difficili.

Certo non si tratta di una prospettiva facile, soprattutto in un periodo di contrazione di risorse. Ma il primo passo è culturale: pensare che la prevenzione del disagio comincia già dall'attenzione al fare scuola nella sua quotidianità, nel modo di operare con i ragazzi e tra colleghi, avendo a cuore l'apprendimento di ciascuno, al di là delle attestazioni formali delle difficoltà.

Pierpaolo Triani

Direttore: Pierpaolo Triani

Vicedirettore: Piero Cattaneo

Collaboratori proposte didattiche: Sonia Pase, Emanuele Poli, Francesco Fornasieri, Elisabetta Grandi, Anna Maria Bianchi, Elena Lingardi, Eva Filoramo, Francesco Cigada, Domenico Clapasson, Domenico D'Alessandro, Ottavio De Carli, Marina Gandini, Renato Manganotti, Cristina Masella, Amanda Murphy, Alessia Nalesso, Maria Grazia Ottaviani, Fabrizio Pasquali, Nicoletta Passera, Gianandrea Ubiali, Sandro De Toni (redattore web).

Curatore notiziario professionale: Mario Falanga

Redazione: Lucia Degiovanni, Annalisa Ballini

Impaginazione: KAccommunications

Segreteria: sdid@lascuola.it

Progetto grafico: Studio Mizar, Bergamo

Supporto tecnico area web: helpdesk@lascuola.it-tel. 0302993325

Sd Editrice La Scuola

sito editore: www.lascuola.it

sito rivista: scuolaedidattica.lascuolaconvoi.it

Mensile di problemi e orientamenti per la Scuola Secondaria di I grado - Anno LVIII - Direttore responsabile: Pierpaolo Triani - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 100 del 3-10-1955. ISSN 0036-9861

Poste Italiane S.p.A. - Sped. in A.P.-D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/04 n. 46) art. 1, comma 1 - DCB Brescia.

Direzione, Redazione, Amministrazione: EDITRICE LA SCUOLA S.p.A., 25121 Brescia, via A. Gramsci, 26 - Codice Fiscale e Partita I.V.A. n. 00272780172 - Tel. centr. 030 29 93.1 - Fax 030 29 93.299.

Stampa: Vincenzo Bona 1777S.p.A.-Torino.

Ufficio Marketing: Editrice La Scuola, via A. Gramsci, 26, 25121 Brescia, tel. 030 2993290 - e-mail pubblicita@lascuola.it

Quote di abbonamento. Abbonamento annuo 2013-2014: Italia € 70,00; Estero - Europa e Bacino Mediterraneo € 115,00/Extra Europa € 139,00.

Il presente fascicolo € 8,00.

ATTENZIONE. Informiamo che l'editore si riserva di rendere disponibili i fascicoli arretrati della rivista in formato PDF.

I fascicoli respinti non costituiscono disdetta.

Conto corrente postale n° 11353257 (n.b. riportare nella causale il riferimento cliente).

Ufficio Abbonamenti dalle ore 8,00 alle 12,00/ dalle 13,00 alle 17,00: tel. 030 2993286 (con operatore dal lunedì al venerdì negli orari 8.30-12.30 e 13.30-17.30; con segreteria telefonica negli altri giorni e orari) fax 030 2993299 e-mail abbonamenti@lascuola.it

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941, n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Sommario

editoriale

BES e didattica del disagio scolastico	1
Pierpaolo Triani	

approfondimenti

Famiglie al plurale	4
Anna Granata	
La scuola come comunità di apprendimento	7
Claudio Berretta	
A Oramala con Viola	12
Elena Necchi	
L'educazione alla teatralità	14
Gaetano Oliva	

inserto

La proposta didattica di Sdid per il 2013-2014

Renato Manganotti	
Religione cattolica	30
a cura della Redazione	
Italiano	36
Amanda Murphy	
Inglese	41
Domenico D'Alessandro	
Francese	43
Giovanna Torri	
Tedesco	45
Alessia Nalesso	
Spagnolo	50
Sonia Pase	
Storia	52
Sonia Pase	
Cittadinanza e Costituzione	59
Emanuele Poli	
Geografia	61
Nicoletta Passera, Cristina Masella, Gianandrea Ubiali	
Matematica	67
Gianandrea Ubiali	
Scienze	71

Francesco Cigada e Fabrizio Pasquali	
Tecnologia	74
Francesco Fornasieri	
Arte e immagine	80
Ottavio de Carli, Domenico Clapasson, Elisabetta Grandi	
Musica	88
Anna Marisa Bianchi, Elena Lingardi	
Educazione Fisica	92

SAPERE DI SCIENZA

La matematica della fotografia	98
di Eva Filoramo	

Scuol@ digitale

Fare scuola 2.0	100
Maria Grazia Ottaviani	

Al passo di ciascuno

A - B - C della Competenza Emotiva	102
Daniele Lodi	

notiziario professionale

Le reti territoriali tra Istituzioni scolastiche	105
Mario Falanga	
Una nuova agenda per la scuola di domani	108
Remo Morzenti Pellegrini	
Le competenze chiave nelle scuole d'Europa	109
Maria Grazia Vinciguerra	
La responsabilità dell'insegnante nella vigilanza sugli alunni	111
Alessandra Nucci	
Il giudizio di religione non fa media per l'ammissione?	115
Nicola Incampo	
Architettura e spazi per l'inclusione	117
Beate Weyland	

L'educazione alla teatralità nella scuola media: arte e corpo

Gaetano **Oliva**

La scuola e il teatro

La scuola, in particolare la scuola secondaria di primo grado, pur con sfumature diverse, riconosce da molto tempo ai ragazzi un forte interesse e propensione alla forma drammatica, poiché questa attrae e stimola la loro fantasia, appaga la loro curiosità, il loro amore per il movimento; infatti, azione e dialogo sono l'essenza della maggior parte dei loro divertimenti.

Nell'ambito scolastico però il successo dell'arte teatrale secondo aspetti che richiamano direttamente formule e significati educativi è piuttosto recente, sorto in concomitanza con la graduale trasformazione delle prospettive formative del ragazzo. Nel corso degli ultimi decenni, infatti, la pedagogia, ispirata dalla psicologia, dalla medicina e dalle filosofie esistenziali, ha corretto il suo intellettualismo ed ha sottolineato la visione totale dell'uomo, considerato nell'integrazione delle sue componenti. Nello stesso tempo viene posto l'accento sulle possibilità inventive di ogni persona. L'espressione drammatica, intesa come mezzo educativo entra così in modo naturale in questa nuova prospettiva culturale, alla cui ispirazione essenziale corrisponde pienamente. Essa, infatti, può essere considerata per il ragazzo come un mezzo liberatorio alla pari del gioco, da cui procede, ma che supera per la ricchezza di contenuti e livelli di implicazione personale ed emotiva, favorendo la crescita cognitiva e affettiva. Risulta superfluo aggiungere che l'espressione drammatica non aspira affatto a definire in un tale ambito una forma artistica compiuta, destinata a provocare l'ammirazione o la critica. Ciò che risulta come prodotto dal processo affrontato dal ragazzo vale in quanto tale, costituisce cioè un momento di maturità e si esaurisce nell'atto di realizzarsi. Il ragazzo stesso sperimenta in esso le sue possibilità attuali, stabilendo rapporti nuovi con se stesso e con il mondo esterno. L'espressione drammatica, infatti, è un costante invito a ogni tipo di linguaggio e, al suo interno, la spontaneità non è affatto sregolatezza o disordine, dal momento che è necessario adattare ruoli, accordarsi con altri per accrescere la propria attitudine ad essere, e, di conseguenza, tendere ad una maggiore consapevolezza di sé. L'attività teatrale quindi non pretende nessun risultato scolastico immediato, ma stimola e protegge le capacità e le possibilità inventive dei ragazzi.

Il linguaggio del corpo

È fondamentale ribadire il ruolo del gesto nell'espressione drammatica poiché esso permette al ragazzo di "sentire" il proprio corpo come oggetto totale nel meccanismo delle relazioni. D'altra parte, in un periodo in cui la semiologia e la linguistica studiano il linguaggio gestuale e il linguaggio

verbale considerandoli i due maggiori mezzi di espressione dell'uomo, è necessario riflettere sull'uso che il ragazzo, a cominciare dall'età presa in esame, fa del linguaggio del corpo. È importante chiarire innanzitutto, se si può parlare di "linguaggio" allorché un ragazzo decide di raccontare; le azioni si organizzano attraverso movimenti precisi: salire, scendere, correre, srotolare diversi oggetti, salire ancora, arrampicarsi sulle sedie, sui mobili. Drammatizzare una situazione significa recitarla corporalmente per sé e perché gli altri ne comprendano il significato. La gesticolazione appare come una funzione espressiva che si sviluppa in precisione, finezza e organizzazione nello spazio e nel tempo, nel corso dell'infanzia.

Il ragazzo ha interiorizzato una situazione che tradurrà corporalmente, volontariamente, quindi farà dei gesti coscienti, intenzionali e annotativi, cioè comprensibili per gli altri. Questi gesti sono difficilmente riconosciuti da tutti perché sono prima di tutto polisemici, cioè diversamente interpretabili; pertanto, quando si ritiene necessario, l'azione corporea viene integrata dal linguaggio verbale, che completa e fa sparire ogni ambiguità.

D'altra parte, lo stimolo del gruppo e le osservazioni del tipo «non abbiamo capito» inducono i ragazzi ad adattare sempre meglio i loro gesti per renderli più significativi, cioè più comprensibili. L'atteggiamento degli attori si rivela come scoperta ed esplorazione dei comportamenti più adattati, manifestazione di una mobilitazione psicologica e psichica che impegna tutto l'essere di un'intenzionalità orientata verso gli altri, ad esempio quando i ragazzi, in un'attività da svolgere in coppia, agiscono e reagiscono in funzione l'uno dell'altro, e anche in funzione del gruppo dei non partecipanti, gruppo che costituisce un pubblico attivo. Si può quindi poter parlare di linguaggio gestuale nella misura in cui il ragazzo intellettualizza le sue azioni, cioè dà loro un senso, creando un codice in modo tale che queste stesse azioni siano percepite e capite dal gruppo. È in questo senso che i semiologi parlano dell'evoluzione del gesto naturale in gesto culturale. Tutto si svolge come se nell'espressione attraverso il movimento, il partecipante fosse il produttore codificatore e il non partecipante il destinatario, il decifratore.

È opportuno notare, inoltre, la povertà del linguaggio gestuale, dovuta anche al fatto che il codice della comunicazione gestuale non permette di costruire dei concetti. Si deve ammettere però che le produzioni gestuali sono creazioni efficaci, se compiute nel modo sopra esposto, perché, attraverso esse, il soggetto si fa capire, e soprattutto si realizza. Egli trasforma se stesso utilizzando il linguaggio gestuale che scopre attraverso e nei racconti drammatici. Si può qualificare questo fare, come un fare comunicativo,

che supera di molto il fare pratico o utilitario. Quest'ultimo è quello che permette al ragazzo di stabilire relazioni di efficacia con l'oggetto; nel racconto drammatico il fare è virtuale, cioè si sviluppa e si apre a livello simbolico, avendo come base quella della rappresentazione.

Pur non avendo intenzioni valutative riguardanti gli aspetti mentali e corporei della narrazione, si può sottolineare il fatto che l'uno e l'altro si sostengono e si completano a vicenda. Numerosi dati precisi hanno fatto constatare che tale esperienza ha favorito molti ragazzi in difficoltà tanto sul piano del linguaggio motorio quanto sul piano del linguaggio verbale. Si può accennare al caso dei ragazzi stranieri ormai così numerosi nelle scuole. Durante tutto il lungo periodo di adattamento di questi ragazzi alla vita della classe, l'espressione corporale è una delle attività che permettono loro di partecipare alle attività di gruppo, la danza e la mimica, infatti, offrono a tutti una possibilità di espressione e anche di comunicazione. Si stabiliscono così le prime relazioni importanti e reali con i compagni. Cade l'imbarazzo dell'handicap del linguaggio verbale poiché se ne può fare a meno e tutti hanno l'opportunità di vivere situazioni nelle quali sono integrati e si riconoscono nello stato di partecipante. Essi comprendono questi momenti e mettono in rapporto le situazioni vissute con alcuni elementi di discorso, anche se questi ultimi non sono percepiti nel loro senso linguistico; sono però sentiti come uno degli elementi della comunicazione. Si può affermare che la tappa del linguaggio gestuale, vissuta nei racconti drammatici, sia per loro un primo tentativo di comunicazione, e soprattutto una produzione attiva, liberatrice di forze vive dell'essere.

Movimento o danza?

Il movimento ha sempre fatto parte della vita dell'uomo: da un punto di vista antropologico, vi è una relazione primaria ed esistenziale tra essere umano e movimento. Ciò è riscontrabile già solo quando ci si pone ad un semplice livello biologico: l'organismo è in continuo movimento, infatti, la persona è sottoposta ad una serie di stimoli e impulsi in ogni momento della propria vita. Inevitabilmente, quindi, l'uomo è inserito in un ritmo continuo, a partire dal suo concepimento fino alla sua morte. Da tutto ciò se ne deduce che l'immobilità non fa parte dell'uomo e che, quindi, elemento specifico della vita è proprio il movimento, che assume un ruolo centrale nella relazione con se stessi e con gli altri. L'uomo, infatti, entra sempre in relazione attraverso un movimento: "io incontro l'altro attraverso il movimento del mio corpo", che può manifestarsi attraverso una stretta di mano, un abbraccio, uno sguardo, un cullare, un chiamare per nome.

In un antico libro cinese si legge: *"Nella gioia l'uomo pronuncia delle parole. Quelle parole non sono sufficienti, le prolunga. Le parole prolungate non basta, le modula. Le parole modulate non sono sufficienti neppure esse; senza che se ne accorga, le sue mani fanno dei gesti e i suoi piedi fremono..."*¹.

In particolare, la danza è considerata l'espressione artistica per eccellenza caratterizzata dal movimento. Danza

e movimento, infatti, sono un mezzo attivo, corporeo, espressivo e comunicativo. La danza ha sempre fatto parte della vita dell'uomo: si è espressa nella vita delle società primitive, come partecipazione collettiva agli eventi del gruppo; «[...] serviva a celebrare, per esempio, le nascite, i matrimoni, i raccolti e le guerre»². In queste società era usanza dar vita a gesti e movimenti basandosi sul ritmo del proprio cuore: la danza aveva l'intento di creare un preciso ordine ritmico di movimenti con l'obiettivo di organizzare e ordinare a sua volta il cosmo. Il fine era stabilire un'armonia tra la terra e il cielo, in modo tale che gli uomini potessero raggiungere e mettersi in relazione con il divino. Il corpo, quindi, doveva liberarsi di tutti i suoi limiti per aprirsi ad una danza libera, senza vincoli, per poter entrare nella dimensione spirituale; così, attraverso il corpo si raggiungeva l'anima.

Straordinaria avventura culturale, estetica, sociale e antropologica, la storia della danza corre insieme a quella dell'uomo e vi si intreccia, in specie se considerata come linguaggio del corpo, primo strumento espressivo che l'essere umano possiede dalla nascita e con il quale si identifica. La danza risponde a un insopprimibile impulso universale al movimento³.

Ma lungo la storia dell'uomo, la danza assume un altro significato: a partire dal diciassettesimo secolo essa viene codificata in stili e regole ben precise determinando in questo modo un linguaggio accademico specifico. Si assiste perciò all'allontanamento dell'arte della danza intesa come fenomeno sociale e al conseguente delineamento di una nuova visione di danza basata sull'addestramento e sulla disciplina del corpo. In poche parole, la danza perde la sua parte più creativa e intimamente espressiva.

Per affrontare l'analisi del Movimento Creativo bisogna necessariamente riacquistare quello sguardo antropologico proprio della danza delle origini: per questo motivo è più opportuno parlare di movimento anziché di danza, per riportare lo sguardo su quella caratteristica specifica e naturale dell'uomo, che è quella prettamente legata al movimento.

In questo modo il movimento non si esaurisce all'interno di una determinata disciplina artistica, ma si inserisce in un'analisi ad ampio raggio dell'uomo e del suo esistere e, quindi, sarà certamente trasversale a diverse discipline dal momento che si parte dal concetto antropologico di arte, che non coincide con la realizzazione di un prodotto estetico, ma con il mostrare il bisogno dell'uomo di manifestarsi e rappresentarsi. Le arti espressive si rivelano così come veicoli attraverso cui l'uomo si definisce e trova il proprio spazio nel mondo. L'arte si presenta quindi legata

1 A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese Editore, Roma 2005, p. 9.

2 H. Payne, *Danzaterapia e movimento creativo*, Erickson, Trento 1997, p. 13.

3 M. Guatterini, *L'ABC della danza. La storia, le tecniche, i capolavori, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Mondadori, Milano 2008, p. 9.

ad un processo, ad una ricerca di senso interiore attuata dalla persona; essa è legata all'Io universale della natura umana.

Attraverso il movimento l'uomo esprime ciò che le parole non riescono a pronunciare; il corpo in movimento è portatore di un messaggio silenzioso che le sole parole non possono comunicare;

Se lo straripare della propria vitalità o il tumultuare dei sentimenti hanno costretto l'uomo a trovare uno strumento per esprimerli è fatale che egli l'abbia trovato in ciò che aveva a suo più diretta disposizione: il proprio corpo. Potersi esprimere con il proprio corpo ha del meraviglioso, un miracolo⁴.

Qualsiasi azione dell'uomo è caratterizzata da elementi espressivi. Tutte le fasi del movimento e ogni gesto rivelano un aspetto dell'essere e della propria personalità; è proprio questo che distingue l'uomo dagli animali. Mentre i movimenti di quest'ultimi sono istintivi e corrispondenti a specifici stimoli esterni, quelli dell'uomo sono carichi di significato perché comunicano ed esprimono il suo stato interiore.

Si può notare quanto la finalità del movimento umano coincida con quella del teatro innovativo del Ventesimo secolo: entrambi si sviluppano attraverso la riscoperta del corpo e la relazione dell'individuo con se stesso e con gli altri all'interno del suo contesto di vita. Con la nascita di questa nuova forma di teatro, sboccia la figura dell'attore-persona, ovvero l'uomo alla scoperta del suo essere e della sua espressione. Egli non è altro che «l'artista dell'azione spontanea, gestuale, emotiva e vocale, è il maestro della propria creatività, scaturita da una grande forza interiore, è il portatore di valori autentici in cui lo stesso spettatore può proiettarsi»⁵.

Da questo momento in poi il teatro diviene il luogo della scoperta e della possibilità, in cui la creatività può esprimersi liberamente, senza nessun vincolo, se non quello di mettersi in gioco totalmente e con la volontà di porsi in uno stato di ricerca continua.

Inevitabilmente ciò ha permesso l'incontro tra il teatro e l'educazione; in particolare ciò avviene definitivamente con l'azione e la personalità di Jerzy Grotowski. Elaborando e creando il laboratorio teatrale quale luogo in cui ci si vuole mettere a nudo per scoprirsi e svelarsi, egli realizza pienamente questo incontro;

Grotowski arriva a parlare di un'arte che si fa veicolo di qualcosa di più grande del teatro in sé; non è più l'attore che costruisce il teatro, ma è questo che si fa strumento di conoscenza dell'attore in quanto uomo, persona. Il laboratorio allora diviene lo spazio che, pur mantenendo un lavoro finalizzato alla rappresentazione, si pone come obiettivo quello di scoprire l'uomo che c'è oltre l'attore, alla ricerca dell'origine del suo atto e della sua creatività⁶.

Ciò che acquisisce significato e valore è la sperimentazione, l'esplorazione, il confronto e lo scontro con se stessi e le altre realtà, «in modo tale da entrare nel teatro con tutto se stessi, a partire proprio da quel fare pratico che si realizza concretamente»⁷.

Il teatro diventa uno strumento che permette di entrare da una parte nell'intimità della persona e dall'altra nelle sue relazioni con il mondo esterno. Grazie a questa sua collocazione intermedia, il teatro permette di raccogliere e verificare le diverse situazioni che si presentano ordinariamente in modo da poterle non solo interiorizzare, ma anche utilizzare per esprimere la propria realtà personale. Questo lavoro, oltre a richiedere grande partecipazione e volontà da parte del soggetto, considera l'uomo nella sua interezza: corpo, anima e intelletto sono interdipendenti e in continuo dialogo tra loro; il corpo viene valorizzato e diventa lo strumento fondamentale attraverso cui scoprirsi; la relazione è la modalità base del processo, sia a livello individuale che di gruppo; il contesto esterno in cui la persona è inserita diventa altro punto cardine d'indagine; infine, il laboratorio teatrale viene scelto come luogo e strumento metodologico privilegiato per permettere che tutto ciò accada attraverso la promozione di una consapevolezza e una coscienza sempre più profonde.

Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci della maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati – tanto più stridente in quanto personificato negli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro, di ogni organismo umano. Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacerava la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene Eros e Caritas⁸.

In questo senso allora il teatro diventa uno strumento pedagogico-educativo: è in questo incontro che ha origine l'Educazione alla Teatralità. Grazie anche al contributo di figure di spicco in ambito pedagogico, tra cui in modo particolare Maria Montessori e John Dewey, il teatro diventa un linguaggio per poter educarsi ed educare; «Il teatro è un efficace mezzo di educazione per il fatto che fa appello all'individuo intero, alla sua profonda umanità, alla sua coscienza di valori, alla sua più immediata e spontanea socialità»⁹.

L'Educazione alla Teatralità

Grazie al modello di laboratorio creato e sviluppato da Grotowski, nasce e prende forma un tipo di teatro il cui obiettivo è quello di educare la persona. Si tratta di un ambiente caldo e familiare in cui l'uomo riesce a crescere e accrescere il proprio benessere psicofisico attraverso un percorso che lo porti a fare esperienza sia della propria

4 A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, cit., p. 9.

5 G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, LED, Milano 2005, p. 231.

6 Ivi, p. 233.

7 *Ibidem*.

8 J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 28.

9 G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, cit., p. 234.

intimità che della realtà esterna; tutto questo senza la paura di essere giudicati, visto che si parte dal rispetto della sperimentazione, della creatività e della personalità dell'altro. Così inteso, «il teatro non promette di trasformare l'uomo in super-uomo, ma può costruire un ottimo banco di prova, può dare ad ognuno la misura del proprio essere uomo. Per questo non si parla di attore in quanto entità astratta, ma di "attore-persona" [...]»¹⁰. È proprio a partire dal concetto di attore-persona che si costituisce e prende forma il Laboratorio di Grotowski, la cui finalità è proprio quella di valorizzare e rispettare le qualità personali; viene così negata l'idea dell'attore-oggetto, che intende l'uomo come oggetto di mercato poiché viene considerato unicamente come esecutore di un prodotto artistico.

La differenza sostanziale tra queste due visioni è che nella prima, lo spettacolo, assume un valore relativo rispetto al processo di formazione della *performance* in sé; al prodotto è attribuita importanza perché rappresenta il frutto della creatività scaturita dalla relazione degli individui durante lo svolgimento del laboratorio. Nel secondo caso, invece, la produzione artistica ha valore in sé ed è l'obiettivo da raggiungere.

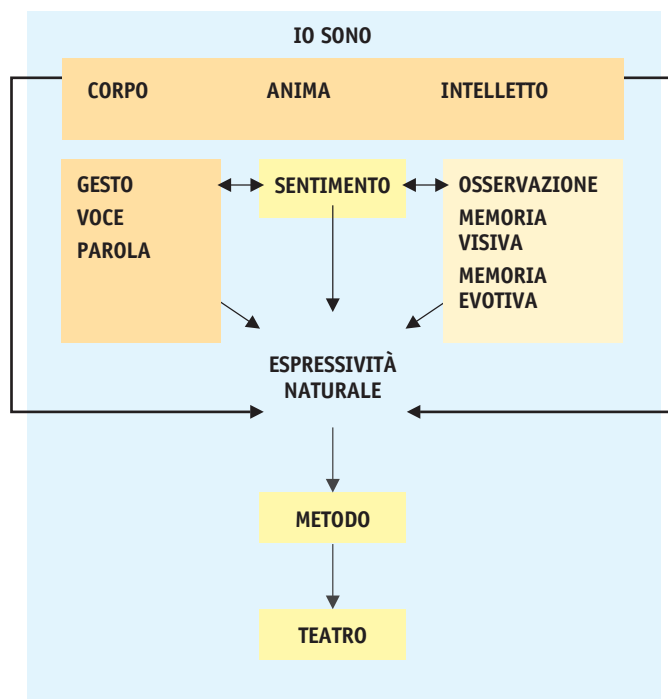
Punto di partenza, quindi, è mantenere quella espressività naturale che ciascuno conserva dentro di sé; si può definirlo pre-espressività, termine che deriva dall'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba (regista e teorico teatrale italiano, nonché allievo di Grotowski), il quale «si occupa dello studio del comportamento umano a livello biologico e socio-culturale in una situazione di rappresentazione»¹¹.

Nella costruzione dell'attore-persona, lo scopo è proprio quello di sviluppare la persona nella sua organicità, a partire da ciò che è naturalmente ed essenzialmente, attraverso un lavoro su se stesso che gli permetta di raggiungere il proprio grado di pre-espressività naturale, fisica, emotiva e intellettuale. La naturalità che l'uomo manifesta attraverso queste sue componenti viene indirizzata nella metodologia teatrale così da sviluppare la creatività individuale. L'uomo per natura è un essere relazionale, perciò è necessario che egli svolga questo processo individuale all'interno di un gruppo. L'incontro e il confronto con l'altro gli permettono di entrare in una dimensione di maggiore comprensione sia altrui che personale; infatti, grazie alle risposte verbali e non verbali al comportamento altrui, l'uomo accresce la sua conoscenza e si pone in uno stato di maggior scoperta. Inoltre, ciò lo aiuta a sensibilizzarsi riguardo alla questione della gestione dello spazio e del tempo. In sintesi, l'allievo viene accompagnato nella conquista del proprio IO-SONO, di cui spesso non si tiene conto perché storditi dal sovrappollamento culturale e convenzionale in sé è inseriti;

Bisognava educare l'uomo e non solo l'attore, portarlo ad avere una forte consapevolezza di sé attraverso un percorso di scoperta e di conoscenza che iniziasse, prima di tutto, dalle risorse interiori della persona. Il consiglio [...] era quello di partire sempre da se stessi per poi creare, con il *partner*, relazioni autentiche e sincere¹².

Quanto detto, ancora una volta, ci conferma la convergenza che intercorre tra arte ed educazione: l'aspetto rela-

zionale, infatti, risulta essere un fattore fondamentale tanto nel rapporto educativo quanto in quello artistico-teatrale. Come l'educazione, il teatro è un luogo di incontro: lo scambio che avviene tra i partecipanti apre le porte a infinite possibilità di scoperta. Non è possibile, infatti, che un individuo possa percorrere lo stesso cammino già intrapreso da qualcun altro, perché il processo in cui è inserito è prettamente personale in quanto ci ritroviamo di fronte ad una modalità educativa che mette in gioco l'uomo nella sua complessità e nella sua capacità espressiva naturale. Si può sintetizzare quanto detto con il seguente schema:



Inoltre, esiste un altro tipo di relazione oltre a quella con se stessi, con il partner e con il contesto: ed è il dialogo continuo che deve sempre intercorrere tra la disciplina artistica e le altre scienze.

In modo particolare, il teatro deve comunicare: con la *pedagogia*, scienza educativa per eccellenza che indaga l'uomo in quanto essere educabile e che fonda l'agire educativo nella relazione; con la *sociologia*, in quanto scienza che studia l'uomo in rapporto alla società in cui è inserito, indagandone quindi l'influenza e le caratteristiche; l'*antropologia*, perché scienza che studia l'uomo nella sua essenza e sotto diversi punti di vista (sociale, culturale, religioso, filosofico, artistico-espressivo); la *filosofia*, in quanto sapere che si pone domande e riflette sull'uomo attraverso un'indagine sul senso del suo essere; l'*estetica*, disciplina della filosofia che indaga il rapporto presente tra l'uomo e il bello sotto un'accezione artistica, scientifica, morale, spirituale; la *psicologia*, in quanto scienza che studia il comportamento dell'uomo sotto il profilo psi-

¹⁰ G. Oliva, *Il laboratorio teatrale*, LED, Milano 1999, p. 93.

¹¹ Ivi, p. 90.

¹² G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, cit., p. 232.

chico/mentale e infine, ultime ma non da meno, tutte le discipline delle arti espressive.

Grazie a questo dialogo interconnesso, l'uomo viene considerato in tutto il suo essere uomo.

L'Educazione alla Teatralità e il movimento creativo

L'Educazione alla Teatralità rivela una molteplicità di finalità e scopi per contribuire al benessere psico-fisico e sociale della persona; in particolare vuole aiutare ciascuno a realizzarsi come individuo e come soggetto sociale; vuole dare la possibilità a ognuno di esprimere la propria specificità e diversità, in quanto portatore di un messaggio da comunicare mediante il corpo e la voce; vuole stimolare le capacità; vuole accompagnare verso una maggiore consapevolezza delle proprie relazioni interpersonali; vuole concedere spazio al processo di attribuzione dei significati, poiché accanto al fare non trascura la riflessione, che permette di acquisire coscienza di ciò che è stato compiuto.

Il laboratorio

Aspetto fondamentale del laboratorio di Educazione alla Teatralità è la relazione personale tra i partecipanti; un rapporto analogo dovrà esistere tra gli attori e gli spettatori del progetto creativo che conclude il laboratorio stesso. L'apertura all'altro, l'essere "con" è una caratteristica che appartiene profondamente all'uomo; si tratta di un'apertura che non è un semplice scambio di comunicazione, ma un'esperienza di partecipazione affettiva e di reciprocità. Il desiderio di incontrare l'altro deve essere però reale e autentico: ciò implica che ciascuno accetti l'altro così com'è. Il laboratorio quindi è un'occasione per crescere, per imparare facendo, con la convinzione che l'aspetto più importante consiste nel processo e non nel prodotto: la *performance* (o progetto creativo) è solo la conclusione di un percorso formativo. L'attività teatrale stimola il bisogno di una conoscenza interpersonale che comporta una relazione in cui l'altro è riconosciuto nella sua dignità. Il laboratorio offre quindi l'occasione di capire che è possibile cambiare determinate situazioni e cambiare se stessi. Il laboratorio di Educazione alla Teatralità ha una forte valenza pedagogica e offre un importante contributo nel processo educativo, poiché, nel percorso che ognuno compie su di sé, conduce a imparare a "tirare fuori" ciò che "urla dentro", a conoscere e controllare la propria energia, a convivere con ciò che in un primo momento si è represso o rimosso. Non bisogna dimenticare che l'essere dell'uomo dipende dalla qualità delle sue esperienze che caratterizzano il suo modo di relazionarsi o non relazionarsi, in breve il suo stile di vita. Il teatro, vissuto nella dimensione del laboratorio, permette di ampliare il campo di esperienza e di sperimentare situazioni di vita qualitativamente diverse da quelle abituali, che possono contribuire alla ridefinizione di sé, del mondo, degli altri. Fare teatro, in questo senso, significa allora rivedersi nel proprio passato: rivivere angosce, rivisitare certi comportamenti o situazioni, non per rimuoverle, ma per prendere coscienza di essere cresciuti e riconoscere le proprie positività.

L'estetica

In tale ottica, il teatro si presenta come esercizio del bello, che permette di pensare la realtà in maniera diversa dal solito e ritrovare qualcosa di bello ovunque. Interpretare la realtà secondo la dimensione del bello permette di uscire dalla ripetitività dell'esperienza che inibisce ogni crescita e aiuta a comprendere la complessità del reale fatto di bello e di brutto. Il teatro dunque può essere considerato come educazione al bello, come acquisizione di uno strumento di giudizio nuovo, come possibilità importante di socializzazione, come strumento di cambiamento, come rappresentazione catartica che permette di pensare che ci sia del bello in ogni incontro umano, in ogni interazione, in ogni ambiente.

L'arte come veicolo

L'Educazione alla Teatralità, che trova il suo fondamento psico-pedagogico nel concetto dell'*arte come veicolo* definito da Grotowski, in quanto educazione alla creatività, rappresenta per chiunque una possibilità preziosa di affermazione della propria identità, sostenendo il valore delle arti espressive come veicolo per il superamento delle differenze e come vero elemento di integrazione.

Attraverso l'arte, l'uomo si racconta, è protagonista della sua creazione. Essa lo mette in contatto con se stesso, ma, allo stesso tempo, lo pone in relazione con lo spazio in una dimensione temporale. L'Educazione alla Teatralità è veicolo di crescita, di sviluppo individuale, di autoaffermazione e di acquisizione di nuove potenzialità personali. Nelle arti espressive, dove non ci sono modelli, ma ognuno è modello di se stesso, le identità di ogni persona entrano in rapporto attraverso una realtà narrante; l'azione, la parola e il gesto diventano strumenti di indagine del proprio vivere.

L'arte performativa, così concepita, rappresenta un veicolo per la conoscenza di sé, per la manifestazione della propria creatività e l'*arte come veicolo* è una struttura performativa, dal momento che il suo fine risiede nell'atto stesso di fare. L'*arte come veicolo* "genera" l'idea di un attore-persona definito *performer*, vero e proprio uomo di azione, nel senso di danzatore, musicista, attore, uomo totale, che compie una *performance*, un atto di donazione della propria completa personalità. L'azione che egli compie dunque non ha un *cliché*, non è una precisa azione-data che si compie solo ed esclusivamente nella completezza e nella perfezione fisica, essa prende forma a seconda della personalità dell'io che la compie, dal momento che è intima e soggettiva.

Per questo motivo l'Educazione alla Teatralità, e nelle fat-tispecie il laboratorio, è un'esperienza possibile per tutti, anche laddove si ha a che fare con i concetti di disabilità o di diversità.

L'interdisciplinarietà

L'Educazione alla Teatralità è una di scienza che vede la compartecipazione al suo pensiero di discipline quali la pedagogia, la sociologia, le scienze umane, la psicologia e l'arte performativa in generale. La scientificità di questa disciplina ne permette un'applicabilità in tutti i contesti possibili e con qualsiasi individuo, dal momento che pone

al centro del suo processo pedagogico l'uomo in quanto tale e non in quanto necessariamente abile a fare qualcosa. Uno dei principi fondamentali della scienza dell'Educazione alla Teatralità è la costruzione dell'attore-persona; l'obiettivo principale è lo sviluppo della creatività e della fantasia attraverso un lavoro condotto, su basi scientifiche, dall'attore-soggetto su se stesso.

La finalità ultima e irrinunciabile perseguita da questa scienza non è quella di trasformare l'uomo in attore-oggetto, plasmandolo in vista della produzione di spettacoli confezionabili e vendibili sul mercato, ma quella di permettergli di valorizzare le sue qualità individuali rispettandone la personalità. Il prodotto finale assume un ruolo relativo rispetto al processo di formazione dell'individualità che vuole valorizzare le differenze e le particolarità di ciascuno.

Fondamentale per l'affermazione della propria identità per lo sviluppo della fantasia e della creatività è la conservazione della propria espressività, che rappresenta il punto di partenza, l'elemento cardine per il confronto con l'altro.

Le diversità

Quando si ha a che fare con la diversità e soprattutto con la disabilità, viene da chiedersi che cosa renda l'uomo veramente uomo, che cosa lo faccia riconoscere ai suoi occhi e a quelli degli altri come essere unico e irripetibile. L'essere qualcosa d'importante per qualcun altro, essere in rapporto con, avere una relazione con qualcuno, è sicuramente ciò che restituisce dignità alla persona, chiunque essa sia ma, ancora prima, l'essenza dell'uomo consiste nel percepire la propria individualità e identità. Egli si deve percepire come protagonista indiscusso dei suoi gesti e delle sue azioni, come vero fautore delle scelte e dei cambiamenti, come un creatore e un modificatore della realtà e, soprattutto, come artista della sua stessa vita. L'Educazione alla Teatralità favorisce la consapevolezza del sé, attraverso un processo di presa di coscienza del proprio corpo e delle sue potenzialità espressive. Si può affermare che il corpo è una grande fabbrica d'informazioni che l'Io coordina e modula. Si può dire che il corpo esiste in quanto l'Io lo fa esistere. L'Io esiste in quanto sintetizza e unifica l'attività corporea.

E quando si è in presenza di un corpo "mancante" o "diversamente abile"? Dando per assodato il superamento della vecchia concezione fisiologica e psicologica che voleva intendere il corpo come struttura data, regolata da leggi sue proprie e l'Io come qualcosa di assolutamente indipendente dal corpo ma che entra in relazione "con" esso e lo utilizza per potersi esprimere, ci si rende immediatamente conto di come cadano da sé tutte quelle definizioni di corpo mancante o di deficit e disabilità. Per costruire la sua identità, l'uomo deve poter agire, creare, definire, mettersi in discussione e, a sua volta, l'identità stessa ne orienta le scelte concrete. Egli deve quindi poter essere creativo. La creatività e la fantasia rappresentano quello spazio intermedio nel quale non esistono modelli, dove non esistono deficit o menomazioni: l'uomo in quanto uomo è creativo.

Il soggetto creativo

Nell'ambito delle ricerche dell'Educazione alla Teatralità si sta definendo in termini rigorosamente scientifici il processo che porta allo sviluppo di un atto creativo. Il soggetto creativo è, infatti, oggetto di un dibattito interdisciplinare: da una parte la creatività è al centro dell'interesse di psicologi e neuroscienziati che stanno cercando di individuare le caratteristiche soggettive e i processi mentali che ne determinano lo sviluppo, dall'altra diventa sempre più forte la riflessione su questi temi sia in ambito artistico ed espressivo, sia in ambito pedagogico.

L'uomo creativo è, in verità, una categoria del pensiero contemporaneo, che prende forma solo a partire dalla seconda metà del Novecento. Nell'ambito teatrale, a cavallo tra Otto e Novecento, con la nascita dei registi-pedagoghi, si sviluppa il concetto di attore creativo e si comincia a parlare di attore come uomo che usa consapevolmente se stesso per esprimersi.

Solo a partire dalla rivoluzione culturale fondata dalla figura di Jerzy Grotowski nel 1960 con lo sviluppo dei concetti di *arte come veicolo* e di *performer* si comincia a parlare di uomo creativo per natura che utilizza l'arte, o meglio le arti e i linguaggi espressivi, come un veicolo per lavorare coscientemente su se stesso. Al di là della distinzione dei generi artistici, Grotowski ridefinisce l'idea di arte come ambito di ricerca sull'essenza umana. La creatività, quindi, cessa di essere appannaggio dei soli artisti o del genio e diviene caratteristica della persona umana in quanto tale; la tesi è avvalorata anche dall'affermazione delle neuroscienze per le quali ogni persona ha un potenziale creativo da sviluppare. L'arte rappresenta una grande possibilità di sviluppo per tale potenziale.

Proprio per questo, nell'ottica dell'Educazione alla Teatralità, l'attenzione è puntata sul soggetto creativo: il laboratorio teatrale diviene una metodica di lavoro che si fonda non solo sull'intenzione di trasmettere un sapere, ma, soprattutto, su quella di portare il soggetto a formarsi attraverso l'esperienza pratica e la scoperta che ne consegue. Attraverso gli stimoli sensoriali, attraverso l'agire, nel movimento, il soggetto sperimenta concretamente (impara facendo) e apprende o potenzia sia i fattori cognitivi sia i fattori conativi che modulano l'espressione della creatività. I primi si determinano nella capacità di sviluppare risposte diverse e multiple a una stessa situazione-stimolo-domanda (il pensiero divergente) ovvero nella capacità di considerare un problema da punti di vista diversi (la flessibilità mentale); i secondi si determinano nello sviluppo di alcuni tratti della personalità quali l'apertura a nuove esperienze, nella disponibilità a esporsi, a correre il rischio di sbagliare, nell'attitudine al fascino per l'ignoto e alla costanza nel dubbio, nella capacità di resistere alle correnti dominanti del pensiero e nella motivazione, ossia nel piacere di dedicarsi all'attività creativa.

L'atto creativo e il movimento creativo

Parlare di azione creativa in ambito espressivo significa introdurre anche un altro concetto, quello di "movimento creativo". La creatività che diventa azione – che è azione – è legata, in primo luogo, alla corporeità e al movimento.

Il movimento creativo rappresenta lo sviluppo di continui atti creativi che si susseguono nel tempo e nello spazio e riconduce a un concetto antropologico semplice ma fondamentale: la relazione tra l'essere umano e il movimento. L'uomo nel suo esistere si muove, l'immobilità gli è addirittura impossibile. Il movimento è elemento specifico della vita e ha un ruolo centrale nella relazione con se stessi e con gli altri.

Il movimento non nasce solamente da un bisogno materiale o da un atto di volontà, né si esaurisce nell'apparato locomotore dell'umano: esso è anche emozione. Proprio per questo, il movimento creativo nasce sia dal rapporto del soggetto col mondo della creazione attraverso le arti espressive sia da un'analisi ad ampio raggio dell'uomo e del suo esistere, che intreccia connessioni tra uomo e corporeità, tra corpo ed espressione, tra movimento-corpo e creatività. La disciplina si occupa, allora, di conoscere il corpo nella sua totalità e della preparazione di questo come strumento d'espressione. È importante, infatti, non solamente diventare coscienti delle varie articolazioni della struttura umana e del loro uso nella creazione di schemi ritmici, gestuali e spaziali, ma anche dello stato d'animo e dell'atteggiamento interiore che si influenzano e determinano in rapporto all'azione corporea.

La scienza dell'Educazione alla Teatralità, nello studio dell'atto creativo e della sua concretizzazione nel "movimento creativo", si configura come scienza umana che determina le sue prassi a partire da una precisa concezione dell'uomo e del suo esistere. In particolare essa si lega alla concezione del Sartre per cui l'uomo è unità indissolubile di tre elementi distinti – corpo, anima e intelletto –, interdipendenti tra loro e sempre in stretto rapporto d'interazione.

Interessante, però, è notare come, a prescindere da una determinata concezione filosofica, le teorie di questa scienza mostrino una loro indipendente efficacia: facendo partire la teorizzazione dall'azione fisica (dal movimento), l'Educazione alla Teatralità prende inevitabilmente in considerazione e verifica i processi neurologici e fisiologici che governano la sfera corporea dell'umano. Peculiarità di questa scienza è, infatti, quella di aver raccolto le prassi teatrali dei registi-pedagoghi della storia e, sistematizzando i loro assiomi, aver saputo trarre da esse un sapere universale. La creatività, come capacità di trasformare, costruire e produrre, si concretizza nell'atto creativo, ossia in un'azione a cui soggiace lo sviluppo di un determinato processo e uno specifico stato dell'essere. La creatività rimanda a un'attività produttiva che, però, non si declina solo nell'originalità (l'invenzione di idee o espressioni nuove), ma anche nella rielaborazione di elementi già esistenti. Il soggetto, attraverso la creatività, trasforma gli stimoli provenienti dall'esterno componendoli in un'unicità nuova perché personale; in uno studio sull'argomento è riportato che:

[...] l'atto creativo [...] è provocato sempre dall'incontro tra uno stimolo proveniente dall'esterno ed un proprio stato di coscienza. Attraverso la creatività il soggetto fa fronte in modo personale alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente e si adatta ad esso modificandolo secondo le

sue necessità. La creatività presuppone un modo costruttivo di porsi di fronte alla realtà e la capacità di accogliere l'esperienza per poi rompere gli schemi intervenendo sulla realtà. Il senso di creare rimanda alla capacità produttiva, ad un'attività che genera dal nulla, ma anche [...] ad un'elaborazione originale di elementi già esistenti, per conferirvi il carattere della novità e dell'unicità; con la creatività vengono recuperate nella memoria le varie esperienze cumulate, combinate tra loro e utilizzate in modo coerente alla situazione¹³.

In ambito espressivo l'atto creativo si delinea come un'azione che coinvolge la globalità dell'essere umano. Per arrivare ad avere un atto creativo vengono stimolati e utilizzati tutti gli elementi della "trinità della persona": l'intelletto nella sua dimensione di mente (fantasia e immaginazione); l'anima nella sua dimensione di emozione e sentimento; il corpo nella sua dimensione di gesto e movimento, identità corporea e forma.

Di seguito si riporta lo schema che sintetizza la teoria dell'atto creativo:



A partire dalla ricerca di Grotowski, il lavoro di studio teorico e pratico dell'Educazione alla Teatralità, come si legge nello schema sopra riportato, ha definito il processo creativo come l'insieme correlato di una serie di elementi: a) l'esercizio fisico come punto di partenza (il corpo dell'azione performativa); b) lo sviluppo di questo attraverso un lavoro di logica e la coerenza che ne determinano una struttura dettagliata; c) tale elaborazione si determina, inoltre, in un ritmo o tempo-ritmo che governa l'azione sviluppandola nel tempo e nello spazio; d) la necessaria presenza di un ricordo di vita, ossia di una condizione emozionale precisa. Come sottolineano gli scienziati e i

¹³ G. Oliva, *Il teatro nella scuola*, LED, Milano 1999, p. 29.

neuroscienziati non esiste creatività che non sia collegata sia nel suo farsi che nel suo vedersi a una relazione emozionale. Si può notare come nel ricordo, nell'esercizio fisico e nella struttura logica dell'atto creativo siano coinvolti rispettivamente l'anima, il corpo e l'intelletto della persona.

L'atto creativo e la crescita personale

Proprio la complessità, la ricchezza e la globalità fanno dell'atto creativo un punto fondamentale di un qualsiasi percorso di espressività legato ai linguaggi artistici; tanto più se tale attività risulta essere inserita all'interno di percorsi pedagogici e di formazione. Se, infatti, il laboratorio pedagogico è, come lo definisce Cesare Scurati, quel luogo dove «si possono affrontare itinerari di esplorazione nuovi, [che consentono] di porre in atto modalità di interazione [...] fondate sulla qualità dell'accompagnamento, della vicinanza, del sostegno e della reciprocità e dove viene valorizzata la produttività di ciascuno»¹⁴, l'atto creativo diventa necessario e indispensabile. Senza lo sviluppo della produzione personale non si ha, infatti, un reale processo di crescita e di sviluppo della persona, ma senza questo, ossia senza la messa in gioco della persona nella sua totalità, non si ottiene neppure lo sviluppo di un'azione creativa. L'esperienza più profonda che un attore-persona può compiere è, per tanto, quella della produzione di un atto creativo¹⁵. Esso racchiude, dunque, la sintesi e l'apice della rivoluzione culturale teatrale e pedagogica che ha investito l'uomo nel Novecento: la percezione che l'uomo ha di se stesso come "uomo al centro" capace di modificare la natura e gli eventi, capace di vivere il suo tempo e i cambiamenti sociali, soggetto e protagonista della sua vita e della sua realizzazione.

Il laboratorio teatrale come metodologia educativa

Il laboratorio teatrale diventa il luogo di ricerca artistica per eccellenza:

Il nome stesso rivela la natura dell'impresa. Non si tratta di un teatro inteso nella comune eccezione del termine, ma piuttosto di un istituto dedito alla ricerca nel campo dell'arte teatrale e in particolare dell'arte dell'attore. Gli spettacoli del Teatro Laboratorio costituiscono una specie di modello operativo in cui vengono messe in pratica le ricerche svolte in questo campo. Nell'ambiente teatrale, ciò è noto come il metodo di Grotowski. [...] Uno stretto contatto viene mantenuto con specialisti in discipline diverse come la psicologia, fonologia, l'antropologia culturale, ecc.¹⁶.

Inoltre, è considerato il vero e proprio strumento di cui l'Educazione alla Teatralità si serve per permettere all'uomo di educarsi e sperimentarsi. Il processo, descritto e schematizzato nel paragrafo precedente, viene svolto all'interno del laboratorio aprendo le porte allo sviluppo della creatività individuale. Concretamente, questo cammino si articola in base a due percorsi paralleli: uno incentrato sulla *scoperta di sé*, in cui vengono riportate in luce le proprie qualità naturali mediante un lavoro individuale basato sulla propria fisicità e sul proprio bagaglio emotivo, l'altro proiettato sul

completamento di sé attraverso il confronto costruttivo con l'altro. Si formano così due corrispondenti fasi tecniche: il monologo e il dialogo. Nella fase del monologo rientrano: «la concentrazione, l'osservazione, la respirazione, la comunicazione, la fantasia e l'immaginazione, l'improvvisazione, la voce, il corpo, la memoria»¹⁷; nella seconda fase, quella del dialogo, sono presenti: «la condivisione dello spazio, il contatto, il saper ascoltare e comunicare, la voce, il corpo, il tempo-ritmo e l'intesa tra individualità»¹⁸. In generale, «il laboratorio teatrale cerca di incidere su tre dimensioni sostanziali dell'essere umano: la fisicità, la creatività e la socialità»¹⁹. Anche il *setting* acquisisce una grande importanza: volutamente si propone un luogo e uno spazio separato dalla quotidianità in modo da favorire una sospensione temporanea della vita quotidiana per permettere un'esplorazione e una costruzione di sé più ricercata. È possibile così puntare su un'interazione più profonda sia a livello individuale che gruppal.

In particolare, sono tre i livelli su cui si basa l'intero processo messo in atto. Vi è un primo *livello individuale*, in cui l'attore-persona si mette in contatto con se stesso tramite la fase del monologo; le abilità messe in gioco in tale monologo devono proiettarsi anche nella vita quotidiana, in modo da ottenere una maggiore gratificazione. Vi è poi un *livello relazionale*, in cui invece si sperimenta la fase di dialogo, in altre parole la relazione che intercorre tra gli attori-persona; «per cercare di stabilire un contatto emotivo con il compagno, è necessario che sviluppi ulteriormente alcune facoltà umane, quali la precisione e il controllo del proprio sé»²⁰. Infine vi è un *livello gruppal*, in cui l'attore-persona si sperimenta all'interno del gruppo.

Il processo finora descritto necessita di una figura fondamentale: il conduttore del laboratorio. Egli è certamente un attore-persona, ma deve acquisire una competenza in più:

deve essere un attore-educatore, cercando con questo termine di intrecciare due dimensioni fondamentali: da una parte la professionalità teatrale che stimola e porta alla luce le capacità artistiche degli allievi e dall'altra, invece, le competenze pedagogiche specifiche dell'educatore²¹.

Il suo compito non è quello di rendere tutto esplicito, ma di fornire stimoli e indicazioni che verranno poi interpretati e completati dall'allievo. Si può affermare che il conduttore assume la funzione di facilitatore, poiché non si limita a trasmettere nozioni, ma aiuta e sostiene il processo di apprendimento.

¹³ G. Oliva, *Il teatro nella scuola*, LED, Milano 1999, p. 29.

¹⁴ E.M. Salati, C. Zappa, *La pedagogia della maschera. Educazione alla Teatralità nella scuola*, Editore XY.IT, Arona 2011, p. 2.

¹⁵ Per indicazioni più approfondite sull'atto creativo si veda G. Oliva, *Educazione alla Teatralità e formazione*, cit., p. 310.

¹⁶ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 11.

¹⁷ G. Oliva, *Il laboratorio teatrale*, cit., p. 93.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, cit., p. 236.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 237.

Il laboratorio teatrale, come il teatro in sé, è essenzialmente azione, più precisamente *form-a-zione*. Questo concetto può essere chiarito partendo dall'etimologia della parola stessa che rimanda al significato di plasmare, modellare qualcosa in modo tale da fargli assumere la forma voluta; tutto si basa sull'azione di costruire e quindi dare origine a qualcosa di specifico. Questa impresa racchiude in sé «l'idea di una forma, intesa come modo particolare di esprimersi con le parole, gli scritti o qualsiasi altra attività artistica, come modo esteriore di essere, di vivere e di comportarsi»²². Generalmente, il termine forma rimanda a un'associazione statica, ma non è così: una forma si raggiunge, infatti, solo attraverso una serie specifica di movimenti.

Entrare in una forma significa vivere un determinato processo che viene sintetizzato proprio nella forma stessa. Per questo motivo i termini "forma" e "azione" si uniscono, per richiamare l'idea di un qualcosa che si sta formando proprio nel momento in cui si sta agendo; il movimento dato dall'azione però non è fine a se stesso, ma racchiude in sé un valore che gli è dato dalla forma. A dimostrazione di ciò, si può proporre un esempio molto concreto del vissuto di un'allieva durante il suo *training* laboratoriale:

Ho sempre pensato che il modo migliore per esprimere un determinato sentimento fosse attraverso il linguaggio non verbale, in particolare la danza. Quindi, in caso di tristezza, per esempio, credevo che bastasse riprodurre una musica che a me suscitava tristezza e ballarci su, facendo sì che il mio corpo, modellandosi con il ritmo della musica, fosse completamente libero di muoversi nello spazio; quale altro modo migliore poteva esserci per comunicare uno stato d'animo se non attraverso un movimento senza vincoli del proprio corpo? Eppure, dentro di me, sentivo che tutto ciò non bastava: mancava un pezzo per completare il puzzle e non capivo quale. Imbattendomi nel corso di Teatro d'Animazione in università e frequentando il Laboratorio di Movimento Creativo, ho finalmente capito quale fosse il problema. Nel momento in cui la musica andava e il mio corpo la seguiva, in realtà non stavo comunicando, ma sfogando qualcosa. L'espressione del sentimento non era chiaro perché il mio corpo era lasciato allo sbando, tant'è che non era più lui il soggetto dello stato d'animo, ma la musica stessa; facendosi trasportare liberamente dalla musica, io, rappresentata esclusivamente dal mio corpo, perdevo l'intenzionalità iniziale (cioè comunicare uno stato d'animo) e quindi anche il significato di quello che stavo facendo. In poche parole, non c'era dialogo tra il mio essere intellettuale e il mio essere corporeo. Attraverso l'esperienza laboratoriale ho capito esattamente quanto detto: io sono contemporaneamente corpo, anima e intelletto e non posso pensare che ci possa essere una sola di queste tre dimensioni senza l'altra. Per dare intenzionalità alla mia azione, quindi, devo mettere in stretta comunicazione il mio corpo e la mia mente: le forme di cui si compone il mio movimento devono essere intrinseche d'intenzionalità²³.

Il laboratorio teatrale come processo di attribuzione di significati, riesce a collegare l'azione col pensiero e viceversa. Per questo motivo, pur dando ampio spazio al lavoro incentrato sulla fisicità e l'azione, esso non trascura l'essenziale momento della riflessione e, al contrario, la incentiva; ciò permette di acquisire una maggior consapevolezza su ciò che è stato compiuto. La riflessione, come promozione del confronto, è pensata come elemento centrale perché permette di mettere a fuoco e rielaborare il proprio processo, attraverso la condivisione delle comunanze e delle differenze percepite sui contenuti dell'esperienza vissuta. Il fine della concettualizzazione dell'esperienza è quello di consentire una maggiore comprensione e portare le persone a ricercare significati condivisi. In questo consiste la *form-a-zione*. Si può capire, dunque, la valenza educativa proposta attraverso l'itinerario del Laboratorio Teatrale: esso si basa su esercizi di comunicazione verbale e non verbale che propongono come obiettivo una più intensa e consapevole relazione interpersonale. Inoltre, il fatto che tutto ciò avvenga all'interno di un gruppo (che deve essere piccolo affinché si possa fare un buon lavoro) favorisce la socializzazione, momento ineliminabile dell'educazione; attraverso essa, l'individuo si scopre ulteriormente e si confronta per cambiare o confermare le sue credenze. In altre parole, ciò stimola e incoraggia maggiormente la ricerca della propria identità.

Ma vi è un altro obiettivo promosso dal laboratorio Teatrale: lo sviluppo della creatività. All'interno del laboratorio, infatti, ciascuno esprime la propria specificità e diversità: ognuno ha un messaggio da comunicare mediante il suo corpo e la sua voce, il che gli permette di trovare la sua identità e di accogliere l'altro come una persona che ha qualcosa da dire; la reciprocità diventa il luogo della manifestazione dei significati, ma questi non sono altro che il frutto creativo del processo portato avanti da ciascuno.

Attraverso il movimento del nostro corpo, la creatività diventa azione e porta quindi l'attore-persona a realizzare un atto creativo. Inserito in tutto il processo finora descritto, il performer non fa altro che scoprirsi, sperimentarsi, mettersi in dialogo e ascoltarsi e lo fa sempre con nuove modalità; ciò lo costringe a cercare vie mai intraprese prima e ad andare oltre le proprie certezze, arrivando così a dare origine ad azioni e movimenti intrinseche di creatività, proprio perché lui stesso diventa colui che crea qualcosa di nuovo. In altre parole, «l'attore-persona [...] è il maestro della propria creatività, scaturita da una grande forza interiore, è il portatore di valori autentici in cui lo stesso spettatore può proiettarsi»²⁴.

Il ruolo dell'educatore teatrale

I tempi e i ritmi della vita moderna richiedono una rapida capacità di adattamento da parte dell'uomo. La flessibilità non si richiede solo in ambito lavorativo, ma fa parte della

²² *Ibidem*.

²³ Testimonianza di un'allieva del Corso di Teatro d'Animazione, Facoltà di Scienze della Formazione, Università Cattolica di Milano.

vita di ogni giorno nello studio, nello sport, in famiglia, nell'approccio alle nuove scoperte scientifiche e tecnologiche. È necessario allora, in particolare per chi dell'educazione ne fa una professione, favorire in chi apprende - siano essi bambini, giovani o adulti - una buona consapevolezza di sé, una disposizione al cambiamento alla relazione interpersonale. L'educazione è scienza del cambiamento poiché esso è intenzionale da parte dell'educatore che lo riconosce come finalità generale della sua professione. Cambiamento inteso non solo come modificazione delle condizioni di vita del soggetto, ma innanzitutto come trasformazione della propria percezione di se stesso da parte dell'individuo. Compito dell'educatore è predisporre le risorse e le situazioni più adatte al cambiamento. Onorina Gardella afferma qualcosa di più:

Il lavoro educativo per il cambiamento è sempre relazionale, presuppone sempre due o più soggettività, due persone nella loro interezza, si compie sempre nel confronto o anche nello scontro con l'altro²⁵.

E così Luigi Dotti:

Finalità, contenuti, metodi e mezzi non fanno da sé l'educazione, poiché nella pratica essa si concreta come relazione tra due persone e risente, pertanto, della struttura e della modalizzazione di vita di esse²⁶.

Il conduttore di un laboratorio teatrale ha modo di incidere sulle modalità di gestione delle relazioni e sull'organizzazione del gruppo attraverso la costruzione del *setting* di lavoro e la cura delle sue dinamiche. Egli ha la funzione principale di tenere insieme l'intero gruppo e mettere ogni persona in grado di prendere parte attiva all'azione teatrale. Al regista educatore è richiesta la capacità di attivare un contesto ludico e di promuovere un clima affettivo positivo, il gruppo di lavoro dovrà avere fiducia nell'operatore prima di averla in se stesso. Un'atmosfera effettiva di fiducia permetterà ai membri del gruppo di sentirsi abbastanza sicuri da esprimersi. Solo quando l'allievo avrà la certezza di non venir giudicato potrà investire parte di Sé nel lavoro creativo. Salvo Pitruzzella asserisce:

“Entrare in gioco” implica un investimento di energia psichica che viene messa a disposizione degli altri, sottoforma di collaborazione, di fiducia, di capacità di rischiare; nonché la necessità per ognuno di sentire riconosciuto dagli altri un proprio spazio di comunicazione. Il conduttore deve porsi rispetto al gruppo come garante di questo equilibrio, ma al contempo non può essere un regolatore esterno: al contrario è partecipe a tutto campo del processo, con la consapevolezza dei propri investimenti emotivi e immaginativi²⁷.

Flessibilità, adattabilità ed elasticità sono prerogative che il conduttore deve necessariamente possedere in modo tale da poter adeguare le proprie proposte educative all'ambiente e alle persone con cui lavora. Deve saper tradurre le consegne, veicolare i messaggi e calibrare le richieste in base all'età degli allievi e alle caratteristiche del gruppo.

La presa stessa di coscienza dei fattori che inibiscono la creatività permette all'educatore di aiutare l'allievo alla comprensione e al superamento degli stessi. Gardella suggerisce:

In questo senso l'educatore è anche orientatore perché sostiene il soggetto in un percorso di conoscenza e scoperta personale: accompagnando la persona alla scoperta di sé, non può vincolarla a disegni rigidi, a percorsi prefissati, ma anzi deve lanciare linee, scorgere mete, riconoscere e proporre di volta in volta le scelte possibili, le occasioni, i nuovi obiettivi, le opportunità reali e desiderate²⁸.

L'educatore teatrale, attraverso la sua funzione di regista, è in grado di innescare un processo creativo. Il teatro diviene strumento nelle sue mani, spazio fisico e spazio mentale in cui è possibile condividere una finzione. Tra i compiti dell'educatore e, nello specifico dell'educatore teatrale, vi è il contributo alla crescita armonica del sé. Aiutare la persona a prendere coscienza del proprio corpo significa aiutarlo a conoscersi e a utilizzare al meglio le proprie risorse personali. L'educatore, infatti, non offre all'educando risorse con l'unico fine che queste siano consumate, ma affinché siano rielaborate dal soggetto in una nuova energia²⁹. Sollecita non solo a fare, ma soprattutto a pensare a quello che si fa. Il conduttore del laboratorio deve attivare situazioni efficaci da un punto di vista educativo nella simulazione del teatro. Per far in modo che le abilità creative personali possano essere sviluppate dall'educazione, occorre che siano offerti strumenti e contenuti adeguati, risulta quindi indispensabile la costruzione di un progetto educativo teatrale con obiettivi specifici e prefissati.

L'Educazione alla Teatralità e la progettazione

Progettare non è solo azione peculiare dell'educatore, ma è anche la sua principale logica di lavoro, che si concretizza nel costruire uno spazio di vita sensato, attraverso una continua apertura creativa alla vita e alle sue possibilità, che non sia pensato in modo standardizzato, ma che assuma in sé una visione che miri alla personalità dell'uomo, considerandolo, contemporaneamente, all'interno dei suoi affetti, dei suoi legami, del suo contesto sociale e culturale. Questo perché «la progettazione richiede di lavorare non solo per raggiungere qualcosa, ma anche di lavorare su qualcosa»³⁰.

24 G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, cit., p. 231.

25 O. Gardella, *L'Educatore Professionale. Finalità, Metodologia, Deontologia*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 34.

26 L. Dotti, *Storie di Vita in Scena. Il Teatro di Improvvisazione al Servizio del Singolo, del Gruppo, della Comunità*, ANANKE, Torino 2006, p. 87.

27 S. Pitruzzella, *Manuale di Teatro Creativo. 200 Tecniche Drammatiche da utilizzare in Terapia, Educazione e teatro Sociale*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 21.

28 O. Gardella, *L'Educatore Professionale. Finalità, Metodologia, Deontologia*, cit., p. 55.

29 P. Triani, *Sulle Tracce del Metodo. Educatore Professionale e Cultura Metodologica*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 2002, p. 29.

Progettare con senso permette di non incombere nel rischio di rendere banali e superficiali la relazione educativa e il lavoro professionale dell'educatore, la cui specificità è proprio quella di essere agente di promozione umana, individuale e collettiva.

Perché progettare con le arti espressive?

Una volta compreso il significato che assume la progettazione all'interno del mondo educativo, sorge immediatamente un'altra domanda: come progettare? E attraverso quali strumenti?

È fondamentale che ciascun educatore si ponga queste domande nel momento cui si trova ad operare con le persone che gli sono state affidate, qualsiasi età abbiano. Oggi giorno sono innumerevoli le teorie presenti nell'ambito educativo, quindi è utile e doveroso capire quale strada intraprendere affinché si possano progettare percorsi di senso che mirino al raggiungimento di obiettivi specifici. Una via può essere quella dell'educazione attraverso le arti espressive, cioè un'educazione che si serve, appunto, di mezzi espressivi e artistici per sviluppare conoscenza, consapevolezza e scoperta.

Qualsiasi arte presuppone un'ideazione, una preparazione, una ricerca, una sperimentazione, una valutazione, un mettersi in gioco totalmente; è evidente che per fare tutto questo l'artista debba possedere chiare e precise competenze, altrimenti, se tutto fosse lasciato ad una libera improvvisazione, decadrebbe il senso più profondo del suo agire. Consiste proprio in questo il punto d'incontro tra l'arte e l'educazione; non a caso, anche l'educazione è considerata un'arte. La pedagogia, infatti, presuppone le stesse azioni, la stessa progettualità, la stessa ricerca di senso; per questo anch'essa non può essere improvvisata.

Nell'opera d'arte l'uomo si protende verso il raggiungimento di quella forma di sé della quale egli porta già dentro gli indizi, e il cui raggiungimento egli si assegna come compito. Come l'opera d'arte anche il processo attraverso il quale il soggetto viene formandosi promana dal desiderio di raggiungere e di tendere verso la forma di se stessi, e verso un'esistenza autentica, perfetta, alla quale l'uomo aspira nonostante le difficoltà³¹.

Proprio come l'artista, l'educatore sembra vivere un'esperienza paradigmatica in quanto, pur con tutta la sua intenzionalità e volontà, non riesce a raggiungere pienamente il bello delle cose che lo circondano; se da una parte l'artista, attraverso le sue opere e il rapporto d'amore che subentra nella fase di realizzazione, tenta di raggiungere e avvicinarsi alla realtà più intima delle cose e delle persone, dall'altra l'educatore cerca di raggiungere l'Io più intimo delle persone attraverso l'azione e la relazione educativa.

Esperienza permeata dalla componente del *rischio*, ma che non smette di attrarre per il *bello* dei suoi risvolti umani, l'educare si profila come fatto, atto ed evento dai contorni non sempre ben delineabili, soprattutto se si pone attenzione alla sfida che la cultura postmoderna lancia ai sog-

getti educativi proiettandoli in un contesto esistenziale che sembra aver smarrito i riferimenti per aiutare la persona a sviluppare un autentico rapporto con se stessa e la realtà³².

Inoltre, ogni educatore, pur mirando alla conoscenza più profonda della persona, non potrà mai raggiungere un livello di comprensione totale. Per questo motivo bisogna che egli metta in gioco tutti gli strumenti che possiede, servendosi non solo della sua ragione concettuale e operante, ma anche di quella intuitiva, che mira proprio all'immensità dell'essere umano. È proprio questo terzo tipo di ragione che ci apre le porte alla meraviglia, alla scoperta, alla novità e l'educatore, proprio per questo, non può farne a meno: per operare e per creare opere d'arte, risulta indispensabile utilizzare quegli strumenti espressivi che proprio l'arte racchiude in sé e mette a disposizione. Se è vero che l'arte è un veicolo, come finora è stato detto, allora essa risulta un potente ed efficace mezzo che apre le porte ad un'educazione che mira alla più intima parte di sé; «Maritain ha indicato come intuizione creativa, “un oscuro afferrare la propria personalità e le cose in una conoscenza attraverso l'unione o attraverso la connaturalità che nasce nell'inconscio spirituale e che diventa fertile soltanto nell'opera”»³³.

Ma a questa prima caratteristica che accomuna l'arte e la pedagogia, se ne aggiunge immediatamente un'altra: entrambi questi “mondi”, infatti, vogliono *animare la vita*. Ciò significa dare anima, dare forma alla propria quotidianità, cioè darle senso, far riscoprire la propria *routine* sotto una nuova luce, vivere le proprie relazioni attraverso dinamiche diverse. L'anima rappresenta la dimensione dell'Io più profonda, quella parte più nascosta e silenziosa, ma, allo stesso tempo, anche quella più rumorosa, che “urla” dentro, che ci agita. L'anima è la “tempesta” che scuote, che tormenta, è energia; è ciò che costituisce l'uomo sotto l'aspetto più irrazionale ed emozionale:

Anima ci riconduce al termine greco *ànemos*, che significa vento, soffio. C'è un vento che soffia fuori di noi che può essere leggero come la brezza o sconvolgente come un uragano; e c'è anche, per usare il linguaggio metaforico, il vento che soffia dentro di noi, lo spirito, il dinamismo vitale che, secondo diverse tradizioni religiose, è stato “alitato” in noi. Un dinamismo che opera senza poter essere “afferrato”, che si può sentire e percepire, ma non vedere³⁴.

Tutto ciò contribuisce a confermare che «proiettare la propria vita verso la ricerca del bello può delinearsi come una delle possibili vie di ricerca di certezze, di qualcosa a cui ancorarsi per non disperdersi in una combinazione fortuita di eventi e di variabili»³⁵.

30 M. Santerini, P. Triani, *Pedagogia sociale per educatori*, Educatt, Milano 2007, p. 64.

31 M. Musiaio, *Pedagogia del bello, suggestioni e percorsi educativi*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 239.

32 Ivi, p. 12.

33 Ivi, p. 25.

34 V. Iori (a cura di), *Animare l'educazione. Gioco pittura musica danza teatro cinema parole*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 13.

Attraverso il suo linguaggio simbolico, l'arte ha sempre aiutato l'individuo ad avvicinarsi al senso della vita e a raggiungere quel livello conoscitivo che l'uomo può solo percepire perché non si presenta ai suoi occhi sotto forma di materia; in altre parole gli ha permesso di dargli voce.

In un momento storico tanto difficile e complesso come quello che l'uomo contemporaneo sta attraversando, perché caratterizzato da una problematicità a ritrovare dei valori che guidino le azioni, da una crisi che sta attraversando un po' tutti i piani della sua esistenza e da un'educazione impregnata da incertezze e dubbi, è assolutamente necessario un intervento che rivaluti la situazione, cioè che le ridia valore, attraverso uno sguardo attento sulle finalità e sugli strumenti necessari a raggiungerle. *Dare anima*, dunque, è l'investimento più grande a cui tutti gli educatori sono chiamati; se da una parte, infatti, la crisi contemporanea che l'uomo sta vivendo è portatrice di disagio e negatività dall'altra può anche essere vista come un'opportunità, uno stimolo, una sfida per rinnovare l'esistenza umana sotto tutti i suoi profili. «Nei momenti di difficoltà occorre avere il coraggio di investire sull'educare, perché è da lì che si ricomincia»³⁶: se è vero che «l'educazione si fonda su una tensione progettuale che si impegna a rendere piena e bella l'esperienza esistenziale, anche nelle condizioni avverse o difficili della crisi»³⁷, allora è suo dovere accogliere la complessità con realismo in modo da stimolare la sua autenticità senza cadere nella rassegnazione.

In questo quadro si inserisce pienamente la proposta portata avanti dai linguaggi artistici ed espressivi, la cui più grande caratteristica è quella di interpellare e mobilitare le risorse e le potenzialità più intime della persona, in modo da permetterle di vivere un'esperienza formativa viva perché la costringe ad un dialogo continuo con tutti i suoi elementi: corpo, anima, intelletto. Inoltre sono linguaggi che necessitano di uno scambio assiduo tra teoria e pratica: la progettualità con le arti espressive propone un'esperienza concreta, basata sulle azioni fisiche, in quanto pone l'uomo sotto il suo aspetto più creativo e, per creare, l'uomo ha inevitabilmente bisogno di praticare, nel vero senso della parola. Ma perché il progetto abbia senso, l'utilizzo di questi linguaggi deve appoggiarsi su una base teorica altrettanto concreta. Senza questo rapporto continuo, la progettualità (ma anche l'educazione in sé) non avrebbe senso. Non vi può essere l'una senza l'altra; il fare non ha senso se non è accompagnato da una riflessione e dalla consapevolezza di ciò che si fa, e viceversa.

Quanto detto finora può apparire scontato, ma non lo è: in un'epoca come quella attuale, in cui è tacitamente affermata l'idea che vi sia una supremazia della razionalità sulla dimensione più sensibile e creativa dell'uomo, non si può non fermarsi a riflettere e cercare proprio nella riscoperta della parte umana più prettamente espressiva (da tempo lasciata in disparte e in un certo senso dimenticata) le risposte per riproporre un'educazione improntata su valori e certezze.

Riportando in luce questo aspetto più intimo dell'uomo,

la metodologia artistica si presenta come strumento pedagogico e progettuale basato sulla co-costruzione di azioni che «mira ad accrescere la vitalità, l'espressione delle persone, la partecipazioni dei gruppi, delle organizzazioni, attraverso una serie di interventi di carattere espressivo, culturale, ludico, ricreativo, in una logica di crescente coinvolgimento»³⁸, dal momento in cui si propone come finalità la promozione della significatività della vita delle persone. Per questo motivo, l'educatore che voglia progettare con questa modalità deve assumere anche il ruolo di animatore: essere animatore significa essere promotore di quelle azioni che sono dirette all'anima delle persone, per questo si può parlare di *anim-a-zione*. Attraverso questo tipo di azione formativa, l'educatore, mirando all'anima delle persone, va a lavorare sulla sensibilità, sull'espressività, sull'inter-soggettività, sull'immaginazione, ovvero su tutte quelle dimensioni fondamentali dell'uomo. Il suo obiettivo è tirare fuori «l'artista» che c'è dentro ogni uomo e promuovere il suo *essere errante*, un individuo che vaga, cerca, viaggia, sbaglia per ritrovare semplicemente se stesso. Tutto ciò permette di esprimere la propria interiorità e dare voce a ciò che solo apparentemente è muto; inoltre si sostiene una prospettiva di tipo esperienziale perché non si preclude di insegnare a fare le cose in un determinato modo, ma a farle proprie, vedendole e riconoscendole. Questo è lo sguardo di chi è pronto ad accogliere e a valorizzare ogni movimento/azione: «non si tratta di definire modelli stilistico-esecutivi verso cui tendere, ma di costruire percorsi capaci di riflettere il pensiero e l'emozione del corpo»³⁹. Proprio il corpo rappresenta un altro elemento caratteristico delle arti espressive: esse, infatti, propongono un modello educativo in cui il corpo partecipa totalmente in quanto l'uomo non può esistere senza esso. Purtroppo, il rischio in cui generalmente s'incorre, è quello di considerare l'uomo a prescindere dal suo corpo, perché si fa prevalere la sua componente intellettuale/razionale. Ma in questo modo l'uomo non è considerato nella sua totalità e nella sua pienezza, cosa che invece avviene ed è promossa all'interno della visione artistico-espressiva, che:

privilegia l'utilizzo e l'esplorazione del corpo per sperimentare nuovi e diversi modi di sentire e di essere, per accedere a emozioni che in quanto annidate nel corpo, sono difficili da rappresentare in parola e per poterle trasformare in nuovi gesti che accompagnino il cambiamento e lo sviluppo delle potenzialità⁴⁰.

Ciò risulta fondamentale dal momento che l'uomo, in quanto tale, ha bisogno di narrare e narrarsi. All'interno

35 M. Musaio, *Pedagogia del bello, suggestioni e percorsi educativi*, cit., p. 27.

36 V. Iori (a cura di), *Animare l'educazione. Gioco pittura musica danza teatro cinema parole*, cit., p. 10.

37 *Ibidem*.

38 Ivi, p. 15.

39 Ivi, p. 107.

40 Ivi, p. 109.

delle arti espressive, in particolare il teatro e la danza (intesa come movimento creativo), vi è:

la scoperta di un *corpo drammaturgico* ovvero di un corpo capace di raccontare piccole storie ed emozioni del proprio vissuto [...]. [Ciò] riveste importanza [...] soprattutto per la crescita della capacità di relazione con se stessi, con gli altri e il rapporto con l'intelligenza cognitiva (*corpo drammaturgico* è il corpo che porta racchiuso in sé la sua storia, è il *corpo-scrigno* che contiene fisicità ed emozioni, è il *corpo* che comunica, senza necessariamente l'uso del linguaggio verbale)⁴¹.

In conclusione, questa riflessione offre uno spunto per rispondere concretamente alla domanda che è stata posta inizialmente: "Perché progettare attraverso le arti espressive?".

Perché esse offrono all'uomo la possibilità di non seguire dei modelli, ma di essere modello di se stesso. Attraverso gli strumenti propri dell'arte, l'uomo può raccontarsi totalmente, con tutto se stesso, senza tralasciare nessuna sua componente esistenziale, permettendogli di considerarsi protagonista della sua azione. Questo vale a qualsiasi età, a prescindere dal proprio sesso e dalla propria cultura: l'arte fa parte della vita dell'uomo e la creatività, che è presente in ogni persona, può essere coltivata proprio grazie agli strumenti espressivi che l'arte stessa dona.

Inoltre, entrando in contatto con se stesso e mettendosi in discussione per poi *ritrovarsi*, l'uomo può intraprendere relazioni più profonde con gli altri e ciò diventa per lui occasione d'integrazione sociale, che non si limita ad un livello superficiale, ma, al contrario, pone le sue radici in un Io più vero e più profondo, in quanto ha percorso un cammino di risignificazione dell'esistenza.

Così, «le identità di ogni persona entrano in rapporto attraverso una realtà narrante; l'azione, la parola e il gesto diventano strumenti di indagine del proprio vivere»⁴².

Un progetto

Premessa

Tutti sanno che l'adolescenza è una fase della vita che richiede particolare attenzione perché rappresenta quell'età in cui il soggetto umano compie quel passaggio che lo deve portare alla scelta di sé e della sua identità, in modo da consolidare i propri ideali. Per raggiungere questo obiettivo, l'adolescente è alla ricerca di quei significati e valori da interiorizzare; in altre parole, è con l'adolescenza che inizia quel processo di accettazione di sé che accompagnerà l'uomo lungo tutto l'arco del suo ciclo di vita. Proprio per questo motivo si vede nell'adolescente un atteggiamento di sfida che lo porta ad entrare continuamente in conflitto con gli altri, soprattutto con la figura adulta, nella quale egli vede un ostacolo; l'adulto, infatti, rappresenta per lui una persona che vuole dirgli cosa e come deve diventare e in che modo costruire la sua identità. È proprio qui che subentra l'atteggiamento di sfida e solitamente avviene attraverso la trasgressione delle regole che proprio l'adulto impone.

Contemporaneamente, nell'adolescente avviene un altro processo: lo sviluppo puberale. Se da una parte la trasformazione del proprio corpo è indice di crescita per l'adolescente, dall'altra viene vissuta come crisi, nel senso che si assiste ad un'evoluzione del proprio corpo che non sempre è ben accettata. Le forme si modificano e la voce cambia: bisogna accogliere un'altra forma di sé. Anche questo evento rappresenta un momento di crisi adolescenziale che contribuisce alla ricerca del proprio sé, che non avviene perciò solo a livello morale e ideale, ma anche corporeo.

In questo delicato periodo, appare estremamente utile che i ragazzi ricevano molti stimoli affinché possano conoscere e comprendere i diversi aspetti della realtà e possano sperimentare in prima persona le loro risorse ed anche i loro limiti. Inoltre, risulta indispensabile che essi si rapportino con adulti capaci di dare risposte soddisfacenti, senza la pretesa di decidere per loro cosa fare, ma semplicemente in grado di offrire una proposta educativa che possa dare loro un senso. In particolare è utile che questo bisogno educativo venga accolto e svolto all'interno della Scuola Secondaria, dal momento che i ragazzi che la frequentano sono inseriti in un percorso che porterà alla formazione della propria identità personale e tutto ciò che affrontano è una continua scoperta. È importante portare nell'ambito scolastico la prevenzione educativa attraverso strumenti che mirino allo sviluppo delle abilità creative, capacità presenti in ogni uomo.

Uno strumento di sicura efficacia come stimolo all'espressione della creatività personale, alla scoperta di sé ed all'interazione cooperativa con gli altri è costituito dall'esperienza teatrale, vista nella dimensione del laboratorio e pensata in relazione alle reali esigenze dei ragazzi, ai loro interessi ed alle loro capacità. Il laboratorio infatti rappresenta un veicolo attraverso cui cercare e scoprire la propria identità (corporea e non), non solo a livello individuale, ma anche gruppal.

In tutto questo, è richiesta la partecipazione attiva degli insegnanti a collaborare con l'educatore alla teatralità.

Destinatari

Gli allievi della Scuola Secondaria di primo grado.

Finalità

Favorire il benessere psico-fisico e sociale del ragazzo in relazione alla sua età evolutiva attraverso la cultura teatrale e, in particolare, attraverso gli strumenti propri del laboratorio.

Obiettivi

Scoperta e sviluppo delle potenzialità creative e della socializzazione; valorizzazione della fantasia e dell'espressività mimica; presa di coscienza di sé; espressività attraverso il gesto, la voce, i colori, il suono, il racconto, il movimento.

Contenuti



⁴¹ Ivi, p. 124.

⁴² Ivi, p. 144

Area dedicata al linguaggio non verbale: il movimento creativo

- Presa di coscienza del corpo e delle sue possibilità espressive (respirazione, coordinamento e dissociazione, equilibrio, contrazione e rilassamento, uso teatrale dello spazio, equilibrio del palcoscenico, coro greco, ecc.);
- Educazione e controllo muscolare e vocale;
- Comunicazione verbale e non verbale;
- Improvvisazione singola e collettiva con e senza musica;
- Composizione di sequenze in gruppo;
- Utilizzo dello spazio in ogni dimensione;
- Narrazione di una storia con il corpo;
- Storia, azione - processo, composizione;
- Costruzione e uso della maschera neutra.

Area dedicata al linguaggio verbale: la lettura teatrale

Tecnica della voce e regole fonetiche

- Esercizi di respirazione per un corretto uso del diaframma;
- Ginnastica labiale ed esercitazioni vocali per una buona articolazione;
- Regole fonetiche;
- Esercizi di modulazione del tono della voce;
- Uso dei risonatori fisiologici;
- Colorazione delle parole.

Area dedicata allo spazio: manipolazione dei materiali, spazio teatrale e creatività

- Lo spazio della rappresentazione e lo spazio scenico;
- Lo spazio: movimento e spazio scenico;
- L'utilizzo scenico di diversi materiali e oggetti;
- La manipolazione dei materiali;
- Progettazione e realizzazione di scene e costumi;
- Il rapporto tra musica e scena;
- Rilevazione di suoni e rumori e creazione effetti sonori.

Area dedicata al testo teatrale: la drammaturgia

- Il testo: lettura, analisi e interpretazione;
- Il rapporto tra testo teatrale e testo narrativo;
- La specificità del testo teatrale: esercitazioni;
- Analisi di testi teatrali esemplari;
- Il modello drammaturgico.

Metodologia

Ogni incontro in cui si articola il percorso si prefiggerà di essere un momento ludico ed educativo all'interno del quale, per ogni ragazzo, verranno messi a disposizione tecniche e materiali di lavoro che stimolino la sua libera fantasia. Accanto o ciò, ogni argomento sarà introdotto da riferimenti espliciti alla Storia del Teatro e dello Spettacolo. I momenti di questo itinerario si articolano in incontri continuativi di sperimentazione dei linguaggi verbale e non verbale, in particolare mediante l'utilizzo del "racconto". Il potersi sperimentare in un ambiente protetto, senza timore del giudizio, come quello del laboratorio, permettere al ragazzo di liberare i propri sentimenti e le proprie emozioni, procurandosi attraverso l'esperienza del racconto drammatico le gratificazioni di cui ha bisogno e di incontrare le altre personalità in una divertente e profonda collaborazione. Il narrare storie è un'esperienza molto significativa per

ogni persona, dal momento che ne è un bisogno intrinseco: ognuno ha una storia da raccontare. Inoltre, anche il sentire le storie altrui risulta importante: tali storie rappresentano specchi in cui ogni individuo vede aspetti di se stesso. Spesso però questo bagaglio di conoscenze ed informazioni rimangono ad uno stadio di incoscienza, a cui è possibile accedere solo in particolari situazioni quale, ad esempio, il laboratorio teatrale, dove l'allievo è stimolato a creare ed a narrare storie.

Al termine di ogni incontro è previsto un momento di feedback, dedicato cioè alla verbalizzazione riguardante quanto è stato affrontato; questo favorisce l'esteriorizzazione di opinioni, vissuti, comprensione che promuovano la criticità nei confronti dell'esperienza e la capacità di condividere il proprio pensiero in un contesto che non vuole essere giudicante ed in cui è presa in esame l'attività e non gli elementi personali di ciascun soggetto; ciò verrà compiuto utilizzando strumenti adatti all'età e alle capacità dei destinatari.

Il progetto prevede che il lavoro compiuto durante il processo, aspetto ritenuto in assoluto la fase più importante, in cui ogni ragazzo è protagonista, porti alla costruzione di un progetto creativo (rappresentazione teatrale), esito visibile del percorso svolto.

Verifica

Le verifiche intermedie e finali, di tipo orientativo e cognitivo, si effettuano durante e alla fine del percorso, mediante una serie di prove individuali e collettive. Da esse si tenderà a valutare quali cambiamenti sono avvenuti in ciascun allievo e nella relazione tra i membri del gruppo rispetto agli stimoli offerti, riguardanti i contenuti del percorso teatrale in cui ciascuno si sta sperimentando ed il grado di interesse e di attivazione rispetto alle tematiche dei moduli proposti. Pertanto tale verifica sarà realizzata dall'educatore alla teatralità che conduce il laboratorio; egli tenderà ad ampliare la verifica in collaborazione con gli insegnanti che partecipano all'attività.

L'itinerario operativo prevede:

- l'individuazione da parte dell'educatore alla teatralità di docenti sensibili e disponibili a forme di collaborazione per programmare eventuali attività comuni;
- prevedere momenti di verbalizzazione per realizzare un confronto tra i partecipanti riguardanti le attività svolte, il grado di comprensione ed i vissuti relativi agli stimoli proposti;
- motivare le proposte operative ed il loro obiettivo per consentire agli allievi di raggiungere un livello di autovalutazione;
- ipotizzare alcuni momenti in cui i ragazzi spettatori possano diventare parte della scena, ad esempio rispondendo o essendo chiamati in causa;
- da parte dell'educatore e degli insegnanti che partecipano all'attività deve essere fornita un'informazione superficiale sul contenuto e lo sviluppo delle tematiche riguardanti lo spettacolo a cui assisteranno, per permettere loro di comprendere il prodotto finale come pubblico cosciente;
- realizzare cartelloni illustrati sintetizzanti l'esperienza,

per una mostra che funga anche da presentazione- introduzione allo spettacolo finale.

Organizzazione

La durata del laboratorio è di 20-25 ore per ciascun gruppo-classe. Ogni incontro ha una durata di 2 ore circa.

Conclusioni

Al termine di questo lavoro, proprio in riferimento alla possibilità di trovare una nuova via educativa attraverso cui offrire percorsi personali e relazionali di senso, ci si ritrova ad aver rintracciato e riscoperto una strada illuminata dalle arti espressive. Una volta compreso quanto il riferimento al *bello* sia insito nell'uomo e quanto egli abbia bisogno di tradursi, spiegarsi e mostrarsi attraverso il linguaggio artistico, si è arrivati ad intendere l'arte come via privilegiata attraverso cui percorrere quel cammino di senso che, più comunemente, viene definito *vita*. L'arte perciò ha oltrepassato la mera definizione legata al *prodotto* con cui per troppo tempo è stata identificata per essere considerata alla luce di una logica totalmente diversa: quella incentrata sul *processo*, quel cammino che ogni uomo è chiamato a percorrere e che lo porta a conoscersi continuamente, in relazione a se stesso e agli altri.

Tutto ciò è stato confermato dal progetto specifico e concreto, frutto di una riflessione che ha richiamato l'azione educativa del *progettare* in riferimento alle arti espressive. Quest'ultime, infatti, possono essere considerate delle innovative modalità attraverso cui poter sostenere l'uomo nella sua incessabile ricerca esistenziale. Proprio perché si è arrivati ad intenderle come veicolo, esse rappresentano la via privilegiata per raggiungere l'Io più profondo dell'umano e dare anima a tutto ciò che altrimenti rimarrebbe intimamente taciuto.

Dal momento che è stato rinvenuto che proprio l'arte offra il grande privilegio di comprendere l'uomo nella sua totalità ed unicità, in quanto lo recepisce nell'unità dei suoi elementi essenziali (che sono corpo, anima e intelletto), si può affermare che proprio in essa e grazie ad essa, l'uomo possa manifestarsi completamente e sinceramente.

Inoltre, grazie alla riflessione sulla portata innovatrice del Novecento realizzata da grandi figure tra cui spicca principalmente quella di Jerzy Grotowski, si è potuto constatare quanto vi sia un bisogno primario di rendere protagonista il proprio corpo e di quanto sia necessario "ascoltarlo" per poter considerare pienamente la propria esperienza.

Senza la presa di coscienza del proprio essere corporeo, infatti, l'uomo rimarrebbe incompleto e non riuscirebbe mai a raggiungere il senso del suo esistere.

Attraverso questo lavoro, inoltre, è stato possibile concepire un'educazione che va oltre la semplice quotidianità, per riscoprirla sotto un nuovo aspetto messo in luce dall'esperienza artistica, che permette di rivedere il proprio agire quotidiano conferendogli un significato più profondo.

In particolare, è stato dimostrato quanto il teatro, sotto forma di esperienza laboratoriale, offra un percorso formativo che permette di intraprendere un percorso di riscoperta di sé. Percorso necessario per l'uomo perché gli consente di mettersi in gioco e in discussione, ma per rendere poi più salde le proprie convinzioni; è un viaggio

che lo porta a perdersi, ma per poi ritrovarsi più forte di prima, con un bagaglio di conoscenza in più riguardo alla propria personalità, il proprio rapporto con gli altri e con l'ambiente circostante. Il tutto, con una consapevolezza maggiore dei propri limiti e delle proprie potenzialità, unite ad un essere creativo sempre più cosciente.

Dal momento che ogni uomo è inserito in un movimento continuo (non solo da un punto di vista fisico, ma anche esistenziale), appare fondamentale proporre un'esperienza che lo porti ad assaporare pienamente e non superficialmente la fluidità creativa in cui è naturalmente inserito, che prende il nome di *movimento creativo*.

Suggerire e approfondire tale prospettiva risulta di primaria importanza in ambito educativo in quanto porta la persona umana ad entrare in contatto con se stesso e con gli altri in modo significativo, condividendo tutto di sé: corpo, anima e intelletto. Condividere la parte più intima di sé con gli altri permette, infatti, di entrare in un dialogo costruttivo ed educativo. È questa la sfida dell'educatore che vuole farsi carico di progettare attraverso le arti espressive: raggiungere l'intimità della persona per estrarre le sue potenzialità più profonde, ma soprattutto, far sì che tutto ciò sia costruito attraverso un percorso individuale e di condivisione.

Quanto detto risulta una via di vitale importanza per affrontare il disagio e la crisi contemporanea che anche il mondo dell'educazione sta vivendo. Intraprendendo questa via, l'educatore investe pienamente sulla specificità del suo ruolo e della sua professione, chiamato ad accompagnare la persona verso se stessa e verso la propria realizzazione personale, egli rappresenta una guida per portarla a raggiungere il proprio progetto di vita in virtù di un valore più alto: la relazione umana.

Gaetano Oliva

BIBLIOGRAFIA E FONTI

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

V. Iori (a cura di), *Animare l'educazione. Gioco pittura musica danza teatro cinema parole*, Franco Angeli, Milano 2012.

G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, LED, Milano 2005.

G. Oliva, *Il laboratorio teatrale*, LED, Milano 1999.

G. Oliva, *Il teatro nella scuola*, LED, Milano 1999.

E.M. Salati, C. Zappa, *La pedagogia della maschera. Educazione alla Teatralità nella scuola*, Editore XY.IT, Arona 2011.

M. Santerini, P. Triani, *Pedagogia sociale per educatori*, Educatt, Milano 2007.

P. Triani, *Sulle Tracce del Metodo. Educatore Professionale e Cultura Metodologica*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 2002.