

# SCENNA

99

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





SCENA 99



#### Sede legale:

via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)  
tel. 0744.983922; info@uilt.it



www.facebook.com/UnioneItalianaLiberoTeatro



twitter.com/uiltteatro



www.youtube.com/user/QUEMquintelemento

**www.uilt.net**

#### Consiglio Direttivo

##### Presidente:

Paolo Ascagni • Cremona  
cell. 333.2341591; paolo.ascagni@gmail.com

##### Vicepresidente:

Ermanno Gioacchini • Roma  
cell. 335.8381627; e.gioacchini@dramatherapy.it

##### Segretario:

Domenico Santini • Perugia  
cell. 348.7213739; segreteria@uilt.it

##### Consiglieri:

Stella Paci • Pistoia  
cell. 366.3806872; pacistella36@gmail.com

Marcello Palimodde • Cagliari

cell. 393.4752490; mpalimodde@tiscali.it

Antonella Rebecca Pinoli • Castellana Grotte - BA

cell. 329.3565863; pinoli@email.it

Gianluca Vitale • Chivasso - TO

cell. 349.1119836; gianlucavitaleuilt@gmail.com

Fanno parte del Consiglio Direttivo Nazionale  
anche i Presidenti delle U.I.L.T. regionali

#### Centro Studi

##### Direttore:

Flavio Cipriani • Avigliano Umbro - TR  
cell. 335.8425075; ciprianiflavio@gmail.com

##### Segretario:

Giovanni Plutino • Falconara Marittima - AN  
cell. 333.3115994  
csuilt\_segreteria@libero.it

## IN QUESTO NUMERO

### EDITORIALE

DI STEFANIA ZUCCARI

### IN APERTURA – MESSAGGIO

DI PAOLO ASCAGNI PRESIDENTE UILT

### VIRUS

RIFLESSIONI DI FLAVIO CIPRIANI

### ► FORUM

### IL TEATRO CHE VERRÀ

### VOCI DI STUDIOSI, ARTISTI ED ESPERTI

MARCO DE MARINIS

LORENZO MANGO

GERARDO GUCCINI

ENRICO PITOZZI

GILLES COULLET

MORENO CERQUETELLI

FRANCESCO RANDAZZO

NINNI BRUSCHETTA

ALESSIO BERGAMO

DARIO LA FERLA

ROSARIO GALLI

VALERIO APICE

CLAUDIO MASSIMO PATERNÒ

CLAUDIA CONTIN ARLECCHINO

«AGLI AMICI UILT» DI CLAUDIO TORELLI

TEATRO SOSTENIBILE

DI MARCO ROTA

GIORNATA MONDIALE DEL TEATRO

DI GIANNI DELLA LIBERA

INCONTRO CON LOREDANA MARTINEZ

DI HENOS PALMISANO

L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19 32  
DI ANDREA JEVA

TEATROTERAPIA - TEATRO IN BOLLIA 35  
IL SEGRETO DELLA CREATIVITÀ LA SPERANZA

PERSONAGGI: TOMMASO LE PERA 36  
A CURA DI MORENO FABBRI

RIFORMA ENTI TERZO SETTORE 39  
DI DOMENICO SANTINI

EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ 40  
DI MARCO MIGLIONICO

55 ANNI DI TEATRO DI TONINO SIMONETTI 44  
MARICLA BOGGIO: IL NUOVO LIBRO

IN COPERTINA: «TRIANGLE 25.3.1911» 45

LIBRI & TEATRO 46  
COVID-19 E LA RIVALSA DEGLI E-BOOK  
RINA EDIZIONI A CURA DI DANIELA ARIANO

NEL MONDO 48  
LA COMPAGNIA DEI GIOVANI A CUBA

TRADIZIONI&TRADIMENTO 50  
TEATRO DEI LUOGHI... LUOGHI DEL TEATRO

IL RUOLO DELLA DONNA 52  
NEL TEATRO E NELLA SOCIETÀ

REGIONI UILT 56

**IN COPERTINA:** «Triangle 25.3.1911» opera video-teatrale  
di QU.EM. quintelemento di Cremona (foto Danio Belloni).

**Foto nel sommario:** GMT2020 UILT SICILIA a Licata (AG)

• «Wannsee» di Ivano Gobbato, RONZINANTE TEATRO di  
Merate (LC) • «Il pentolino rosso» di Franca Guerra e Marco  
Cantieri, TEATRO ARMATHAN di Verona • «Il Reverendo» di  
Luigi Lavoretti, Centro di Cultura Teatrale SKENÉ di Matera.

#### SCENA n. 99

1° trimestre 2020

finito di impaginare il 25 giugno 2020

Registrazione Tribunale di Perugia

n. 33 del 6 maggio 2010

#### Direttore Responsabile:

Stefania Zuccari

#### Responsabile Editoriale:

Paolo Ascagni, Presidente UILT

#### Sede legale Direzione:

Via della Valle, 3 – 05022 Amelia TR

#### Contatti Direzione e Redazione:

scena@uilt.it • Tel. 335 5902231

#### Comitato di redazione:

Lauro Antoniucci, Danio Belloni, Antonio Caponigro,  
Federica Carteri, Lello Chiacchio, Flavio Cipriani,  
Gianni Della Libera, Moreno Fabbri, Francesco  
Faccioli, Elena Fogarizzu, Francesco Passafaro,  
Antonella Rebecca Pinoli, Giovanni Plutino,  
Quinto Romagnoli, Domenico Santini, Claudio Torelli

#### Collaboratori:

Daniela Ariano, Claudia Contin Arlecchino,  
Fabio D'Agostino, Ombretta De Biase, Andrea Jeva,  
Salvatore Ladiana, Giorgio Maggi, Francesco Pace,  
Francesca Rossi Lunich

Editing: Daniele Ciprari

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

#### Video, social e multimedia:

QU.EM. Quintelemento

#### Grafica e stampa:

Grafica Animobono s.a.s - Roma

È vietata la riproduzione anche parziale  
dei contenuti della rivista senza l'autorizzazione  
del Direttore Responsabile.

Copia singola: € 5,00

Abbonamento annuale 4 numeri: € 16,00

**Soci UILT: € 4,00 abbonamento annuale**

(contributo per la spedizione e stampa di 4 numeri)

Informazioni abbonamenti: segreteria@uilt.it

#### Archivio SCENA

https://www.uilt.net/archivio-scena/



## L'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ E LA PERFORMANCE – una riflessione –

L'Educazione alla Teatralità trova il suo fondamento artistico «nelle esperienze del nuovo teatro nel Novecento – le ricerche dei registi pedagoghi, le scoperte dei pedagogisti teatrali e le esperienze degli animatori teatrali – confrontandola e trasformandola alla luce dei saperi, delle conoscenze, delle scoperte maturate nel dibattito interdisciplinare, scientifico e culturale contemporaneo».<sup>[1]</sup>

In particolare, per quanto riguarda la sua filosofia estetica, essa si declina a partire dal concetto di *Arte come veicolo* definito da Grotowski.<sup>[2]</sup>

Partendo da questo quadro teorico, l'Educazione alla Teatralità non parla di spettacolo, né spettacolarizzazione ma di *performance* o progetto creativo, ovvero un momento culturale, sociale e formativo elaborato attraverso un percorso di laboratorio teatrale da parte di un gruppo di attori-persone che si confrontano e incontrano con un altro gruppo di spettatori-persone o attori non consapevoli.

La *performance* così concepita si modella all'interno della nozione di Teatro-Educazione come filosofia del teatro e si articola secondo tre linee di ricerca:

- è uno spazio di **linguaggi** dove vivono insieme, coesistono e si intrecciano diverse sensibilità artistiche e diverse possibilità espressive (ovvero l'attore-persona come persona-creativa);
- è uno spazio di **incontro vivo**, *vis-à-vis*, **corpo a corpo**, di relazioni umane prima ancora che artistiche, dove l'essenza più semplice si può trovare in una persona che decide di incontrare un'altra persona in uno spazio e in un tempo presente (**qui e ora**, adesso) e di presenza;
- è uno spazio di **contemporaneità**, dove l'urgenza che muove le persone è quella della partecipazione attiva alla vita culturale e sociale; luogo della comunità che ci ritrova per riflettere su se stessa, sui propri problemi e necessità, sulle potenzialità e utopie da costruire e raggiungere.

Questa forma è ovviamente una dei teatri possibili oggi, è una forma di teatro che definisce un concetto teatrale di **Form Azione**: ovvero un teatro che dà forma a un processo di crescita della persona; un teatro che dà forma a un pensiero estetico creativo; un teatro che dà forma a un pensiero sociale di dibattito di una comunità sul proprio vivere oggi.

### La teatralità

In questo senso l'Educazione alla Teatralità, come scienza<sup>[3]</sup> studia la **teatralità** umana, concetto che dilata la nozione di teatro e che considera tutte le arti espressive e tutti i linguaggi artistici come possibili veicoli per lo sviluppo della consapevolezza del sé e della propria capacità relazionale e comunicativa.

In questo senso l'arte e le arti sono concepite come veicoli per la formazione della persona ovvero l'azione espressiva della persona diventa un progetto e un processo di autopedagogia e di sviluppo del proprio agire creativo.

A partire da questo l'Educazione alla Teatralità si pone l'obiettivo sia di educare le persone tramite e attraverso le arti espressive, sia di educarle alle arti espressive sviluppando la creatività e l'espressività personale di ciascuno.

### La ricerca

Innanzitutto il concetto di "teatralità" include la nozione di **processo**, il quale promuove l'idea della **ricerca**, della creazione e non della produzione. Quest'ultima implica la fabbricazione di un prodotto finito e definito, pronto per essere "mostrato"; è fondamentale che il risultato finale e la risposta a quel risultato sia predeterminato; l'ideazione stessa del prodotto viene definita attraverso un'indagine di mercato che orienta la produzione stessa. Tale meccanismo vive e determina l'ambito dell'organizzazione e dell'economia dello spettacolo.

La ricerca risponde ad una logica completamente differente: si muove sulle sfumature, può permettersi di non sapere quello che cerca, dove arriverà o cosa troverà. Ha una sua logica, una sua metodologia di lavoro, non è frutto del caso o di impreparazione caotica. Ciò detto si basa sulle persone che vivono e cercano e si riempiono di tutti i mondi e le relazioni, i saperi, che i partecipanti portano e mettono in gioco. Nell'ambito delle arti espressive e performative ancora di più, perché le persone mettono in gioco innanzitutto il loro essere, il loro esistere, la loro vita e poeticità. La ricerca implica delle regole ma anche una grande **libertà**, la responsabilità di una libertà fondata sulla **diversità** come valore principe e fondamentale, dove l'errore è il motore e base di ogni azione. Non c'è scoperta, infatti, senza errori.

Questo piano di lavoro si inserisce nel nuovo paradigma di ricerca estetica (in linea con la ricerca del Secondo Novecento) che considera il processo creativo come una forma o dimensione artistico-teatrale e quindi la performance come qualcosa di imperfetto che nasce e si sviluppa direttamente in azione e non come un "oggetto finito" da presentare.

### Il laboratorio

Questa ricerca si pensa in uno spazio fisico e mentale preciso: il **laboratorio di arti espressive**.

Spazio fisico e mentale dove le persone, a partire da se stesse e non da modelli da raggiungere, agendo, imparando ad agire e prendendo consapevolezza delle proprie azioni e della propria creatività, si costruiscono un proprio modo espressivo, un

lavoro individuale e di gruppo: individuale perché ognuno la vive ed esprime la propria vita e il proprio pensiero; di gruppo perché tutto questo è pensato in una comunità dove le libertà individuali devono imparare a gestirsi e autoregolarsi in funzione della relazione con gli altri.

## Linguaggi e non modelli

Parlando di arti espressive si introduce il concetto di **linguaggi**. Il laboratorio di Educazione alla Teatralità agisce sui linguaggi umani a partire dalla persona corpo-anima-intelletto e legando fondamentalmente il lavoro ai linguaggi e non all'addestramento di modelli espressivi.

Anche su questo punto è molto importante fare chiarezza ed è la stessa differenza che si pone tra il concetto di processo e quello di prodotto. Il concetto di modello, in ambito teatrale, implica l'esercizio di un complesso di norme che regolano l'esercizio pratico e strumentale di un modo espressivo; il modello si basa sull'apprendimento di una tecnica precisa la quale deve avere ad un risultato preciso: c'è un giusto e uno sbagliato in relazione a un paradigma predeterminato. In questo contesto di pensiero che determina anche lo sviluppo di una didattica altrettanto specifica (ogni modello ha la sua didattica), sono le persone che devono modellarsi, trasformarsi al fine di raggiungere il risultato – e non è detto che tutti possono e riescono. In questo contesto la tecnica è vista come uno «strumento per»: si apprende attraverso una serie di passaggi che non sono la comunicazione ma la preparazione a qualcosa che avverrà poi, dopo; mi esercito, faccio degli esercizi per poi usare quello che ho imparato in un secondo tempo, la produzione di uno spettacolo. In definitiva il modello espressivo è qualcosa di estraneo alla persona, la quale attraverso una tecnica cerca, si sforza, si trasforma per raggiungerlo.

L'ambito del linguaggio è qualcosa di profondamente diverso. Fondamentalmente l'essere umano è costantemente immerso in una dimensione di linguaggi: attraverso i linguaggi (corporeo, vocale, grafico, tattile, visuale, spaziale) egli si relaziona al mondo e agli altri. I linguaggi determinano l'esistenza stessa della persona, incidono nello sviluppo dell'intelligenza e nel-

l'apprendimento<sup>[4]</sup> ma anche, come le recenti scoperte delle neuroscienze hanno dimostrato, sulla sfera relazionale di empatia con l'altro e gli altri.<sup>[5]</sup>

Il mondo prende forma e la persona dà forma al mondo attraverso i linguaggi. La comunicazione – sia quella quotidiana sia quella artistica – non è altro che l'organizzazione di una intenzione attraverso i linguaggi. I linguaggi sono qualcosa che esistono all'interno della persona e che il laboratorio «semplicemente» fa esplorare, sviluppare e crescere. La persona non è portata a trovare qualcosa fuori di sé ma a partire da sé per elaborare il proprio modo linguistico che all'interno di una dimensione di regole (il linguaggio verbale è diverso da quello motorio e da quello visivo) ha però uno spazio di libertà e di possibilità molto ampio e variegato. Nessuno utilizza lo stesso linguaggio in maniera identica a qualcun altro, è fuori questione insegnare a qualcuno il modo di utilizzare un certo linguaggio, ed è fuori discussione il comparare e valutare in termini di meglio e di peggio il modo personale di utilizzare il proprio linguaggio.

In questo contesto anche la tecnica ha un valore: è uno strumento utile per sviluppare i linguaggi; è un elemento che serve per rendere la comunicazione più chiara e comprensibile; utile per definire dei parametri, una grammatica, dei limiti entro cui poter sperimentare i linguaggi. Proprio per questo gli esercizi che si basano su delle tecniche (tante e diverse) all'interno del laboratorio<sup>[6]</sup> non sono fatti per imparare qualcosa di prestabilito, ma sono dei punti di partenza che mettono in luce un aspetto di un dato linguaggio su cui la persona lavorandoci esplora, si esplora e ri-determina la propria creatività.

Il laboratorio dei linguaggi ha la finalità di formare personalità libere, critiche, creative, capaci di orientare il proprio vissuto e le proprie scelte quotidiane e artistiche in autonomia e in modo responsabile (cioè acquisendo la capacità di scegliere e assumendosi le responsabilità delle proprie scelte).

Dal punto di vista strettamente teatrale la figura dell'attore-persona si declina come *performer*, uomo d'azione creativa capace di modellare e modulare i propri linguaggi in funzione sia comunicativa sia relazionale.



Il concetto artistico che viene a determinarsi si fonda sulla personalizzazione della creatività, sul rispetto delle identità e sulla promozione della diversità.

Anche il punto di vista della relazione con lo spettatore cambia radicalmente. Il linguaggio è qualcosa che appartiene a tutti e ciascuno lo utilizza costantemente per orientarsi nel mondo e comunicare. L'attore-persona "giocando" sui linguaggi semplicemente ne fa un utilizzo "più consapevole" e mette questa consapevolezza al servizio della sua creatività e per la realizzazione di una comunicazione efficace. L'utilizzo dei linguaggi, in questa visione, può permettere anche la concretizzazione di una performance nella quale lo spettatore può sentirsi "vicino", coinvolto, considerato parte attiva del processo creativo: se non c'è un modello espressivo predefinito non c'è neanche una relazione attore-spettatore predeterminata. Ogni spettatore in quanto persona è chiamato ad essere presente con la propria immaginazione, la propria creatività, la propria percezione al compiersi dell'atto creativo.

## La performance: incontro di creatività e relazione comunicativa

Nell'Educazione alla Teatralità, questo lavoro, da un punto di vista teatrale, porta allo sviluppo di un concetto performativo che si basa sulle seguenti aree di ricerca:

- a) l'attore-persona
- b) lo spazio
- c) la drammaturgia  
e la Direzione Artistica
- d) la relazione attore-spettatore

### **a** l'attore-persona

Gli attori nell'Educazione alla Teatralità sono prima di tutto *persone*: soggetti che agiscono (performer) e si riscoprono persone attraverso le arti espressive e che comunicano modellando i propri linguaggi espressivi.

Questa possibilità è una condizione di *tutti per tutti* <sup>[8]</sup>, indipendentemente dall'età e dalla condizione sociale o psico-fisica; anzi l'incontro tra culture,

esistenze ed esperienze, condizioni sociali differenti è qualcosa che nutre la ricerca. L'ottica educativa promuove, inoltre, un'attenzione particolare alle situazioni di fragilità e marginalità, laddove l'arte può attivare processi resilienti e di riscatto culturale e umano fortemente generativi.

Il lavoro viene impostato dando la possibilità a ciascuno di determinare un proprio modello espressivo, anche provvisorio, attraverso il laboratorio di arti espressive (un lavoro individuale in un lavoro di gruppo); successivamente il gruppo, mettendo insieme le creatività dei singoli arriva a determinare un progetto culturale da condividere attraverso un momento sociale rappresentativo.

### **b** lo spazio

La riflessione sullo spazio riprende il concetto di *Teatro fuori da teatro*. Se il teatro si può fare ovunque – ovunque ci siano persone che hanno bisogno di fare e vedere teatro – gli spazi teatrali utilizzabili sono infiniti: una scuola, una palestra, un centro commerciale, una fabbrica abbandonata, una chiesa, un museo, una sala comunale, una piazza, un cortile, un parco naturale, e anche un teatro.

Un altro elemento che interviene nell'approccio allo spazio è quello di Teatro povero. Lo spazio può essere qualunque, la possibilità di progettare lo spazio diventa però fondamentale per la costruzione della relazione tra attore-spettatore. Ogni performance viene per questo pensata e realizzata per un determinato ambiente – concepito come linguaggio – non solo scenografico ma soprattutto relazionale. Uno spazio vuoto che si riempie e vive nell'azione e per l'azione dei performer e che torna ad essere quotidiano al termine della rappresentazione.

### **c** la drammaturgia e la Direzione Artistica

La drammaturgia della performance all'interno di un progetto di Educazione alla Teatralità si basa sul concetto di **contaminazione tra arti**.

Il gruppo dei partecipanti all'esperienza in primo luogo determina e riflette su un tema; la scelta della tematica non è mai semplice e avviene tenendo conto di almeno tre caratteristiche:

**FIGURA 1 – Differenza tra l'apprendimento per modelli e l'apprendimento basato sullo sviluppo dei linguaggi.**<sup>[7]</sup>

#### APPRENDIMENTO secondo un modello

- Fissa un modello unico di espressione
- È la persona che deve adattarsi
- Il modello è possibile solo per alcuni
- La persona è costretta a cambiare in funzione del modello
- La persona è esecutrice del modello
- Si cerca la perfezione dell'esecuzione
- È basato sull'apprendimento di una tecnica precisa
- Viene sviluppato in funzione della scena/spettacolo/rappresentazione.
- Determina una valutazione quantitativa rispetto al raggiungimento del modello [il valore risiede nella qualità dell'esecuzione]
- Determina una relazione di distanza con lo spettatore
- L'attore possiede una tecnica/un talento/un sapere che esibisce ad uno spettatore che li riceve

#### APPRENDIMENTO attraverso lo sviluppo dei linguaggi

- È aperto alla diversità
- Incoraggia e ricerca la personalizzazione
- Appartiene a tutti: ognuno sviluppa il proprio modello
- La persona modella il linguaggio in funzione della sua identità e delle sue capacità
- La persona è creatrice dell'azione
- Si ammette l'errore, e sull'errore si sviluppa la creatività
- La tecnica è un elemento che serve per rendere il linguaggio più chiaro e comprensibile
- Viene sviluppato in funzione dell'esistenza creativa della persona
- Promuove una valutazione qualitativa dello sviluppo del soggetto in relazione alla sua capacità di comunicazione [il valore risiede nel processo creativo che la persona attiva]
- Determina una relazione di vicinanza con lo spettatore che è inteso come co-creatore della performance
- Entrambi i poli della comunicazione possiedono dei linguaggi, l'attore-persona li utilizza durante la performance in maniera intenzionale e consapevole, lo spettatore-persona in maniera meno consapevole



**a** – i bisogni e i desideri delle persone coinvolte nel progetto;

**b** – le problematiche e le istanze culturali e sociologiche generali nelle quali si agisce;

**c** – le necessità, le caratteristiche e le esigenze sociali particolari, del luogo fisico nel quale avverrà la rappresentazione.

Definito il tema si passa alla creazione vera e propria delle drammaturgie attraverso una serie di laboratori specifici sui diversi linguaggi della comunicazione.

Le arti coinvolte possono essere differenzi:

– un laboratorio sui linguaggi del corpo (voce, gesto e corpo) che ha l'obiettivo di creare la drammaturgia delle azioni degli attori;

– un laboratorio di scrittura creativa che ha l'obiettivo di creare la drammaturgia della parola;

– un laboratorio musicale che ha l'obiettivo di creare la drammaturgia musicale della performance;

– un laboratorio di manipolazione dei materiali che ha l'obiettivo di progettare lo spazio scenico ma anche attraverso la manipolazione dei materiali, la costruzione di oggetti, maschere, burattini, pupazzi che possono essere utilizzati dagli attori (la scenografia);

– un laboratorio di video-immagine che ha l'obiettivo di progettare una drammaturgia scenica costruita con fotografie, proiezioni, video, ecc.

Deciso il tema e la struttura generale della performance ogni laboratorio definisce il proprio progetto artistico in autonomia. Successivamente i diversi percorsi sono poi "montati" insieme gli uni con gli altri. Ovviamente sono possibili e necessari interscambi e interazioni tra i differenti laboratori, ma mai nella concezione della "prova" – ovvero della definizione di un meccanismo scenico prestabilito una volta per sempre – ma sempre nella forma del laboratorio (il training che diventa rappresentazione): uno spazio dove cercare continuamente una relazione viva e vissuta nel «qui e ora», fatta quindi di impressioni, sensazioni, percezioni variabili e date dal momento dell'azione.

Il montaggio finale (differente per ogni volta che la performance viene realizzata) è il momento dell'incontro tra attori e spettatori. È l'azione dei performer a rendere possibile l'unione-incontro tra tutti i linguaggi utilizzati nell'improvviso della relazione artistica. La performance quindi non è la presentazione di

un'opera definita, ma è la costruzione di un evento-processo imperfetto, umano e dunque passibile di errore; una continua ricerca in dis-equilibrio, un equilibrio influenzato dall'azione-reazione degli attori tra di loro, con la scena e tra l'insieme dei membri del gruppo e gli spettatori.

Questo progetto creativo è guidato dal **Direttore Artistico**, il quale svolge la funzione di pedagogista teatrale nei laboratori e di operatore culturale nella costruzione della performance vera e propria. La funzione di questa figura è non solo di tipo artistico, ma anche e soprattutto umano: non è lui che decide cosa gli altri devono fare, è colui che riesce a guidare, mediare, far emergere e promuovere la creatività di tutti i partecipanti al fine di raggiungere una creazione in cui emerga sia il lavoro individuale di ciascuno, sia la potenzialità del gruppo. In definitiva il compito del direttore artistico è quello di creare le condizioni affinché ogni persona possa essere creativa in maniera unica e originale all'interno di una cornice che diventa un insieme, una creazione collettiva.

## la relazione attore-spettatore

Lo scopo dell'incontro teatrale nell'ottica dell'Educazione alla Teatralità è duplice, non solo nel "perché" ci si incontra (il tema o la tematica della performance) ma anche nel "come" ci si incontra, ovvero nella modalità di relazione che si viene a creare tra attore e spett-attore.

Come detto, l'intento dell'attore non è quello di mostrare la propria bravura, né di esibire la propria tecnica o il proprio talento. Per la costruzione di una relazione reale e viva è importante che la distanza tra i due poli della comunicazione sia una *distanza minima*. L'azione dell'attore proprio perché parte dalla sua umanità e dall'uso dei linguaggi (che anche lo spettatore possiede, al massimo ne fa un uso meno consapevole) non deve creare illusione o spettacolarizzazione ma riconoscimento: uomini che parlano (con la voce, il corpo, la musica, il movimento, il materiale, ecc.) ad altri uomini.

Il teatro in quest'ottica non finisce al termine della rappresentazione, comincia allora un'altra performance fatta di condivisione e riflessione: gli spettatori hanno lo spazio e il tempo per esprimere a loro volta sensazioni, ricordi, pensieri, dubbi. Anche gli spettatori sono co-crea-

tori del processo artistico sia nel momento rappresentativo sia dopo nella condizione del loro mondo di percezioni e pensieri. La performance diventa allora occasione di scambio sociale. La relazione tra attore e spettatore si realizza tanto più l'incontro poetico riesce a tradursi nel suo complesso in un'esperienza esistenziale e quotidiana.

### MARCO MIGLIONICO

*Educatore alla teatralità, operatore culturale e performer teatrale; membro del C.R.T. "Teatro-Educazione" EdArtEs di Fagnano Olona; cultore della materia in Teatro di Animazione presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Brescia e Piacenza; tutor e docente del master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità", Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.*

### BIBLIOGRAFIA

**Gaetano Oliva**, *L'educazione alla teatralità e la formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, Milano, LED, 2005.

**Gaetano Oliva** (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Arona, XY.IT Editore, 2009.

**Gaetano Oliva e Serena Pilotto**, *La scrittura teatrale nel Novecento. Il testo drammatico e il laboratorio di scrittura creativa*, Arona, XY.IT Editore, 2013

**Gaetano Oliva**, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, Arona, XY.IT Editore, 2017.

**Marco Miglionico** (a cura di), introduzione di **Gaetano Oliva**, *Educazione alla Teatralità. La prassi*, Arona, XY.IT Editore, 2019.

### NOTE

[1] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, Arona, XY.IT Editore, 2017, p. 101.

[2] Cfr. Ivi, pp. 101-108.

[3] Per caratterizzarsi come scienza deve nascere, avere un suo impianto di lavoro preciso: un oggetto di studio, una metodologia di lavoro, un suo linguaggio specifico, un confronto e partecipazione con altri ambiti e saperi disciplinari, in questo caso le arti performative, espressive e letterarie da un lato e le scienze umane dall'altro (in particolare: pedagogia, psicologia, sociologia, filosofia, antropologia). Cfr. Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità nella scuola media: arte e corpo*, in *Scuola e didattica*, rivista mensile, Brescia, Editrice La Scuola, 1° settembre 2013, anno LIX, p. 17 s.

[4] Cfr. Alessandro Antonietti, Maunela Cantoia, *Come si impara. Teoria, costrutti e procedure nella psicologia dell'apprendimento*, Milano, Mondadori, 2010; Robert S. Feldman, *Psicologia generale*, per l'edizione italiana Guido Amretti, Maria Rita Cicceri, Milano, McGraw-Hill Education, 2013.

[5] Cfr. Vittorio Gallese, *Corpo e azioni nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in Ugo Morelli, *Mente e bellezza. Arte creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2010, pp. 245-262.

[6] Cfr. Marco Miglionico (a cura di), introduzione di Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La prassi*, Arona, XY.IT Editore, 2019

[7] Questi due concetti implicano anche due pedagogie teatrali molto differenti; nel primo caso al maestro di teatro di impostazione ottocentesca è sufficiente insegnare per imitazione, molto spesso del proprio modello espressivo; nel secondo caso, al contrario, l'educatore alla teatralità (in continuità con la tradizione novecentesca dei registi-pedagoghi) deve possedere molti più strumenti educativi e didattici perché il suo ruolo è quello di mettere gli allievi – e ciascuno secondo la propria individualità – nelle condizioni di costruirsi un proprio modello espressivo (Cfr. Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore 1860-1890*, Torino, Utet, 2007; Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del '900*, Roma, E & A editori associati, 1995).

[8] Ovviamente la metodologia di lavoro performativo si strutturerà in funzione del processo psico-pedagogico e a seconda dell'età evolutiva e della condizione psico-fisica dei partecipanti; cfr. Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit.