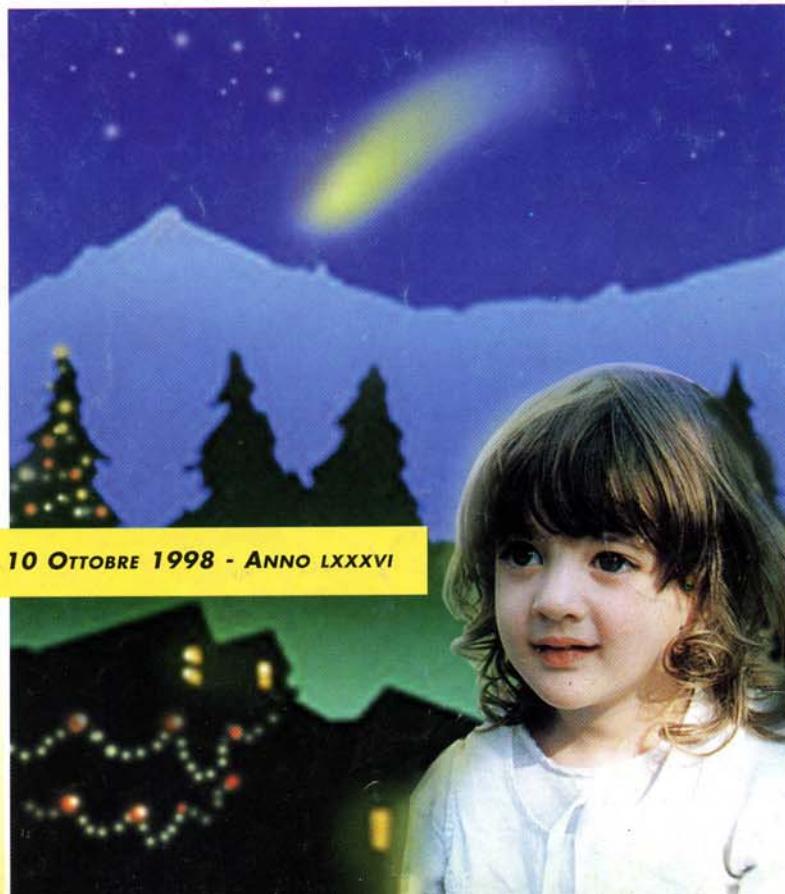


SCUOLA per l'educazione dell'infanzia MATERNA

4

Natale con noi

- Foglio didattico:
"Una notte di Natale"
- Teatro e produzione mediale
per il bambino
- Organizzazione e accoglienza



10 OTTOBRE 1998 - ANNO LXXXVI

quindicinale

EDITRICE LA SCUOLA



Direttore emerito: Aldo Agazzi

Direttore: Giovanni Cattanei - **Comitato di Direzione:** Cesare Scurati, Alessandro Antonietti, Paolo Calidoni, Luigi Morgano (Coordinatore)

Redazione: Anna Maria Bontempi

scuola • cultura • educazione

EDITORIALE: Contesto storico e pedagogia: conseguenze educative, G. Cattanei	5
Il Gruppo nazionale per lo sviluppo della scuola dell'infanzia	6
Teatro e bambini: ipotesi per la scuola materna, G. Oliva	7
La produzione mediale per il bambino, P. Ardizzone	12
Infanzia rubata: violenza sui minori nella stampa, M. Ferrari	14

didattica • esperienze • laboratori

IL SÉ E L'ALTRO: L. Bugnano, M. Puggioni. COSE, TEMPO E NATURA: G. Imperatori. SPAZIO, ORDINE, MISURA: L. Tomasi. DISCORSI E PAROLE: R. Ceccattoni. CORPO E MOVIMENTO: M. Balbo. MESSAGGI, FORME E MEDIA: Mago Sales, O. Cherubini	17
--	----

inserto

Natale con noi. Raccontare - Animare - Cantare; storia e testi di **A.M. Bontempi**, musiche di **C. Regazzoni**

organizzare la scuola • mondo infanzia

G. Franceschini, C. Vit, D. Vicentini, F. Meli	57
---	----

quadrante professionale e legislativo a cura di Mario Falanga

Autonomia a Rapporto, Mario Falanga	67
documenti ministeriali: Consultazione sulla bozza di regolamento per l'autonomia didattico-organizzativa delle istituzioni scolastiche	68
angolo bibliografico	72
testi ministeriali: Istituti comprensivi. Orientamenti, <i>Circ. 7-8-1998, n. 352</i> . nomine in ruolo per l'a.s. 1998/99, <i>D.I. 28-7-1998, n. 334</i> . Il telefonino a scuola, <i>Circ. 25-8-1998, n. 362</i>	73
contributi: Profili d'insegnante a confronto, P. Calidoni	77
giurisprudenza: Scuole comprensive e parere degli enti locali	78
dalle province	79
attività fism	80

Fotografie: Photo Studio 56

Allegato il foglio didattico: **Una notte di Natale**

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno LXXXVI - N. 18 fascicoli all'anno - Direttore responsabile: Giovanni Cattanei - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 15 del 4.2.1949 - Spedizione in abbonamento postale 4/5%, art. 2, comma 20/b, legge 662/96 - Filiale di Brescia (ITALIA) - Direzione, Redazione, Amministrazione: LA SCUOLA S.p.A., 25186 Brescia - Via Luigi Cadorna, 11 - c.c.p. n. 14407258 - codice fiscale - partita I.V.A. n. 00272780172 - Tel. centr. (030) 29 93 1 - Tel. Ufficio Abbonamenti (030) 29 93 246-29 93 286 - Telefax (030) 29 93 299 - Filiali: 00193 Roma (Via Crescenzo, 23 - Tel. (06) 6875179-68803989 - Telefax (06) 6874939) - 40131 Bologna (Via L. Cipriani, 5 - Tel. (051) 521090 - 521180 - Telefax (051) 521090) - 80137 Napoli (Salita S. Elia, 19/21 - Tel. (081) 441200-441308 - Telefax (081) 441934) - 20136 Milano (Viale Bligny, 7 - Tel. (02) 58300261 - 58301579 - Telefax (02) 58301315) - 70124 Bari (Via Giulio Petroni, 21 A/F - Tel. (080) 5428647 - Telefax (080) 5428647) - 65124 Pescara (Via Donatello, 7/11 - Tel. (085) 74792 - Telefax (085) 74792) - 35129 Padova (Via della Croce Rossa, 116 - Tel. (049) 8076775 - Telefax (049) 8076776) - Pubblicità: Ufficio Inserzioni Pubblicitarie Editrice La Scuola, via Cadorna, 11, 25186 Brescia - Tel. (030) 29 93 287 - Telefax (030) 29 93 299 - Stampa: Officine Grafiche La Scuola - 25186 Brescia.

Abbonamento annuo 1998-99: L. 74.000 pagabile in un'unica soluzione (estero via terra/mare L. 105.000 - tariffe differenziate per via aerea). Il presente fascicolo L. 4.200 (arretrato il doppio). L'impegno di abbonamento è continuativo, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata.

Teatro e bambini: ipotesi per la scuola materna

(Gaetano Oliva, *Teatro e bambini: ipotesi per la scuola materna*,

Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno LXXXVI n 4, 10 ottobre 1998, pp. 7-11).

Il teatro è, tra le espressioni della cultura adulta, quella che più si avvicina al gioco dei bambini.

Gioco inteso propriamente in senso “bambino”, come conoscenza e coscienza di se stessi e del mondo: un'attività che dà a gioia e che al tempo stesso “riempie” la vita.

Molto diverso dal gioco inteso in senso adulto, come una pausa, un diversivo dal lavoro e dalle altre attività serie.

Quando un adulto fa teatro, specialmente un teatro basato sul gesto, il movimento, il ritmo e il colore, piuttosto che non soltanto sulla parola, egli si pone su un piano comunicativo e di conoscenza estremamente simile a quello dei bambini. Nel teatro, come in nessun'altra forma di espressione codificata della cultura, l'uomo ritrova quella unità di corpo e mente, pensiero e azione, gioco e conoscenza che aveva quando era bambino. Il bambino sente che l'attore, quando recita, parla la sua lingua, e in un certo senso gioca proprio come lui. Il bambino però, e questo è forse il punto più importante se gliene si dà la possibilità, attraverso la *sua espressione teatrale* riesce a comunicare anche all'adulto, come attraverso altri linguaggi, altri canali, non gli è assolutamente possibile fare.

Consideriamo qui il teatro essenzialmente da un punto di vista antropologico, in quanto linguaggio complesso, espressione, forma della conoscenza. Del teatro inteso in questo senso ogni insegnante dovrebbe essere, se non padrone, almeno consapevole, non tanto per trasmettere necessariamente qualcosa ai bambini, quanto può aprirsi a ricevere quello che i bambini, con la loro espressione teatrale meglio che in qualsiasi altro modo, possono trasmettergli. Tutta una serie di comunicazioni, potenzialmente utilissime nel rapporto educativo e che, attraverso le forme usuali della vita scolastica non trovano il modo di esprimersi, si materializzano, tra i bambini e l'educatore e all'interno del gruppo stesso dei bambini. I bambini spettatori “Se fossero giudici i bambini più piccoli, giudicherebbero primo senza dubbio quello che mostra le marionette... Ma se lo fossero i fanciulli più grandi, vincerebbe quello delle commedie [...].” L’osservazione è di Platone, nelle *Leggi*, II, 658. Anche Aristofane nomina i bambini, rivolgendosi al pubblico nel prologo della Pace. Nella *Vita di Eschilo* si cita un episodio avvenuto durante la rappresentazione delle *Eumenidi*, quando l’ingresso disordinato del coro nell’orchestra “[...] terrorizzò a tal punto la gente che dei bambini ne morirono e delle donne ne abortirono”. Il teatro di Milo – come rivela un’incisione nella cavea - aveva un ”posto riservato ai bambini”. E Luciano, nel II secolo dopo Cristo (ma evidentemente riferendosi a una tradizione precedente) mette in bocca a Solone un discorso in cui si evidenzia il ruolo educativo del teatro nei confronti dei giovani. (i quali nelle commedie e nelle tragedie possono “osservare sia le virtù che i vizi degli antichi, in modo da poter rifuggire dai vizi e imitare le virtù”) (*Anacarsi*, 22),

Memorie antichissime, dunque, testimoniano una presenza infantile a teatro. Bambini e ragazzi assistono alle Sacre Rappresentazioni sul sagrato delle chiese medioevali, partecipano alle grandi rappresentazioni popolari, si affollano davanti ai “casotti” dei burattini nelle fiere e nei mercati: sempre mescolati a un pubblico adulto, in una situazione “festiva”. Poco per volta lo spazio infantile si divide da quello adulto, si fa separato e esclusivo: ai giorni nostri i bambini e ragazzi sono spettatori peculiari di spettacoli creati specificamente per loro. Oggi, nella “società dello spettacolo”, il bambino è spettatore fin dalla nascita: ma lo statuto di “spettatore teatrale” continua ad avere una definizione e una connotazione particolari, legate da un lato a un’esperienza di intensa socializzazione, dall’altro al potenziamento e allo stimolo della creatività individuale e della fruizione estetica.

D’altronde la semiologia contemporanea nei suoi ultimi indirizzi ha messo l’accento sul ruolo fondamentale che il destinatario (sia esso lettore, ascoltatore o spettatore) svolge all’interno

dell’interazione comunicativa. Per quanto riguarda specificamente l’ambito teatrale, lo spettatore si qualifica come il personaggio chiave di quell’avvenimento dai molteplici personaggi che è lo spettacolo.

Il bambino nello spazio teatrale

Lo spazio teatrale, inteso come l’insieme scena/spazio per il pubblico ha indubbiamente delle connotazioni particolari: è uno spazio “doppio”, costituito cioè da due sottoinsiemi (attori/spettatori) legati fra loro dallo sguardo e dall’ascolto. Inoltre è uno spazio caratterizzato da una chiusura, nel senso che una frontiera ideale lo separa radicalmente dall’esterno. Per quanto riguarda lo spettatore bambino, quando lo spettacolo si svolge all’interno dell’edificio scolastico oppure all’aperto si assiste a una “teatralizzazione dello spazio”, che isola attori e bambini in una sfera provvisoriamente inviolabile. La stessa regola, del resto, vale per gli spazi propri del gioco infantile: l’area, talvolta delimitata da linee puramente convenzionali, appare stabilita da una specie di tabù magico, e “niente di quanto avviene all’esterno di questa frontiera ideale è da prendere in considerazione”. Nello spazio teatrale che lo accoglie, il bambino si trova inserito in una situazione comunitaria caratterizzata da forti tratti di omogeneità al suo interno (età, livello di scolarizzazione, rapporti di amicizia), questo fa sì che i rapporti comunicativi che si stabiliscono tra gli spettatori vengano enormemente potenziati. Se tra gli spettatori adulti si instaurano di solito effetti di “stimolazione reciproca”, di “conferma” e di “integrazione” è quest’ultimo aspetto che sembra prevalere tra i bambini. È interessante osservare come le reazioni a uno stesso spettacolo siano diverse a seconda che il pubblico sia costituito esclusivamente da bambini o da un pubblico “misto”, composto cioè da bambini accompagnati dagli adulti (genitori o nonni). Le reazioni degli spettatori (applausi, fischi, risate; scambi di battute con gli attori) sono molto più frequenti e intense nel primo caso. È interessante osservare come dei bambini fra i 4 e i 6 anni disegnano uno spettacolo teatrale a cui hanno partecipato. Sono molto numerose le raffigurazioni degli spettatori, talvolta allineati ai fianchi del palcoscenico, talvolta ritratti di schiena, talvolta di faccia, come se fossero visti dalla scena. In qualche caso, degli spettatori sono disegnati solo gli occhi, molto spesso le immagini sono accompagnate da didascalie (questo sono io, questo è... segue il nome di un amico/ambì). Talvolta i bambini si autorappresentano accanto agli attori, dentro la stessa scena. Sono interessanti anche i modi con cui i bambini rappresentano lo spazio teatrale nel suo complesso. Lo spazio scenico appare delimitato, soprattutto ai livelli più bassi d’età: i personaggi (attori e oggetti) sono distribuiti su tutta la superficie del foglio, con una dislocazione che non riflette tanto la loro posizione reale sulla scena, quanto la loro valenza semantica (spesso sono disegnati per primi, sulla sinistra, i personaggi e gli oggetti più importanti). La rappresentazione grafica, naturalmente sempre bidimensionale, permette di rappresentare in simultaneità quello che nella scena avviene in successione: i fogli sono spesso affollati di immagini e di particolari.

Educare al teatro con il teatro: lo sviluppo della fantasia e della creatività

Il teatro, inteso nel senso di drammaturgia e gioco del “come se”, calza particolarmente bene al modo di conoscere del bambino. Questo, infatti, si serve di forme di conoscenza non sistematiche, in cui prevalgono forme allusive d’accostamento agli altri e alla realtà, con la predominanza dell’una o dell’altra qualità fisionomica: un bastone diventa un cavallo, la stanza buia, la casa della strega. L’incapacità di distanziarsi completamente dal mondo oggettivo e il rapporto di sincretismo che egli crea, rivela il grado di partecipazione ad esso, mentre insegna a prenderne le distanze, in breve tempo ci si può accorgere che le nuvole litigano, che la minestra ha il raffreddore, che il trapano diventa il tuono del temporale. L’infanzia è quindi l’età più adatta non solo alla produzione metaforica, ma anche a quella teatrale, perché più aperta alla relazione, alla compresenza, all’incontro, all’ascolto, all’espressione originale. È l’età dell’immaginazione, della fantasia, del senso ludico. Tramite il teatro, come attraverso la fiaba che è pur sempre metafora continuata, il bambino chiarisce verità profonde e risolve i propri conflitti, pur sapendo che non si tratta di realtà concreta. Si può allora parlare di educazione *con e al* teatro, che non significa

apprendimento mnemonico di testi, non trasmissione di regole e di stili, né la recita di fine anno; ma deve rendere il bambino capace di scoprire nell'ignoto di sé, del mondo, dell'altro aspetti nuovi, sorprendenti, nuovi problemi, nuove modalità di espressione e di comunicazione che possano arricchire di valori umani. Questa scoperta avviene attraverso l'esperienza del fare: è grazie all'esperienza attiva, che si giunge alla realtà più vera proprio perché ristrutturata in prima persona, se cioè accanto ai momenti preziosi dell'ascolto i bambini possono rappresentare, illustrare e ri-inventare ciò che sentono, vedono e vivono; in sintesi se possono fare e in questo senso conoscere dal di dentro. È l'azione che dice chi è e che cosa vive ogni bambino. Allora l'idea di laboratorio è quella di uno spazio dove ogni bambino possa fare. "Fare" attraverso la proposta di diversi materiali che gli vengono messi a disposizione. Un "fare" che diventa creare ciò che vuole all'interno di uno spazio definito che noi chiamiamo *setting*; Il dispositivo laboratorio è uno spazio-tempo definito dentro cui si svolge un'azione, osservata, compresa, condotta, sostenuta da un adulto definito animatore. È dunque un'idea che mette insieme il parlare del bambino attraverso il suo fare e la possibilità di avere un adulto che lo comprenda, attraverso l'osservazione dell'animatore. Definiamo due concetti preziosi per il fare teatro: quello di *setting* e quello della presenza dell'animatore. La possibilità per il bambino di avere uno spazio definito, una scena dove estrinsecare liberamente, senza timore di sanzioni e senza attesa di ricompensa (fosse anche solo l'applauso), i suoi stati d'animo, le sue impressioni, le sue intuizioni, i suoi *colmi* e i suoi *vuoti* interiori, è importante. È l'importanza della spontaneità e del valore di liberazione della stessa, e per conseguenza di ricostruzione e di crescita personale. È insomma quel luogo dove si può ed è più facile, in quanto pensato per, sensibilizzare i bambini agli stimoli ambientali, incoraggiare la manipolazione degli oggetti e delle idee, insegnare e sperimentare sistematicamente ogni idea; abituare alla tolleranza verso idee nuove, astenersi dall'inculcarla coercitivamente un modulo stabilito, sviluppare non semplicemente il senso critico, bensì la critica costruttiva, incoraggiare l'acquisizione di conoscenze in nuovi campi.

Per quanto riguarda la presenza dell'animatore, il bambino non ha bisogno di qualcuno che gli insegni a giocare, a far finta di, perché lo fa naturalmente. Ha bisogno, invece, che gli si insegni ad organizzare questa finzione e a farla oggetto di riflessione e motivo di crescita. In questo modo il bambino non è costretto ad identificarsi con un ruolo che gli viene imposto dall'esterno o con immagini mediate dagli adulti. La drammaturgia può allora favorire le giuste distanze focali fra il bambino e la realtà, per cui l'impatto col mondo invece di essere regolato attraverso i quadri rigidamente predisposti dalla istituzione scolastica o dagli adulti, può essere elaborato nell'orizzonte ludico, attraverso il libero confronto coi coetanei. Ciò è possibile nella misura in cui la drammaturgia diventa processo realmente aperto a tutti e in ogni momento, fuori dalle sudditanze all'autore, al regista o all'insegnante. Che ognuno possa essere il segno del proprio desiderio, non per tradirlo, ma per realizzarlo nei limiti compatibili colle istanze della propria coscienza e con la libertà degli altri, che ognuno reciti non tanto una parte, ma la sua parte, o meglio le tante parti che vive nel suo profondo, che ciascuno dia vita alle proprie aspettative ideali per mettere a fuoco progressivamente il proprio sistema di identificazioni.

L'invito è rivolto al bambino perché si faccia, in prima persona, protagonista e padrone dell'attività drammatica che comprende e supera il linguaggio parlato o il linguaggio letterario; li comprende e supera perché li connette con altri: il linguaggio fonico, il linguaggio corporeo, il linguaggio mimico, il linguaggio visuale in senso proprio. In sostanza è il linguaggio che più consente al bambino di fare esperienze di dominio del mondo circostante. Quindi fra tutti è quello che più fornisce le capacità iniziali di dominare e di trasformare l'ambiente, e che sviluppa l'inventività.

Le due funzioni, sopra solo accennate, di aiutare cioè il bambino a liberarsi dai condizionamenti più gravi in favore di una conoscenza di prima mano del mondo, e di promuovere l'espressione spontanea e autentica del bambino; non sono esterne alla drammaturgia stessa, quasi un super-ego, che le viene imposto dal pedagogo strumentalizzatore, ma al contrario sono la sua stessa essenza. Allora il drammaturgo come desiderio di inventare con il gesto e la voce situazioni umane

sempre nuove e sempre diverse da quelle della realtà quotidiana, è sia una forza espressiva spontanea dell'uomo, sia un potentissimo strumento di critica della società in cui si vive.

Fornisce all'uomo che se ne serve *realmente*, e non solo allo scopo di fare spettacolarizzazioni da vendere agli altri, una grande sicurezza di sé e una naturale disposizione al rifiuto dell'asservimento e del condizionamento. Il diventare sempre più padrone dei linguaggi non verbali, oltre a favorire nel bambino la costruzione di un pensiero divergente e quindi un atteggiamento attivo nei confronti della realtà, gli permette di acquisire una maggiore capacità di risposta critica alle suggestioni dei vari mezzi di comunicazioni di massa. Con queste precisazioni, a scanso di equivoci: non si tratta evidentemente di eliminare il linguaggio verbale, né di pensare ad un progetto educativo che ne prescinda. Si tratta piuttosto di fare in modo che la verbalizzazione non sia acquisizione di un linguaggio ripetitivo, ma di un linguaggio che, mentre enuncia delle esperienze che sono avvenute, possa mettere in atto altre esperienze relazionali o di modifica. La parola deve poter rimanere o diventare una *parola-esperienza*, *parola* intesa come unità di un linguaggio che è espressione di un certo processo di organizzazione del pensiero, che può avvenire solo grazie all'esperienza della realtà. Questa parola-esperienza vive, quindi, a stretto contatto con l'oggetto, riscattando il naturale desiderio del bambino di animare le cose con l'intervento della fantasia e non a caso gli oggetti a disposizione nelle botteghe della fantasia sono i più vari e i più semplici possibili, tali cioè da permettere le associazioni più banali o più strambe. È utile sottolineare la dimensione della fantasia che interviene nell'azione mimica come nella vita reale, a favorire la scoperta di uno spazio più inclusivo di quanto si potesse vivere e sperimentare. Inoltre l'aumento e il mantenimento della forza della fantasia costituisce un fattore indispensabile per la formazione di personalità umane sempre più in grado di vivere e di essere nella libertà del proprio ritmo che si organizza con quello altrui.

Tale forza permette anche il riconoscimento e/o la accettazione di ritmi mai incontrati. Ciò risulta elemento di maturazione e di crescita di nuovi valori. Il principio essenziale utilizzato è quello di estrarre un oggetto dal mondo del banale per attribuirgli un nuovo significato. Lo stesso fa il bambino quando usa una sedia per fare il treno, proprio così Andersen di un ago o di un dito faceva un personaggio avventuroso. Questo principio funziona in modo naturale nel bambino, che è capace di percepire la similarità e di *sentire* un oggetto *come se* fosse un altro; o, meglio, di cogliere nella realtà aspetti che sfuggono certamente a una mentalità logica. Ed, infatti, nel periodo della prima e seconda infanzia il bambino attua un investimento affettivo, che trasforma gli oggetti in ciò che Winnicott definisce momento dell'irrealtà dell'oggetto (per cui un bastone può divenire per il bambino un cavallo, una spada, un fucile, ecc.). Per di più, nell'infanzia ogni cosa viene osservata ad un livello di intensità quasi insopportabile. Lampade, dattilografe, porte, soprascarpe di gomma, nuvole, luna, neve, un mondo straordinario. In questo elenco strampalato, nella capacità di riscoprire la varietà delle cose, le loro nascoste parentele, sta quel senso di meraviglia che è la più sottile radice di conoscenza.

È interessante l'ipotesi di un progetto destinato alle scuole materne ed elementari, che si compie attraverso l'attività di drammatizzazione con i materiali di recupero, *come* rimedio e risposta alla nostra civiltà delle immagini. Proporre ai bambini, un teatro di figura (che usa oggetti inanimati: burattini, marionette, pupi, ombre, ecc.) e di oggetti (che ha *come protagonisti* oggetti, cose) permette loro di stabilire un rapporto reale e personale con il mondo, proprio tramite l'oggetto, che è ben differente dalle ombre colorate, inconsistenti, senza corpo; spessore, sapore, odore che passano sullo schermo. L'oggetto da animare proviene dal quotidiano ma di questo non ne parla, spogliato com'è del suo uso più ovvio, o da fonti più intime: nelle tasche dei bambini, nei cassetti degli adulti, sono conservati dei materiali e degli oggetti speciali, poveri anche essi, ma ricchi di significato per chi li raccoglie. Insomma nei materiali ci siamo noi, adulti e bambini, tutti interi: il nostro corpo, i nostri simboli, le nostre conoscenze.

Educazione alla teatralità, ovvero, educazione alla creatività: ipotesi di progetto

È ormai assodato che le abilità creative possono essere sviluppate dall'educazione. Tuttavia è necessario offrire gli strumenti necessari affinché le varie attività siano realmente frutto di

un'espansione creativa altrimenti poco possibile. L'istanza creativa va guidata e promossa continuamente, nel nostro caso è finalizzata alla costruzione di un progetto completo con obiettivi prefissati.

Tale progetto è caratterizzato da aspetti interdisciplinari. I contenuti non appartengono formalmente ai programmi scolastici, proprio perché estrapolati dagli argomenti/oggetti di interesse degli allievi. Per questo motivo il progetto didattico va al di là dei programmi e delle aree disciplinari, anche se ne tiene in considerazione alcuni aspetti. Il Progetto didattico va indubbiamente inserito nella programmazione, ma non in modo vincolante né rigidamente organizzato.

Gli obiettivi che si pone sono la scoperta e lo sviluppo delle potenzialità espressive e relazioni individuali, valorizzazione della comunicazione non verbale, acquisizione di tecniche espressive e creative per favorire momenti di comunicazione sociale sia attraverso esperienze individuali che di gruppo.

Progetti Didattici

1° Imparare giocando

Premessa

Il Progetto prevede l'utilizzo del "racconto di una Storia" come momento ludico. In esso il bambino si sente libero di aprirsi senza timore in quanto sta appunto "giocando". La sua espressività e la sua creatività, appositamente stimolate, emergono liberamente senza l'ansia della valutazione. In questo modo la personalità del singolo allievo ha modo di manifestarsi e di incontrare le altre personalità in una divertente collaborazione. La funzione del gioco è proprio quella di permettere al bambino di liberare i propri sentimenti e le proprie emozioni, procurandosi attraverso il divertimento le gratificazioni di cui ha bisogno.

Obiettivi

Scoperta e sviluppo delle potenzialità creative e del rapporto con gli altri, valorizzazione della fantasia e dell'espressività mimica.

Contenuti

- Sviluppo delle tecniche espressive e della drammaturgia.
- Presa di coscienza del proprio corpo.
- Espressività attraverso il gesto, la voce, i suoni, i colori, il racconto, il movimento.

Metodologia

Ogni fase del percorso si prefiggerà di essere un momento di divertimento all'interno del quale verranno messe a disposizione per ogni bambino tecniche e materiali di lavoro che stimolino la sua libera fantasia.

2° Lo schema corporeo

Obiettivi

I diversi approcci allo studio dello sviluppo umano evidenziano l'importanza della corporeità e l'elaborazione che l'individuo fa del proprio corpo: in una parola lo schema corporeo. Nell'attività del corpo esistono due aspetti complementari che sono:

- aspetto funzionale (preso in considerazione dall'Educazione fisica);
- lo sviluppo dell'Io e l'organizzazione progressiva della conoscenza del mondo attraverso l'azione dell'Io corporeo.

In particolare nel bambino questi due aspetti sono inseparabili tanto che attraverso il proprio corpo egli percepisce il mondo esterno.

Che cos'è lo schema corporeo? Le Boulch dice che: “[...] lo schema corporeo o immagine del corpo è l'intuizione globale o la conoscenza immediata che noi abbiamo del nostro corpo, in situazione statica o in movimento, nel rapporto delle sue diverse parti fra loro e nei rapporti con lo spazio circostante, gli oggetti e le persone”.

L'immagine del corpo è il quadro mentale che ci facciamo di esso, ossia è il modo con cui il corpo appare a noi stessi; questo fenomeno è possibile perché riceviamo sensazioni, vediamo parti della superficie del corpo, abbiamo impressioni tattili, termiche e dolorose. Inoltre il concetto di schema corporeo è collegato alla conoscenza dello spazio: il corpo è il punto di riferimento per orientarsi nello spazio circostante ed è lo stesso che dà significato allo spazio. Quindi il riconoscimento del proprio corpo e la strutturazione fra corpo e spazio sono capacità per mezzo delle quali l'individuo sarà in grado sia di controllare le variazioni di movimento, ma anche di rendere possibile le prese di coscienza globale di un insieme organizzato e dei rapporti che collegano lo spazio cinestesico con lo spazio oggettuale. L'uomo impara a conoscere il mondo e gli altri con tutto il corpo.

Contenuti

- Informazione Visiva: riconoscere i segmenti corporei in relazione fra loro e con lo spazio.
- Informazione Tattile: riconoscere i segmenti corporei in riferimento a stimoli esogeni.
- Informazione Propriocettiva-Cinestesica: conoscere la posizione dei segmenti prescindendo dall'analizzatore ottico.
- Informazione Vestibolare: conoscere la posizione del corpo in accelerazione, decelerazione, senso lineare e rotatorio.
- Informazione Gnosico-Prassica: conoscere le potenzialità di utilizzo dei segmenti corporei relativi alla ideazione e proiezione in chiave formale (capacità di astrazione).
- Informazione Cognitiva-Intellettiva:
legata al riconoscimento
cosciente dei segmenti corporei,
alla capacità di utilizzazione e
del controllo cosciente.

Elementi di Educazione Psicomotoria

- Educazione e controllo della respirazione.
- Equilibrio statico, statico-dinamico, dinamico.
- Definizione e coordinamento della lateralità (bambino).
- Coordinazione senso-motoria, percettivo-motoria, ideo-motoria.
- Strutturazione dello spazio.
- Strutturazione del tempo.
- Strutturazione spazio-tempo.
- Controllo del tono e rilassamento psicosomatico.
- Esercizi di percezione posturale globale e intersegmentaria.
- Esercizi di coordinazione dinamica generale memorizzati e programmati.

3° Ipotesi per una didattica visiva

Progetto di teoria e laboratorio sulla manipolazione dei materiali

I materiali ed il loro uso

- Ricerca di materiali comuni.
- Loro abituale utilizzo.

Appropriazione conoscitiva

- La carta.
- Il legno.

- Il tessuto.
- Materia plasmabile.
- Altri ed eventuali.

Integrazione tra materia-forma-colore

- Tecniche di manipolazione.
- Pittoriche e di decorazione.
- Reazioni agli agenti esterni.
- Realizzazione di maschere in carta e in cartapesta.

Estrapolazione del materiale dalla sua funzione originaria

- Cartapesta.
- Gesso.
- Collages.
- Il gioco delle mescolanze (Polimaterismo).
- Sperimentazioni.

Laboratorio creativo

- Scelta di un'immagine o di un materiale.
- Progetto e realizzazione attraverso le cognizioni acquisite.