

L’Educazione alla Teatralità e lo studio del “personaggio”

MARCO MIGLIONICO

Dipartimento di Italianistica, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

PREMESSA

L’Educazione alla Teatralità è una scienza¹ interdisciplinare²; il suo oggetto di studio è la teatralità³ in chiave scientifica e artistica. Da una parte, infatti, l’Educazione alla Teatralità «prende in considerazione e verifica i processi neurologici e fisiologici che governano la sfera corporea dell’uomo. Peculiarità di questa scienza è, difatti, quella di aver raccolto le prassi dei registi pedagoghi della storia e, sistematizzando i loro assiomi, aver saputo trarre da esse un sapere universale»⁴; dall’altra il centro del suo lavoro è la creatività umana: «L’uomo creativo è una categoria del pensiero contemporaneo [...] a partire dal concetto di *Arte come veicolo*, infatti, l’idea di arte diventa un ambito pratico di ricerca sull’essenza umana. La creatività cessa di essere appannaggio dell’artista o del genio e diviene caratteristica della persona in quanto tale [...]. L’arte rappresenta, in questo senso, una grande possibilità di sviluppo di questo potenziale».⁵

Per quanto riguarda la concezione artistica teorizzata

dall’Educazione alla Teatralità, essa è una sintesi di quattro prospettive di lavoro che il Novecento teatrale ha lasciato in eredità⁶:

1) L’attore come artista e come creatore ossia come centro dell’azione teatrale.

2) Il *Teatro Povero* e il *Teatro fuori dal teatro*: il teatro come luogo di relazione basata sull’incontro-confronto tra attore-spettatore, cioè tra persone (dunque un’arte che può avvenire ovunque, senza la necessità di uno spazio istituzionalmente deputato).

3) La dimensione politica delle arti espressive: l’arte come processo culturale, come strumento per entrare nella società per proporre e favorire cambiamenti.

4) L’*Arte come veicolo* ovvero le arti espressive come strumento di ricerca sull’uomo.

Le diverse potenzialità nella nuova scienza sono studiate, sperimentate e teorizzate in una prospettiva unitaria, pedagogico-artistica: le arti espressive come FormaAzione, la FormAzione come processo artistico⁷.

Il presente articolo si propone di presentare la metodologia di lavoro teatrale dell’Io-Personaggio in relazione alla filosofia artistica dell’Educazione alla Teatralità.

L’EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ E L’ARTE COME VEICOLO: UNA FILOSOFIA DELL’ARTE

L’Educazione alla Teatralità sviluppa la sua filosofia estetica a partire dal concetto di matrice grotowskiana di *Arte come veicolo*. Attraverso il rapporto tra l’*Arte come veicolo* e la pedagogia teatrale⁸ promuove sul piano culturale la demo-

1 Gaetano Oliva, *L’educazione alla teatralità: il movimento creativo*, in Vanna Iori (a cura di), *Animare l’educazione. Gioco pittura musica danza teatro cinema parole*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 144 s.

2 Cfr. Gaetano Oliva, *L’Educazione alla Teatralità: Il Movimento Creativo come modello formativo*, in “Scienze e Ricerche”, Roma, Agra Editrice Srl, n. 3, gennaio 2015, pp. 22-43. Gaetano Oliva, *Le arti espressive come pedagogia della creatività* in “Scienze e Ricerche”, Roma, Agra Editrice Srl, n. 5, marzo 2015, pp. 45-51.

3 Gaetano Oliva, *L’Educazione alla Teatralità: Il Movimento Creativo come modello formativo*, cit., p. 24. Gaetano Oliva, *L’Educazione alla Teatralità e la formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla formazione*, Milano, LED, 2005, p. 306: «vocazione teatrale della natura umana»; Cfr. Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento. Il testo drammatico e il laboratorio di scrittura creativa*, Arona, XY.IT Editore, 2013, p. 15 dove Oliva riporta la definizione antropologica di Evrinov sulla teatralità come atteggiamento proprio dell’uomo.

4 Marco Miglionico, *L’Educazione alla Teatralità e il movimento creativo*, in “Scena”, Umbertide (PG), UILT, n. 70, settembre 2012, p. 11.

5 Ivi, p. 4.

6 Cfr. Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del ‘900*, Roma, E & A editori associati, 1995. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bonpiani, 1987. Marco De Marinis, *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000; Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973.

7 Cfr. Gaetano Oliva, *L’Educazione alla Teatralità e la formazione...*, cit.

8 Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della*

cratizzazione dell'esperienza artistica; questo si concretizza nella formazione dell'attore-persona ovvero nella persona artista che agisce e attua il suo processo creativo.

In tale processo le arti espressive diventano un veicolo e uno strumento di scoperta e conoscenza della propria consapevolezza (acquisita nel corpo e con il corpo)⁹; di ricerca di una propria filosofia esistenziale (pensieri, valori, idee); di costruzione di una personale modalità comunicativa di rappresentazione (i linguaggi della comunicazione)¹⁰.

L'Arte come veicolo, nell'ottica dell'Educazione alla Teatralità - riprendendo l'etimologia della parola: *arte, ar¹¹, andare verso, legare insieme*¹² - promuove l'arte nella sua dimensione di ricerca filosofica ed estetica ma anche culturale (costruzione di una comunicazione sociale) e antropologico-pedagogica (co-costruzione di un sapere sull'uomo in relazione con).

Si parla, dunque, di *arti espressive* e di *teatri* al plurale¹³; poiché ognuno è portatore di un proprio modello artistico, unico e inimitabile, non comparabile in termini valoriali.

La concezione artistica proposta non definisce né modelli di riferimento, né stili o tecniche predefinite, ma promuove il processo creativo come strumento di crescita personale, culturale e sociale della persona¹⁴.

L'Arte è promossa come luogo del libero progettarsi, dove l'infinita possibilità delle comunicazioni e dei modelli (se ognuno è modello di se stesso l'arte è spazio filosofico dell'imperfezione¹⁵ e della diversità¹⁶) si associa alla riflessione per la costruzione, l'evoluzione e il cambiamento culturale nell'ottica di una crescita continua. Scrive a questo proposito Oliva: «Tale progetto propone lo sviluppo e la crescita dell'Uomo affinché ogni persona raggiunga o recuperi la sua pienezza».¹⁷

La persona-artista è individuo e attore sociale. Per questo l'obiettivo primario non è la produzione di oggetti immutabili e autonomi, ma si costruiscono pensieri in azione/forme in rapporto al vivere della persona nella società, in continuo divenire, capaci di riprogettarsi e ricomporsi di volta in volta in relazione all'azione, al comportamento, ai bisogni e alle necessità dei singoli e della comunità. Scrive a questo proposito Peter Brook: «Il dare forma è sempre un compromesso,

tradizione e il teatro contemporaneo, Arona, XY.IT Editore, 2009.

9 *Ivi*, p. 8.

10 *Ivi*, p. 7.

11 Roberto Diodato, *L'arte come categoria estetica. Un'introduzione*, Varese, Eupress Frl, 2005, p. 11: «arte deriva dalla radice indeuropea ar».

12 Cfr. Baldine Saint Girons, *L'atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni*, Modena, Editore Mucch, 2010, p. 105.

13 Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale...*cit., p. 33.

14 Serena Pilotto (a cura di), *Creatività e crescita personale attraverso l'educazione alle arti: danza, teatro, musica, arti visive. Idee, percorsi, metodi per l'esperienza pedagogica dell'arte nella formazione della persona*, Atti del Convegno 13 e 14 febbraio 2006, Teatro "Giuditta Pasta" Saronno, Piacenza, L.I.R., 2007.

15 Marco Miglionico, *L'Educazione alla Teatralità e il movimento creativo*, cit., p. 10.

16 Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità nella scuola: arte e corpo*, in "Scuola e Didattica", n. 1 sett. 2013, p. 19.

17 Catia Cariboni, Gaetano Oliva, Adriano Pessina, *Il mio amore fragile. Storia di Francesco*, Arona, XY.IT Editore, 2011, p. 101.

che si deve accettare mentre allo stesso tempo ci si dice: «È temporanea, dovrà essere rinnovata». Tocchiamo qui una questione di dinamica che non avrà mai fine».¹⁸

Il piano filosofico dell'Educazione alla Teatralità nell'Arte come veicolo definisce l'arte come dimensione processuale: dare forma alla vita attraverso i linguaggi (*performatività* nel triplice senso di: «arte in azione», «arte per dare forma», «arte per formare»)¹⁹.

Le arti diventano strumento concreto di indagine e di comunicazione sociale: la persona-artista attraverso le arti e nell'arte ha la possibilità di raccogliere i frammenti della propria vita, le proprie idee e di tradurli in forme manifeste ovvero di costruire e condividere significati, pensieri e sensazioni attraverso forme e linguaggi. In questo processo l'arte è uno strumento che contribuisce a costruire e cambiare la cultura²⁰. Afferma a questo proposito Gaetano Oliva:

Il concetto definito è legato a quello di società, perché qualunque funzione sottenda una forma, è una rappresentazione. Il teatro si avvale oggi di leggi che governano la persona e il gruppo sociale; perché il teatro è sostanzialmente un «fatto sociale», legato da dinamiche di gruppo.

Il teatro deve servire alla società: che sia uno strumento per una presa di coscienza collettiva riguardanti determinati problemi o che crei quell'impalpabile sentimento di unità all'interno del pubblico, la sua esistenza dipende da quanto è in grado di rivelarsi e coinvolgere la società; poiché se fosse puro divertimento sarebbe spazzato via completamente da altre forme di spettacolo più dinamiche, più vicine ai gusti contemporanei [...].

Si può ritenere che il teatro sia un fenomeno sociale e artistico risultante da un certo modo di porsi dello spirito umano nei riflessi degli altri; e nel contempo sia un'opera d'arte che obbedisce a più leggi e, per mezzo dell'azione di una molteplicità di elementi, raggiunge l'unità, il quale concetto di unità implica l'impegno dell'uomo alla sua creatività.

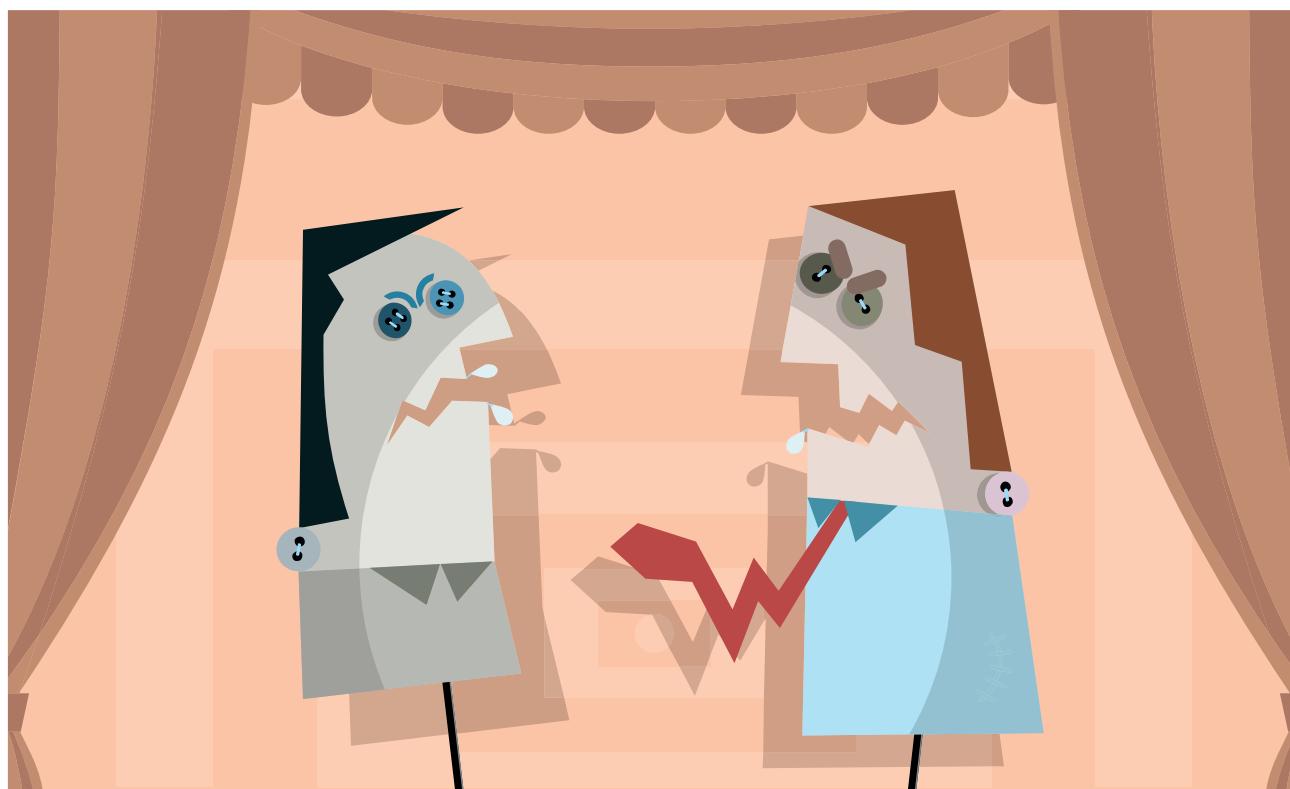
Lo sviluppo della società moderna, con le sue nuove forme di lavoro e i nuovi stili di vita, ha reso sempre più evidente il fatto che, il processo teatrale, considerato fino ad oggi, almeno nella nostra civiltà, a servizio dell'uomo, ha anche un valore autonomo. Lo studio delle tecniche e delle metodologie teatrali ha confermato l'esi-tenza di questa scoperta, e ha mostrato come, spesso, le moderne abitudini di vita posso creare problemi all'equilibrio psico-fisico dell'uomo. La nostra civiltà deve trovare delle forme di compensazione a questi squilibri e l'educazione si è fatta carico di questa necessità, cercando nell'arte, e in particolare in quella teatrale, un mezzo per realizzare tale compensazione.²¹

18 Peter Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 1993, p. 40.

19 Cfr. «performance» [s. ingl. der. di (to) perform «compiere, eseguire», dal fr. ant. performer «compiere», che è dal lat. tardo performare «dare forma»] Tullio De Mauro - Marco Mancini, *Dizionario Etimologico*, Milano, Garzanti Linguistica Editore, 2000, p. 1500; Luigi Castiglioni, Scevola Mariotti, *IL vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher Editore, 1990, p. 762.

20 Cfr. Catia Cariboni, Gaetano Oliva, Adriano Pessina, *Il mio amore fragile...*cit., p. 97 s.

21 *Ibidem*.



L'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ, UNA PROPOSTA TEATRALE: L'ATTO CREATIVO TRA IO E PERSONAGGIO

La filosofia dell'arte dell'Educazione alla Teatralità elabora la proposta dell'Atto Creativo come incontro tra Io e Personaggio. L'arte dell'attore nel Novecento, infatti, ha vissuto una ricca storia di ricerca che è approdata a due estremi: da un lato l'interpretazione del personaggio secondo il metodo stanislavskijano nel quale il maestro russo - che «viveva il teatro come fine»²² - utilizzava il processo creativo in funzione della rappresentazione portando l'Io dell'attore ad «adeguarsi» alle richieste della scena e del testo drammaturgico; dall'altra la 'negazione del personaggio' grotowskiana, dove al contrario l'azione diventava «veicolo per lavorare su se stessi»²³, fino all'abbandono «dei personaggi (e degli spettatori)»²⁴.

La proposta teatrale dell'Educazione alla Teatralità ha come obiettivo - su un piano metodologico e scientifico di ricerca-azione e dunque lontano dalla definizione di un modello unico e prestabilito di risultato - l'interazione fra queste due dimensioni: l'Io sono della persona e la creazione del personaggio nell'ottica di un Progetto Creativo in cui si incontra lo spettatore.

La via del personaggio: L'io dell'attore al servizio del personaggio

Lo 'studio del personaggio' viene definito nel Teatro

D'Arte di Mosca dalla Scuola di Stanislavskij e rappresenta il punto di arrivo di tutte le ipotesi e le ricerche di lavoro tra il Secondo Ottocento e il Primo Novecento²⁵; esso si basa sul concetto di interpretazione e di riviviscienza. Scrive Stanislavskij:

Ma che cosa significa recitare nel modo giusto?

Vuol dire: pensare, volere, desiderare, agire, esistere, sul palcoscenico, nelle condizioni di vita di un personaggio e all'unisono col personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente. Appena l'attore ha raggiunto tutto questo comincia ad avvicinarsi alla parte e compenetrarsene.

Questo significa «rivivere una parte». Questo processo e la parola che lo definisce «riviviscienza» hanno nella nostra scuola un'importanza assoluta.

Rivivere una parte aiuta l'attore a realizzare lo scopo fondamentale dell'arte teatrale, cioè la «coscienza» di una «vita spirituale» in ogni parte, e della necessità di comunicare questa vita, dalla scena, in forma artistica.

Come vedete, il problema importante per noi non sta solo nell'immaginare la vita della parte nelle sue manifestazioni esteriori, ma soprattutto nel creare in scena la vita interiore del personaggio e del dramma, adattando a questa vita estranea, i nostri sentimenti personali e tutti gli elementi vitali.²⁶

Nel Primo Novecento l'attore si afferma come artista in quanto interprete; la sua materia d'arte consiste nella crea-

22 Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale...* cit., p. 32.

23 *Ivi*, p. 31.

24 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore...* cit., p. 125

25 Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore 1860-1890*, Torino, UTET, 2007, pp. 284-311.

26 Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Vol. I, Roma-Bari, Universale Laterza, 1975, p. 24 s.

zione di un personaggio vivo a partire dall'immagine in precedenza elaborata dall'autore attraverso la scrittura²⁷. Scrive Gaetano Oliva: «la parte creativa del lavoro dell'attore è individuata nel passaggio dal personaggio dell'autore alla propria natura e del proprio mondo espressivo»²⁸. Il maestro russo sottolinea questa operazione: «Il fine della nostra arte non è solo creare “*la vita spirituale e umana di una parte*”, ma anche quella di comunicare esteriormente, in forma artistica, il problema che le corrisponde»²⁹ ovvero «creare la vita umana e spirituale della parte e del dramma e incarnare artisticamente questa vita in una splendida forma scenica»³⁰. Per Stanislavskij l'obiettivo è la caratterizzazione e la personificazione del personaggio³¹; l'Io dell'attore è un servitore, egli è spinto a *utilizzare sé stesso per il personaggio*; il suo compito è quello di comprendere e restare fedele allo spirito e al pensiero del drammaturgo.³² Lo strumento a disposizione per questa operazione è la propria interiorità che deve essere 'adattata' per creare la vita in scena; afferma Stanislavskij:

L'attore può rivivere solo le sue emozioni personali [...]. Si può intuire, capire una parte, entrare nella situazione, agire come il personaggio. Questa azione creatrice rievocherà nell'attore esperienza analoghe a quella della parte, ma saranno sentimenti suoi, dell'attore e non del personaggio, inventato dal poeta. [...] Agirai sempre con la tua doppia personalità di uomo-attore. Non rinunciare mai al tuo «io». Se lo fai ti perdi: non c'è niente di peggio. Nel momento stesso in cui ti perdi, smetti di rivivere la parte e cominci a recitare enfaticamente. Perciò per quanto tu reciti devi sempre, senza eccezione, ricorrere ai tuoi sentimenti personali. Trasgredire questa legge equivale, per l'attore, a uccidere il personaggio, privarlo del vivo spirito umano che, solo, può far vita a una parte inerte.³³

Regola per l'attore è quella di non smettere mai di ricorrere ai sentimenti personali, pena la morte del personaggio. Se come scrive Guerrieri «l'idea del personaggio completo, compatto, nascente come un essere umano vivente dall'organismo dell'attore è una realtà irrealizzabile»³⁴ è anche vero che il profondo lavoro dell'attore, lavoro psicologico, psico-fisico ed emozionale porta a «uno stato di quasi identificazione con il personaggio»³⁵ basata sulla fusione di elementi dell'attore (il sottotesto) con quelli del personaggio (il testo dell'autore). *L'annullamento*³⁶ totale dell'attore nel personaggio non avviene, non per l'espressione della creatività e della personalità dell'attore, ma perché l'Io rimane condizione necessaria per un controllo della logica dello spettacolo;

27 Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento...*, cit., p. 111.

28 *Ivi*, p. 119.

29 Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Vol. I, cit., p. 26.

30 *Ivi*, p. 46.

31 *Ivi*, p. 381.

32 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore...* cit., p. 108.

33 Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Vol. I, cit., p. 230 s.

34 Vedi Gerardo Guerrieri nella prefazione di Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Vol. I, cit., p. XXXIII.

35 Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 108.

36 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore...* cit., p. 109.

ancora Stanislavskij:

[...] è indispensabile la prospettiva dell'attore [...] è indispensabile per poter avere, in qualunque momento ci si trovi in scena, la coscienza di quello che succede, per proporre le proprie forze creative interiori e la possibilità espressive esteriori, per distribuire con equilibrio e approfittare intelligentemente del materiale creativo accumulato.

In questa scena per esempio, s'insinua e si sviluppa gradatamente, nell'animo di Otello geloso, il dubbio. L'attore deve ricordare che durante tutta la tragedia, dovrà recitare diversi momenti analoghi, ma sempre più intensi. È pericoloso buttarsi di colpo nella prima scena, con tutto il proprio temperamento, senza serbare qualche cosa per le future scene sempre più intense di gelosia.

Sperperare così le proprie forze interiori, disturba il piano della parte. Bisogna economizzare e calcolare, tenendo sempre presente il momento finale e culminante della tragedia. Il sentimento artistico non si pesa a chili, ma a grammi.³⁷

La pianificazione della parte è il fulcro del lavoro, l'Io dell'attore è l'ingegnere che progetta e controlla lo svolgersi preciso di questa costruzione e regola l'intensità degli elementi in relazione alla complessità e alla totalità della vicenda drammatica.

Il concetto teatrale stanislavskiano vede quindi al centro il personaggio in scena, perfetta incarnazione del testo dell'autore.

La negazione del personaggio: L'Io creativo.

Nel teatro del Secondo Novecento il punto centrale diventa, all'opposto, l'Io creativo dell'attore; massimo esponente e teorico di questa ricerca è il regista polacco Jerzy Grotowski. Questo sviluppo rappresenta solo un aspetto di un processo più ampio che De Marinis definisce *emancipazione dell'attore, dissoluzione del personaggio e superamento dello spettacolo*; lo studioso afferma che il nuovo teatro arriva a definire l'«emancipazione dell'attore da ogni tutela e subalternità»³⁸ e invece aspira «a porsi in teatro come un creatore, in prima persona»³⁹. Le comunità teatrali del Secondo Novecento definiscono l'autonomia creativa dell'attore; scrive a questo proposito Julian Beck: «Il teatro del personaggio è finito [...] Questi miti (i personaggi), con tutte le loro seduzioni, in realtà ci derubano dall'esperienza universale in quanto impediscono di essere noi stessi».⁴⁰

Il personaggio, quando ancora c'è, diventa solamente un mezzo; scrive De Marinis:

[...] è la verità interiore dell'attore, con la sua partitura espressiva che le dà forma, a diventare il *telos* rispetto al quale anche il personaggio funge soltanto da strumento: uno strumento — scrive Grotowski

37 Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Vol. II, Roma. Bari, Universale Laterza, 1975, p. 526.

38 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore...* cit., p. 123.

39 *Ibidem*.

40 Julian Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi, 1975, p.74.

in *Per un teatro povero*⁴¹ – che serve per studiare ciò che è nascosto dietro la maschera di ogni giorno, l'essenza più intima della nostra personalità⁴².

Come racconta Thomas Richard, infatti, negli spettacoli del *Teatr Laboratorium*: «gli attori non cercavano i personaggi. I personaggi apparivano solo nella mente dello spettatore, a causa del montaggio costruito da Grotowski come regista [...].»⁴³ Il ‘personaggio’ «era costruito dal regista, non dall’attore e serviva a tenere occupata la mente dello spettatore [...] in modo che lo spettatore potesse percepire con una parte di sé più adatta al compito, il processo nascosto dell’attore».⁴⁴

Grotowski rappresenta la dimensione radicale della ricerca iniziata da Stanislavskij e giunge a una risposta diametralmente opposta, in relazione alle sue motivazioni del fare teatro; afferma il regista polacco: «Il teatro per lui era un fine. Non sento che il teatro sia per me un fine. Esiste solo l’Atto».⁴⁵

Per Grotowski il teatro, infatti, diventa mezzo per l’incontro:

Perché ci occupiamo di arte? Per abbattere e le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto di arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi lentamente diventa luce. 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 e il pubblico.⁴⁶

Un incontro tra esseri umani; afferma Grotowski:

L’attore mi interessa perché è un essere umano. Questo dice soprattutto due cose: in primo luogo, il mio incontro con un’altra persona, il contatto, un sentimento di intesa reciproca e il turbamento creato dall’apertura verso un altro essere, dal nostro tentativo di comprensione: in breve, il superamento della solitudine. In secondo luogo, lo sforzo di capire noi stessi attraverso il comportamento di un altro uomo, riscoprendoci in lui.⁴⁷

L’Arte come veicolo è l’ultima tappa che definisce l’emancipazione dell’attore e il superamento della rappresentazione; superata *l’Arte come presentazione* la dimensione del ‘personaggio’ come pretesto esaurisce la sua funzione. In Grotowski si assiste al superamento del concetto di attore e si approda al *Performer*; le arti performative diventano un mez-

zo, Grotowski cerca «[...] non il teatro ma l’esistenza viva nel suo svelarsi»⁴⁸, un cammino di conoscenza che non ha necessariamente contatto con gli spettatori in quanto smette di essere rappresentazione; scrive Grotowski: «*Penso che questo genere di ricerche sia esistito più frequentemente fuori dal teatro*, benché talvolta sia esistito anche in certi teatri. È il cammino della vita e della conoscenza. È molto antico. Si rivela, si formula a seconda dell’epoca, del tempo, della società»⁴⁹. Questo cammino attraverso l’arte performativa si focalizza sull’Io dell’attuante, ovvero il *Performer*; afferma Grotowski:

Il *Performer*, con la maiuscola, è un uomo d’azione. Non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l’attuante [...]. Il *Performer* è uno stato dell’essere. L’uomo di conoscenza [...] dispone del *doing*, del *fare* e non di idee o teorie⁵⁰ [...]. Nella via del *Performer*, si percepisce l’essenza quando è in osmosi con il corpo, quindi si lavora il processo sviluppando l’Io-Io. Lo sguardo del *teacher* può a volte funzionare come lo specchio del legame Io-Io (questo legame non essendo ancora tracciato). Quando il canale Io-Io è tracciato, il *teacher* può sparire e il *Performer* continuare verso il corpo dell’essenza.⁵¹

Il processo Io-Io rappresenta l’organicità totale del corpo con la propria essenza, orizzonte e fine del lavoro performativo.

Stanislavskij si propone «di eseguire tutti gli intendimenti del drammaturgo; voleva creare un teatro letterario»⁵²; il suo focus è il personaggio e l’Io dell’attore lo strumento per la sua personificazione; in Grotowski il centro è l’io dell’attore e il personaggio lo strumento per ‘proteggerlo’. La ‘negazione del personaggio’ e la nascita del concetto filosofico de *L’Arte come veicolo* concludono il secolo e definiscono la negazione e il superamento del personaggio. Afferma De Marinis:

[...] con *L’Arte come veicolo*, l’attore – che si era già liberato del personaggio – si emancipa anche dall’obbligo di utilizzare il lavoro su di sé per far compiere un’esperienza a qualcun’altro (lo spettatore) e se ne serve per fare egli stesso un’esperienza alta, forte, spirituale [...]. *L’Arte come veicolo* costituisce senza dubbio uno di culmini del Novecento teatrale e della sua rivoluzione, una delle eredità più feconde per il nuovo secolo.⁵³

Con questo passaggio Grotowski dirige l’attenzione del suo lavoro sull’*Io sono antropologico* e l’Arte diventa il veicolo di una ricerca spirituale verso l’essenza⁵⁴, ovvero verso tutto quello che non è sociologico, che non è appreso, imparato dall’esterno, dalla società, ma è posseduto dall’Io in quanto Io.

41 Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 45.

42 Marco De Marinis, *In cerca dell’attore...* cit., p. 124.

43 Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 87.

44 *Ivi*, p. 108.

45 Jerzy Grotowski, *Performer* (1987) in *Opere e sentieri. Vol. 2: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini. Roma, Bulzoni Editore, 2007, p. 60.

46 Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 28.

47 *Ivi*, p. 150

48 Jerzy Grotowski, *Performer* (1987), cit., p. 61.

49 *Ivi*, p. 64.

50 *Ivi*, p. 83 s.

51 *Ivi*, p. 86.

52 Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 66.

53 Marco De Marinis, *In cerca dell’attore...* cit., p. 125.

54 Jerzy Grotowski, *Performer* (1987), cit., p. 84 s.

L'Educazione alla Teatralità: Arte dell'attore e Arte come veicolo, un incontro.

L'Educazione alla Teatralità pone l'accento sul *Io sono*⁵⁵ della persona: è la persona umana in quanto tale ad essere artista; la creatività dell'arte è strumento di formazione e culturale. L'Educazione alla Teatralità, per questo, parte dal concetto di *Arte come veicolo* grotowsiano – arte come mezzo per lavorare su se stessi - per elaborarlo recuperando allo stesso tempo tutti gli strumenti e gli elementi della storia del teatro e della pedagogia teatrale che possono essere funzionali nell'ottica delle sue finalità. Gaetano Oliva, teorico di questa metodologia di lavoro la esplica nella seguente definizione: «la consapevolezza del sé e lo studio del personaggio in un lavoro individuale e di gruppo»⁵⁶.

Nella proposta teatrale dell'Educazione alla Teatralità avviene l'incontro tra il laboratorio come luogo di formazione dell'attore-persona ripreso di Grotowski e la rappresentazione del personaggio (Stanislavskij) che diviene il luogo della relazione con lo spettatore.

Rispetto al lavoro del laboratorio, Oliva afferma:

L'equilibrio tra queste due dimensioni, quella pedagogica e quella teatrale, diventa indispensabile in un laboratorio di educazione alla teatralità che vuole essere un luogo in cui la consapevolezza psichica e fisica di sé e la capacità espressiva dell'identità ritrovata si sviluppano in modo armonico. La formazione dell'attore-persona non è finalizzata alla trasformazione dell'uomo in un "altro" rispetto a sé, ma ha come obiettivo di valorizzare le sue qualità nel rispetto, sempre, della sua personalità.⁵⁷

Per quanto riguarda l'attore Oliva recupera l'azione creativa: chi agisce può partire «dal lavoro immaginario dell'attore rielaborandolo ed esprimendolo con caratteristiche personali»⁵⁸, focalizzando però l'attenzione verso il superamento della sola interpretazione. Viene affermato quindi un concetto di creazione più ampio, fino a concepire una *drammaturgia dell'attore-persona*: «questo è il processo creativo dell'attore concepito come un lavoro compositivo, di tessitura e di montaggio e dunque drammaturgico in senso proprio che ha come oggetto le azioni fisiche e verbale».⁵⁹

Anche il personaggio diventa impegno conoscitivo ovvero frutto di un'analisi antropologica attraverso la quale il soggetto riscopre se stesso e l'altro in sé determinando «lo sviluppo e l'espansione della personalità»⁶⁰ dell'attore e della sua capacità di relazione. Questa operazione rispecchia, dal punto di vista psicopedagogico, il comportamento ludico

studiatato da Claparéed; lo studioso svizzero, infatti, identifica l'attività creativa come lo spazio nel quale il soggetto trasforma la realtà in relazione ai suoi bisogni e desideri senza però sganciarsi dalla realtà stessa⁶¹. In questo senso il personaggio è lo spazio nel quale l'attore sviluppa qualcosa di diverso da sé senza perdere mai il proprio Io, liberando allo stesso tempo tutta la sua potenzialità creativa in uno spazio protetto: l'immaginario creativo simbolico.

L'*Io-Personaggio* rappresenta l'incontro tra l'azione trasformatrice che l'io compie su di sé e la realtà del personaggio che diviene spazio simbolico e luogo di un confronto sociale.

L'Educazione alla Teatralità non esclude la comunicazione, essa viene solo ripensata; Gaetano Oliva riprende il concetto di rappresentazione, ritenendola importante per il teatro: «L'elemento centrale del teatro è la rappresentazione. In essa agiscono, in forma simbolica, alcuni attori che interpretano i personaggi; inoltre, tale rappresentazione si svolge sempre a diretto contatto con un pubblico»⁶² e propone al contempo un suo superamento, chiamato Progetto Creativo che costituisce l'esito visibile del laboratorio da parte di ciascun attore-persona. Esso porta alla realizzazione della comunicazione: «Con questo termine si vuole sottolineare la validità del teatro come mezzo di espressione di un'idea o di uno stato d'animo che diventa causa dell'intero progetto creativo. La persona ha intenzione di dire qualcosa e costruisce la situazione teatrale che lo vede protagonista per rivelare allo spettatore presente qualcosa di sé»⁶³

L'Educazione alla Teatralità recupera la tradizione del teatro novecentesco rileggendolo all'interno di una filosofia di teatro-educazione: «La pedagogia teatrale rappresenta una struttura fondamentale per l'arte, poiché permette all'arte di rigenerarsi e di ripensarsi come veicolo, ma anche, in continuità alla tradizione dei registi-pedagoghi, come rappresentazione che non è più concepita solo fine a se stessa, ma diventa parte di un vero e proprio processo creativo».⁶⁴

Il superamento dell'attore si sviluppa nel concetto di attore-persona, uomo e artista che agisce per dare forma a se stesso (consapevolezza del se), alla sua creazione (il personaggio), alla relazione con lo spettatore (il progetto creativo), in un'ottica filosofica precisa: *l'arte come veicolo formativo e l'esperienza estetica come arte e conoscenza*.

*L'attore-persona e l'Atto Creativo: l'*Io-Personaggio**

L'attore di Stanislavskij lavorava sul personaggio, l'attore grotowskiano sul proprio io; la metodologia di lavoro dell'Educazione alla Teatralità vuole mette a confronto queste due esperienze per assimilarne gli elementi fondanti; partendo dal lavoro grotowskiano recupera la centralità dell'io riprendendo allo stesso tempo il lavoro sul personaggio sta-

55 Cfr. Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED, 1999, pp. 89-110.

56 Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità e la formazione...*, cit., p. 308.

57 Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità e formazione...*, cit., p. 234.

58 Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento...*, cit., p. 114.

59 Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, cit., p. 225.

60 Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità e il gioco drammatico*, Arona, XY.IT Editore, 2010, 52.

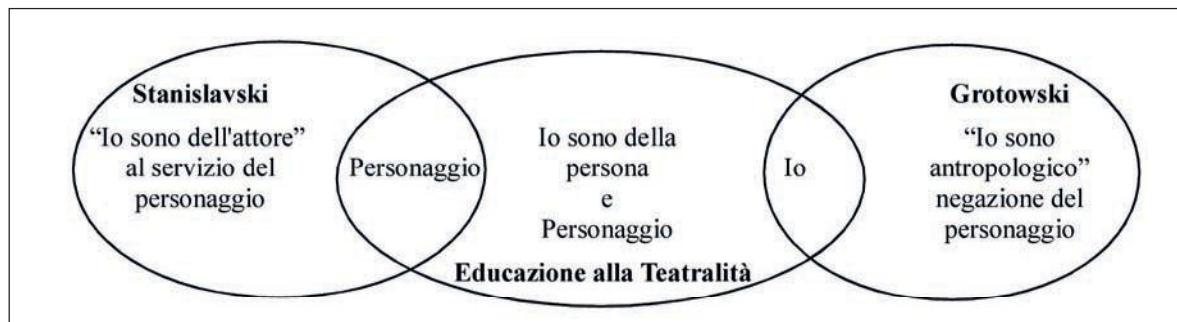
61 *Ibidem*.

62 Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento...*, cit., p. 16.

63 Gaetano Oliva, *Una didattica per il teatro attraverso un modello: la narrazione*, Padova, CEDAM, 2000, pp. 80- 82.

64 Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale...* cit., p. 9.

Fig. 1 Modalità di lavoro dell'Educazione alla Teatralità: Io-Personaggio



nislavkiano. Questo non è, però, affidato al montaggio del regista - come in Grotowski - ma è opera creativa dell'attore liberato dalla sudditanza del testo, che diviene mero pretesto e non fine della creazione della parte.

I due poli – centralità dell'Io e creazione del personaggio – indagati separatamente nelle due idee di teatro hanno raggiunto una profondità straordinaria escludendosi però a vicenda. Il processo artistico dell'Educazione alla Teatralità semplifica i due processi coniugandoli.

Nell'Educazione alla Teatralità l'elaborazione del concetto del personaggio avviene superando la dipendenza dal testo, il personaggio non è la fedele messinscena dell'idea dell'autore - scrive Grotowski a questo proposito: «Stanislavskij credeva che il teatro fosse la realizzazione del dramma»⁶⁵ - ma è opera dell'attore.

Il personaggio è necessario sia all'attore sia allo spettatore come momento fondamentale dell'incontro teatrale; esso, infatti, è il *medium* artistico, creazione dell'attore attraverso la quale esprimere la propria personalità artistica, la propria creatività secondo una logica che dia ordine e senso all'azione scenica. Scrive Peter Brook:

Il caos che può nascere dalla liberazione del mondo segreto di ciascun individuo dev'essere unificato in un'esperienza comune. In altre parole, l'aspetto della realtà che l'interprete evoca deve ridestare una reazione all'interno della stessa zona in ogni spettatore, cosicché [...] il materiale fondamentale presentato, la storia o il tema, è dopotutto lì per fornire un territorio comune, il campo potenziale in cui ogni membro del pubblico, quali siano la sua età o il suo retroterra, si possa ritrovare unito al suo vicino e condividere un'esperienza.⁶⁶

Nella prospettiva dell'Educazione alla Teatralità l'io è sempre presente, non solo come autore del personaggio ma anche artista che esprime se stesso. L'io dell'attore-persona è sempre vigile, attento, il suo rapporto con il personaggio non si esaurisce solamente nel senso stanislavkiano come biografo⁶⁷, neppure si apre unicamente alla dimensione critica brechtiana che determina il completamento del lavoro sul personaggio iniziato dalla scuola russa - «Brecht ha ag-

giunto al «sistema» una presa di coscienza e un *feedback* ideologico: ha chiesto all'attore di non rappresentargli soltanto il personaggio; ma anche un suo punto di vista critico. Ha aggiunto nella recitazione dell'attore l'esigenza di un giudizio di valore sul personaggio»⁶⁸ -, infine non raggiunge nemmeno la ricerca dell'essenza grotowskiana. Il lavoro di introspezione si pone come finalità primaria lo sviluppo della consapevolezza del sé, della capacità di relazione e della creatività. Per spiegare questo è utile confrontare il concetto di Atto Creativo definito da Grotowski e da Oliva. Rispetto al lavoro del *Performer* afferma Grotowski:

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. Non ci si trova allora né nel personaggio, né nel non-personaggio. A partire dai dettagli si può scoprire in sé un altro – il nonno, la madre [...]. All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato [...]. Puoi tornare molto lontano all'indietro, come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a esse. Con uno sfondamento [...] si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – *all'origine*? Credo di sì. [...] Quando lavoro in prossimità dell'essenza ho l'impressione di attualizzare la memoria.⁶⁹

Questo intenso lavoro di scavo e di auto-penetrazione psichico-corporeo verso l'origine viene ricentrato dall'Educazione alla Teatralità su un piano psicopedagogico legato alla vita concreta e ai valori esistenziali dell'attore-persona.

L'analisi antropologica che spinge a trovare il diverso in sé viene spostata su un piano quotidiano diventando l'autentico terreno di incontro dell'altro, dello spettatore e della società. Ciò che viene stimolata è l'espressione della propria unicità, della propria visione del mondo, della propria storia personale. Scrive Oliva:

L'esperienza più profonda che un attore-persona può compiere è quella della produzione di un atto creativo. Consiste nella realizzazione

65 Jerzy Grotowski, *Performer* (1987), cit., p. 60.

66 Peter Brook, *La porta aperta*, cit., p. 59.

67 Vedi Gerardo Guerrieri nella prefazione di Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Vol. I, cit., p. XXXII.

68 Ivi, p. XXXIII s.

69 Jerzy Grotowski, *Performer* (1987), cit., p. 86 s.

di un «dramma della memoria» attraverso l'esercizio fisico. L'attore messo in presenza di un qualsiasi oggetto della sua vita comune, che funge ritualmente da simbolo evocatore, con l'aiuto di vari accorgimenti dettati dall'esperienza e organizzati in tecnica interiore (una canzone di quando era bambino accompagnato da un gesto o da un movimento ripreso dai giochi che faceva), giunge a rivivere in forma fisica episodi della sua vita, esperienza spesso sepolta nel suo subcosciente. Egli esprime allora questa sua inusitata esperienza in forma dialogica o monologica, spesso densa di straordinaria suggestione teatrale. Gli accenti, le intonazioni, le frasi di cui egli si serve scaturiscono da zone profonde della sua personalità e sfuggono così al vaglio delle sue assuefazioni conformistiche. Egli fa del teatro allo stato puro e il suo linguaggio reca l'insolito timbro della sua personalità più autentica. L'attore giunge a un buon livello di abbandono senza perdere mai il controllo di sé perché il corpo e la sua fisicità sono il suo tramite. Agli effetti pratici l'atto creativo rappresenta una rottura delle incrostazioni dell'abitudine, un tuffo nelle profondità, una presa di contatto con la propria personalità ignorata e spesso sepolta sotto strati di conformismo e inibizione. Costituisce quindi un'apertura psichica, un contributo alla liberazione della vera originalità dell'artista.⁷⁰

Questa impostazione preserva lo sviluppo dell'originalità artistica e allo stesso tempo lega l'attore alla sua quotidianità. Focalizzare l'atto creativo sui propri ricordi e sulla propria storia di vita permette di mettersi in ricerca della propria personalità più profonda, ma al tempo stesso di dare ordine e rielaborare la propria vita interiore esprimendola in un'azione in un'ottica formativa. Afferma lo stesso Oliva sull'importante ruolo della narrazione: «significa trasmettere l'importanza di dare agli eventi e alle emozioni che popolano la nostra vita, una storia che dia loro senso e significato. La dimensione del racconto, inoltre, permette di riappropriarsi del passato, facendo emergere dal caos e dalla frammentazione ricordi, memorie e vissuti».⁷¹ Il piano antropologico indagato da Grotowski viene quindi spostato in una dimensione esistenziale.

L'attore-persona nel suo stato di rappresentazione è un uomo che attraverso le sue azioni crea la sua opera d'arte immaginaria dinamica (il personaggio) e insieme cerca, dà forma e comunica se stesso. Il personaggio è lo strumento con cui si relaziona allo spettatore, di cui si serve per creare la comunicazione artistica e allo stesso tempo il luogo per dare forma al suo stato creativo. Questa doppia dimensione - Io sono e personaggio - è anch'essa una relazione, mai data per definitiva; è compito di ciascun attore-persona definire il proprio modello espressivo e creativo e dosarlo nelle diverse rappresentazioni a seconda dell'esperienza, della sua sensibilità, delle proprie finalità, del 'qui e ora' e delle reazioni del pubblico.

Tale processo, per queste ragioni, può essere concepito come una vera opera di drammaturgia (scrittura dell'azione),

una composizione, una tessitura, un montaggio, una sapiente alternanza e congiunzione tra il proprio io e la propria creatura immaginaria a cui si da forma con corpo, voce, idee ed emozioni.

L'incontro tra io e personaggio determina una sovrapposizione, un dualismo, un conflitto, un'ambiguità mai risolta che non porta alla definizione di un modello preciso, anche se si sviluppa a partire da una precisa modalità di lavoro che ogni attore-persona è chiamato a *personalizzare*: in relazione alla tipologia di personaggio che vuole costruire, alla sua storia esistenziale nel momento in cui crea, alla dinamica di incontro con il pubblico, egli modella il personaggio ogni volta in modo nuovo e differente.

Il personaggio non è più necessariamente verosimile e definito nella sua totalità psicofisica e storica, né si rifa a un modello che chiede un risultato preciso; è una creatura più dinamica che definisce una dimensione umana, che nasce in relazione al processo creativo dell'attore-persona e si orienta in interazione con lo spettatore-persona.

La creazione del personaggio può partire da un testo preesistente, da un racconto, da una sensazione, da un'immagine, da un quadro, da una fotografia; o può partire dalla mescolanza di alcuni di questi elementi. Il lavoro con un drammaturgo o un *dramaturg* non viene quindi escluso; si esige, però, la definizione di un nuovo modo di pensare al testo per la scena: una dimensione drammaturgica al servizio del lavoro e della personalità di chi agisce.

L'azione del Progetto Creativo non esclude il dialogo e la storia, ma non è strettamente basata sullo sviluppo di una trama, ma mette in scena personaggi in una data condizione umana (una tematica filosofica) che divengono il mezzo e il luogo per incarnare una dimensione esistenziale e per il confronto con gli altri (spettatori).

Questa sorta di negoziazione tra Io e personaggio è funzionale a costruire una scena che lavora sulla vita in forma di rappresentazione legandosi alla quotidianità; ancora Brook chiarisce l'importanza di questo elemento:

Un'esperienza teatrale che vive nel presente dev'essere vicina al pulsare del tempo [...]. Il teatro deve avere un aspetto quotidiano – storie, situazioni e temi devono essere riconoscibili, dato che un essere umano è soprattutto interessato alla vita che conosce. L'arte del teatro deve anche avere una sostanza e un significato. Questa sostanza è la densità dell'esperienza umana; ogni artista anela a catturarla nel proprio lavoro in un modo o nell'altro, e forse si accorge che il significato nasce dalla possibilità di entrare in contatto con l'invisibile sorgente che è oltre i suoi limiti consueti, e che da significato al significato [...].

Qual è dunque il nostro scopo? È un incontro con il contesto della vita, né più né meno. Il teatro può riflettere ogni aspetto dell'esistenza umana, pertanto ogni forma di vita è valida, ogni forma può avere un posto potenziale nell'espressione drammatica.⁷²

70 Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità e formazione...*, cit. p. 310 s.

71 Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento...*, cit., p. 135.

72 Peter Brook, *La porta aperta*, cit., p. 67.

L'attore-persona ricerca la sua verità nella creazione del personaggio, strumento per un lavoro profondo sul proprio Io e sul modo di vedere una condizione umana. Allo stesso tempo il personaggio contestualizza la scena anche per lo spettatore; la sua presenza trasferisce l'incontro reale e vivo con l'attore-persona in una dimensione extraquotidiana, immaginaria e fantastica.

È strettamente necessario in primo luogo che avvenga la rappresentazione di un certo brano di realtà in forma simbolica. Realtà e simbolo, nel teatro, si incrociano, si sovrappongono in un'ambiguità che è l'anima stessa dell'arte scenica. Ciò che si vede sulla scena, infatti, vale anzitutto nella sua concretezza: c'è la corporeità degli attori, ci sono gli oggetti scenici, si fa e si dice fisicamente qualcosa, ma contemporaneamente, gli elementi della messinscena funzionano come eventi fintizi, come rinvio a un'altra realtà. Ogni elemento sta al posto di ciò che non si vede: è il processo di significazione, de comunicare attraverso segni, che sostituisce il reale con ciò che non è reale.⁷³

IL PROGETTO CREATIVO: IO-PERSONAGGIO INCONTRA LO SPETTATORE

L'attore-persona, nell'Educazione alla Teatralità, definisce un lavoro che:

- dal punto di vista pedagogico e formativo ricerca il processo di sviluppo del benessere personale psico-fisico e sociale (lo sviluppo della persona attraverso l'arte e nell'arte);
- dal punto di vista artistico mette a confronto i due esiti a cui la pedagogia teatrale del Novecento è approdata: lo sviluppo dell'Io (la persona) della ricerca grotowskiana e lo studio del personaggio (l'arte dell'attore) dei registi-pedagoghi della prima metà del Novecento.
- dal punto di vista culturale e filosofico promuove l'Arte come veicolo.

L'Educazione alla Teatralità si propone di uscire dallo spettacolo inteso come fruizione di un prodotto, per creare un momento di incontro che sia comunicazione e relazione. Pur rispettando le regole e i linguaggi del teatro, l'obiettivo peculiare rimane la relazione umana di persone che si incontrano: «Pensare all'arte come veicolo che mette al centro l'attore, non significa escludere lo spettatore dal processo teatrale ma egli viene posto in una condizione in cui deve ripensare al suo modo di essere pubblico, legandolo alla sua esperienza personale»⁷⁴.

Il Progetto Creativo è un momento di incontro e di confronto tra uomini. È il luogo dove l'Io-Personaggio si apre a una nuova relazione, quella con lo spettatore-persona. Esso non è un modello risolto, esemplare, finito, ma una relazione dialogante che mette in gioco l'identità come processo⁷⁵ dell'attore-persona e dello spettatore-persona. Come afferma

il medico Soresi «Lo spettatore che osserva composizione artistiche non completamente oggettivabili, ha il vantaggio di poter definire nella sua mente, in svariati modi, l'opera che osserva».⁷⁶ Lo spettatore è quindi coinvolto come co-creatore della *comunicazione relazionale* teatrale. Come afferma Cristina Boracchi, infatti, nella comunicazione «non si tratta [...] di trasferire mere informazione ma significati»⁷⁷; questi significati vengono sostanziati nella compresenza di spazio, tempo e corpo⁷⁸; afferma Boracchi:

L'assenza di presenzialità fisica [...] comporta la mancanza di una sua parte essenziale, quella fisico-gesuale, espressiva, quella cioè del contesto logico del porsi di un *io* rispetto a un *tu*, con l'immediatezza della percezione degli impatti sul ricettore. L'autenticità di una comunicazione siffatta si evidenzia poi soprattutto nella dimensione del tempo entro il quale si manifesta: gli antichi leggevano il tempo della comunicazione come quello dell'oralità circolare, ove la maietica poteva operare anche una costante ermeneutica comunicativa, comportante la crescita comune dell'*io* e del *tu*, nel superamento delle precomprensioni pregiudiziali e in un itinerario progressivo di conoscenza e di senso.⁷⁹

Il confronto aperto dalla relazione e dal teatro è strumento culturale volto alla produzione di un cambiamento in un'ottica di crescita del benessere personale e sociale dei singoli e della comunità.

La creazione dell'Io-personaggio è una relazione che nel progetto creativo si apre ad altre relazioni. Lo stesso Progetto Creativo, infatti, deve essere considerato uno strumento, un punto di partenza per aprire una riflessione e non come una scena chiusa su se stessa come nel vecchio concetto di spettacolo. Nel tentativo di costruire un dialogo che vada oltre la scena a partire dalla scena, ci si apre a una dimensione estetica e filosofica che vede l'incontro come esperienza formativa per attore e spettatore.

La proposta dell'Io-Personaggio va in questa direzione, una proposta globale che vuole mettere in gioco tutti gli elementi della persona (quelli sensoriali, quelli fisici e corporali, quelli psichici, emozionali e creativi, quelli valoriali e intellettivi - fantasia, immaginazione, pensiero culturale) in uno stato creativo relazionale. Nel Progetto Creativo l'attore-persona pur portando un suo specifico messaggio e una sua precisa visione di una condizione esistenziale conduce la relazione in una dinamica vitale, attento a ciò che succede intorno. La dinamica creativa del personaggio si svolge quindi tra progettazione dell'incontro e avvenimento dello stesso sotto l'influenza dello spettatore, in quanto una specifica relazione con esso rimane l'obiettivo primario; il confronto viene quindi condotto verso una riflessione di carattere esistenziale e politico-sociale.

73 Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento...* cit., p. 17.

74 Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale* ...cit., p. 31.

75 Rita Pezzati, *Identità*, in Claudio Benzoni (a cura di), *In una parola. Frammenti di un'encyclopédie casuale*, Varese, Benzoni Editore, 2014, p. 93.

76 Enzo Soresi, *Il Cervello Anarchico*, Torino, UTET, 2005, p. 128.

77 Cristina Boracchi, *Comunicazione*, in Claudio Benzoni (a cura di), *In una parola...* cit., p. 59.

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*.