

scena





www.uilt.it

Sede Legale

via Dalmazia, 30/a - c/o Teatro Cristallo
39100 Bolzano
tel. e fax 0471.920130 - fax 0471.953582
info@uilt.it

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente

Giuseppe Stefano Cavedon
via Madonna del Giglio, 3 - 06019 Umbertide (Pg)
cell. 347.1570288
presidenza@uilt.it

Vicepresidente

Antonio Perelli
via Pietro Belotti, 141 - 00169 Roma
cell. 329.3826899
perant@alice.it

Segretario

Domenico Santini
strada Pieve San Sebastiano, 8/H - 06134 Perugia
tel. 075.5899439 - cell. 348.7213739
segreteria@uilt.it

Consiglieri

Bruno Alvino
via Asturi, 7/C - 80069 Vico Equense (Na)
cell. 334.6200323
info@teatromio.it

Luigi Ariotta
via Cassano d'Adda, 26 - 20139 Milano
cell. 335.6285739
ariotta.luigi@tiscali.it

Antonio Caponigro
via Carriti, 18 - 84022 Campagna (Sa)
cell. 339.1722301
info@teatrodiedioscuri.com

Mauro Molinari
via V. Cardarelli, 41 - 62100 Macerata
cell. 338.7647418
mauro.molinari70@gmail.com

Responsabile amministrativo

Loris Frazza
cell. 366.6606396
info@uilt.it

Presidente del Collegio dei Probiviri

Lina Corsini Totola
Piazzetta De Gasperi, 4 - 37122 Verona
tel. 045.8003755
info@totoloteatro.it

Presidente del Collegio dei Revisori dei conti

Loretta Ottaviani
via E. Sesti, 10 - 06034 Foligno (Pg)
cell. 349.5061988
ottaviani.loretta@tin.it

CENTRO STUDI

Direttore
Flavio Cipriani
Voc. Santiccioli, 1 - 05020 Avigliano Umbro (Tr)
cell. 335.8425075
cipriani.flavio@gmail.com

Segretario
Giovanni Plutino
via Leopardi, 5/B - 60015 Falconara Marittima (An)
cell. 333.3115994
csuilt_segreteria@libero.it



23 *La ragazza del tenore*
di **U. Monti** su musiche di **G. Cicali**
Maria Migliorino e **L. La Malfa**



24 *Rassegna Nazionale
SCUOLA & TEATRO*
di **U. Monti** su musiche di **G. Cicali**
G. Neri



25 *La ragazza del tenore*
di **U. Monti** su musiche di **G. Cicali**



26 *L'Opinione di*
Andrea J. Vian



27 *Il mondo*



28 *Attività nelle Regioni*



29 *Attività nelle Regioni*

SCENA - n. 70 - 4° trimestre 2012

finito di impaginare il 7 settembre 2012

Registrazione Tribunale di Perugia n. 33 del 6 maggio 2010

Responsabile editoriale: Giuseppe Stefano Cavedon

Direttore responsabile: Stefania Zuccari

Direttore esecutivo: Giuseppe Stefano Cavedon

Direzione e redazione: Via Madonna del Giglio, 3 - 06019 Umbertide (Pg)

tel. 075.9420173 - cell. 347.1570288

scena@uilt.it - scena.uilt@libero.it

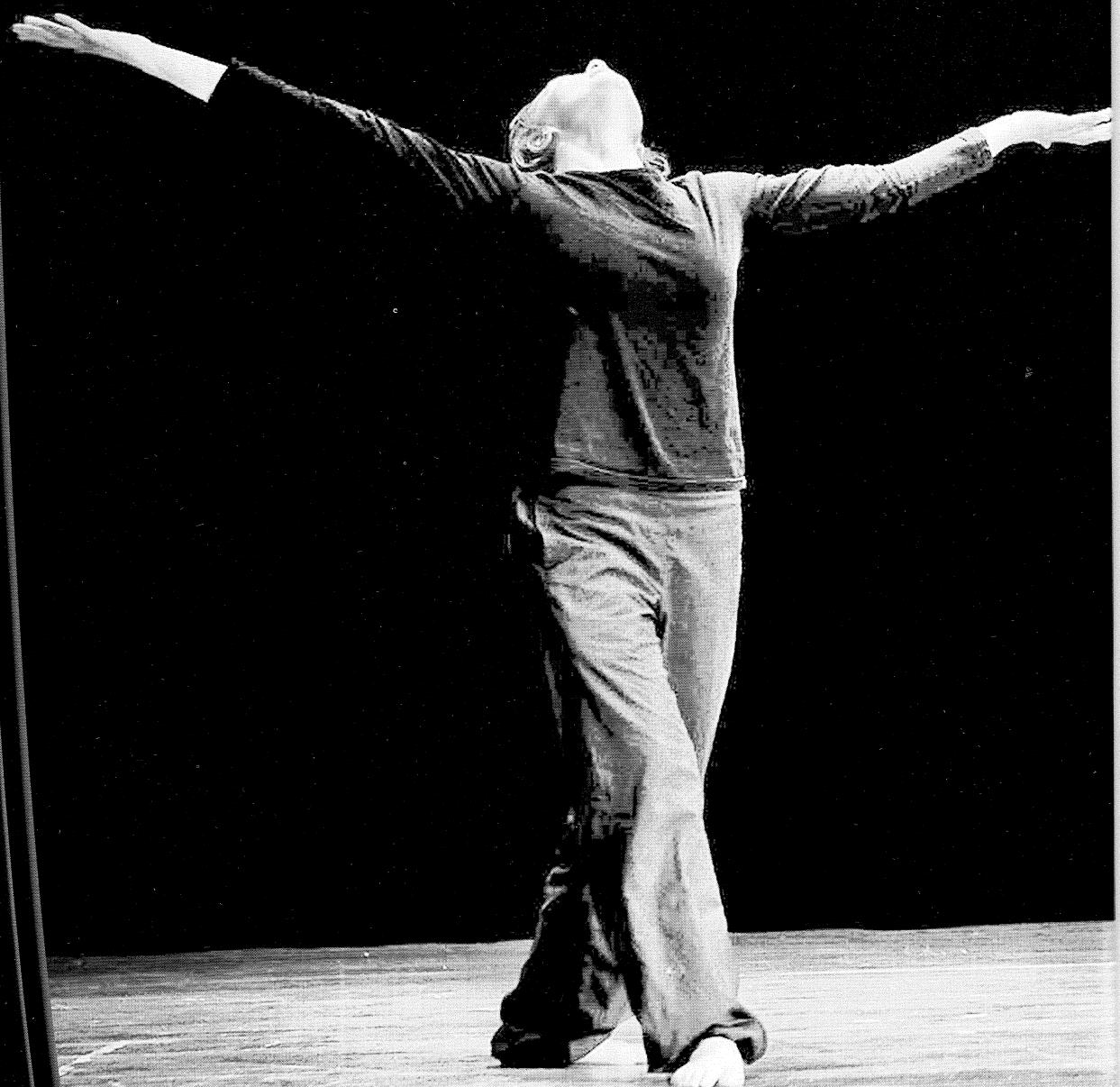
Progetto grafico: Bruno Franchi

Service di stampa: Icona, Città di Castello

Copia singola: € 7,00 - Abbonamento annuale (4 numeri): € 20,00

versamento sul c/c postale n. 51947117 (intestato a U.I.L.T.)

L'**E**ducazione alla **t**eatralità



teatralità e il movimento creativo

a cura di **Marco Miglionico e Lucia Montani***

Nell'ambito delle **ricerche dell'Educazione alla teatralità** si sta definendo in termini rigorosamente scientifici il processo che porta allo sviluppo di un *atto creativo*. Il *soggetto creativo* e il suo agire sono, infatti, attualmente al centro di un dibattito culturale molto intenso.

La creatività da una parte è indagata da psicologi e neuroscienziati che stanno cercando di determinare le caratteristiche soggettive e i processi mentali che ne determinano lo sviluppo¹; dall'altra essa è stata individuata come un fattore fondamentale sia sul piano artistico ed espressivo, sia per quello pedagogico.

L'Educazione alla teatralità, come scienza interdisciplinare, prende in esame e integra tutti i diversi aspetti legati al fenomeno. Per quanto riguarda il versante pedagogico la ricerca sul binomio teatro-educazione sta mettendo in luce il valore e la necessità dell'educare attraverso l'arte promuovendo un'impostazione attenta alla formazione globale della persona. La pedagogia contemporanea è concorde nell'affermare che il processo educativo non può risolversi esclusivamente allo sviluppo intellettuale: è essenziale rivalutare l'importanza dell'intuizione e dell'immaginazione, strettamente connesse all'emotività della persona; questo si può ottenere valorizzando un apprendimento creativo che sappia integrare il pensiero astratto con il pensiero logico-sequenziale al fine di valorizzare l'esperienza espressiva-formativa sia sul versante conoscitivo sia su quello emozionale².

Le arti espressive sono luogo di sviluppo della persona in tutte le sue potenzialità: l'individuo con la sua corporeità e fisicità, con i suoi sentimenti e il suo pensiero, ma anche con la sua profonda umanità, con la sua coscienza dei valori, con la sua più immediata e spontanea socialità. Il soggetto si forma attraverso l'esperienza personale e la scoperta di sé, delle proprie possibilità e dei propri limiti, al fine di esprimersi e comunicare.

È necessaria una consapevolezza globale del proprio corpo sia a livello motorio (ossia nella padronanza dei propri mezzi di movimento), sia a livello affettivo (ossia nella capacità di vivere ed esprimere i sentimenti).

Per quanto riguarda il versante artistico,

l'**Educazione alla teatralità mette al centro il valore dell'arte come strumento conoscitivo, ossia dell'arte come strumento di conoscenza per la persona**, come possibilità per esplorare le possibilità dell'uomo. Tutto questo travalica la distinzione tra discipline artistiche: si parla per questo di teatralità come "istinto antropologico"³ che definisce la naturale e istintiva capacità dell'essere umano a rappresentarsi, a comunicare attraverso il corpo e i suoi linguaggi trasformando (ri-creando) continuamente se stesso e dando forma alla propria espressione.

*La teatralità,
istinto naturale,
trova il suo
massimo compimento
nell'azione creativa*

La teatralità, istinto naturale, trova il suo massimo compimento nell'azione creativa: attraverso l'utilizzo dei diversi linguaggi (danza e movimento, musica, teatro, manipolazione dei materiali, linguaggi visivi, scrittura creativa), infatti, l'**Io corpo-anima-intelletto** della persona prende forma. La pre-espressività naturale diventa forma espressiva intenzionale

attraverso la crescita che il soggetto sviluppa nel laboratorio; in esso, infatti, spazio fisico e mentale di ricerca, luogo dei possibili, il singolo fa un vero e proprio lavoro di crescita.

Nel laboratorio, dunque, il soggetto, attraverso un impegno individuale in un lavoro di gruppo, espande il controllo del proprio corpo, la consapevolezza del proprio agire, delle proprie azioni, l'ascolto e la capacità di rielaborare gli stimoli esterni, la gestione della relazione.

In tal senso la pedagogia teatrale rappresenta una dimensione fondamentale, poiché attraverso il percorso pedagogico del laboratorio la persona sperimenta e apprende a scoprirsì e a rigenerarsi continuamente nella propria creatività, impara ad utilizzare pienamente il proprio potenziale creativo.

Il teatro del XX secolo è stato segnato dalla storia dei registi-pedagoghi; essi hanno cambiato il teatro portando un nuovo senso: la formazione di un uomo che prima di essere regista, attore o uomo in scena, è uomo come tale.

Il XXI secolo si è aperto nel 1999 con la morte dell'ultimo regista, Grotowski, il cui lavoro ha posto la base per un nuovo sviluppo della concezione artistica; scrive Gaetano Oliva:

"La vera rivoluzione grotowskiana novecentesca portò

¹ Cfr. s.n., *I percorsi della creatività* da "Mente & Cervello" n. 83, anno IX, novembre 2011.

² Cfr. ENRICO MAURO SALATI, CRISTIANO ZAPPA, *La pedagogia della maschera: Educazione alla Teatralità nella scuola*, Arona, XY.IT Editore, 2011.

³ GAETANO OLIVA, *L'Educazione alla Teatralità e il gioco drammatico*, Arona, XY.IT Editore, 2010, p. 7.

*il teatro a trasformarsi da fine a mezzo, cioè da semplice occasione di divertimento e intrattenimento estetico, ad essere strumento efficace di conoscenza e di scoperta della propria consapevolezza (acquisita nel corpo e con il corpo) e in una ricerca spirituale più profonda*⁴.

L'Educazione alla teatralità, come scienza del dopo Grotowski, trova la sua affermazione nel concetto di "L'Arte come veicolo"

e pone al centro della sua riflessione pedagogica, antropologica e artistica il soggetto creativo, cioè la persona e i suoi atti creativi. Solo il soggetto creativo, infatti, può rispondere pienamente al "Progetto Uomo" del lavoro pedagogico dell'Educazione alla teatralità, che, come scrive Gaetano Oliva si concretizza nel proporre: "lo sviluppo e la crescita dell'Uomo affinché ogni persona raggiunga o recuperi la sua pienezza"⁵.

L'Educazione alla teatralità come educazione alla creatività

L'idea di creatività come atteggiamento proprio degli esseri umani nasce nel Novecento, in quanto a rigore la creazione può essere detta solo di Dio, come creazione dal nulla. Considerando ciò il concetto trova nell'arte la sua resa concreta più esplicita: essa è ambito privilegiato dell'espressività, ovvero della trasposizione di un'interiorità in un'azione effettuale, della costruzione di qualcosa di nuovo, di un essere tratto non dalla natura ma dalla propria interiorità.

L'uomo creativo è, dunque, una categoria del pensiero contemporaneo. In teatro il concetto trova le sue radici a partire dalla seconda metà del Novecento. A cavallo tra Otto e Novecento, con il comparire dei registi-pedagoghi, si sviluppa, infatti, il concetto di *attore creativo* e si comincia a parlare di "attore come uomo che usa consapevolmente se stesso per esprimere"⁶.

Solo con l'apporto della rivoluzione culturale portata dall'opera di Jerzy Grotowski dagli anni Sessanta in poi e con lo sviluppo dei concetti di *arte come veicolo* e di *performer*, però, si è arrivati a parlare di *uomo creativo*, di uomo che utilizza l'arte, o meglio le arti e i linguaggi espressivi, come un veicolo per lavorare coscientemente su se stesso. Al di là della distinzione dei generi artistici, **Grotowski ridefinisce storicamente l'idea di arte come ambito pratico di ricerca sull'essenza umana. La creatività cessa di essere appannaggio dell'artista o del genio e diviene caratteristica della persona**

umana in quanto tale; la tesi è avvalorata anche dall'affermazione delle neuroscienze per le quali ogni persona ha un potenziale creativo da sviluppare. L'arte rappresenta, in questo senso, una grande possibilità di sviluppo per tale potenziale⁷. Proprio per questo, nell'ottica dell'Educazione alla teatralità, l'attenzione è puntata sul soggetto creativo: il laboratorio teatrale diviene una metodica di lavoro che si fonda non solo sull'intenzione di trasmettere un sapere, ma, soprattutto, su quella di portare il soggetto a formarsi attraverso l'esperienza pratica e la scoperta che ne consegue. Attraverso gli stimoli sensoriali, attraverso l'agire, nel movimento, il soggetto sperimenta concretamente (impara facendo) e apprende o potenzia sia i fattori cognitivi sia i fattori conativi che modulano l'espressione della creatività. I primi si determinano nella capacità di sviluppare risposte diverse e multiple a una stessa situazione-stimolo-domanda (il pensiero divergente) ovvero nella capacità di considerare un problema da punti di vista diversi (la flessibilità mentale); i secondi si determinano nello sviluppo di alcuni tratti della personalità quali: l'apertura a nuove esperienze, la disponibilità a rischiare e a correre il rischio di sbagliare, l'attitudine al fascino per l'ignoto e alla costanza nel dubbio, la capacità di resistere alle correnti dominanti del pensiero e nella motivazione, ossia nel piacere di dedicarsi all'attività creativa⁸.

Questa centralità della "creatività" merita un'ulteriore riflessione: l'etimologia della parola è da ricercare nel termine *keré*, di origine indeuropea, che condivide con "crescere" la radice KAR. La creatività, dunque, se da una parte rimanda alla capacità di creare (in sanscrito KAR-TR è *colui che fa*, il creatore), dall'altra rimanda anche allo sviluppo e alla crescita. **Essere creativi significa anche saper crescere** e la creatività e il suo sviluppo devono diventare elementi centrali di qualsiasi percorso pedagogico ed espressivo. A questo proposito scrive Gaetano Oliva: "L'atteggiamento creativo risulta una modalità privilegiata per realizzare se stessi in quanto implica la fiducia nella possibilità di rinnovarsi, l'accettazione del proprio essere ritenuto in grado di progettare e realizzare prodotti e l'aspirazione a migliorarsi per soddisfare le proprie esigenze. Si può identificare la creatività umana come una dimensione dell'essere avente la continua possibilità di dar vita ad un cambiamento e come una spinta naturale che ognuno sente verso l'autorealizzazione"⁹.

⁴ GAETANO OLIVA (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Arona, XY.IT Editore, 2009, p. 8 ss.

⁵ CATIA CARIBONI, GAETANO OLIVA, ADRIANO PESSINA, *Il mio amore fragile. Storia di Francesco*, Arona, XY.IT Editore, 2011, p. 101.

⁶ FABRIZIO CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, E & A Editori associati, 1995, p. 33.

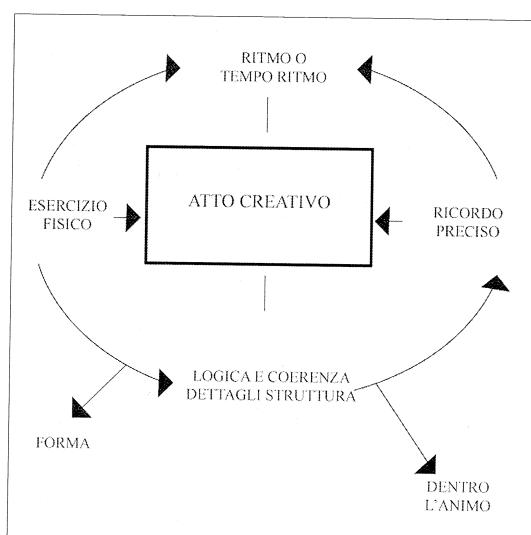
⁷ Cfr. GAETANO OLIVA, *Il teatro nella scuola*, Milano, Led, 1999, pp. 27-54.

⁸ s.n., *I percorsi della teatralità*, "Mente & Cervello", cit., pp. 29-35.

⁹ GAETANO OLIVA, *Il teatro nella scuola*, cit., p. 29.

La creatività, come capacità di trasformare, costruire e produrre, si declina nell'atto creativo, ossia in un'azione a cui soggiace lo sviluppo di un determinato processo e uno specifico stato dell'essere. La creatività rimanda ad un'attività produttiva, però non si declina solo nell'originalità (l'invenzione di idee o espressioni nuove), ma anche nella rielaborazione di elementi già esistenti; il soggetto attraverso la creatività trasforma gli stimoli provenienti dall'esterno componendoli in un'unicità nuova perché personale: “[...] l'atto creativo [...] è provocato sempre dall'incontro tra uno stimolo proveniente dall'esterno ed un proprio stato di coscienza. Attraverso la creatività il soggetto fa fronte in modo personale alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente e si adatta ad esso modificandolo secondo le sue necessità. La creatività presuppone un modo costruttivo di porsi di fronte alla realtà e la capacità di accogliere l'esperienza per poi rompere gli schemi intervenendo sulla realtà. Il senso di creare rimanda alla capacità produttiva, ad un'attività che genera dal nulla, ma anche [...] ad un'elaborazione originale di elementi già esistenti, per conferirvi il carattere della novità e dell'unicità; con la creatività vengono recuperate nella memoria le varie esperienze cumulate, combinate tra loro e utilizzate in modo coerente alla situazione”¹⁰.

In ambito espressivo, l'atto creativo si delinea come un'azione che coinvolge la globalità dell'essere umano in tutte le sue sfere: nell'intenzionalità che dall'interno muove verso l'esterno agiscono sempre sia il corpo, sia l'intelletto, sia la sfera emozionale del soggetto. Di seguito si riporta lo schema che sintetizza la teoria dell'atto creativo¹¹:



L'atto creativo rappresenta, dunque, l'atto totale di un uomo totale; per arrivare ad avere un atto creativo, infatti, vengono stimolati e utilizzati tutti gli elementi della “trinità della persona”¹²: l'intelletto, nella sua dimensione di mente (fantasia e immaginazione); l'anima, nella sua dimensione di emozione e sentimento; il corpo, nella sua dimensione di gesto e movimento, identità corporea e forma. L'atto creativo racchiude, dunque, la sintesi e l'apice della rivoluzione culturale teatrale e pedagogica che ha investito l'uomo nel Novecento: la percezione che l'uomo ha di se stesso come “uomo al centro” capace di modificare la natura e gli eventi, capace di vivere il suo tempo e i cambiamenti sociali, soggetto e protagonista della sua vita e della sua realizzazione. L'esperienza più profonda che un attore-persona può compiere è, pertanto, quella della produzione di un atto creativo. Esso viene definito da Gaetano Oliva nei seguenti termini: “Esso consiste nella realizzazione 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 accompagnata da un gesto o un movimento ripreso dai giochi che faceva), giunge a rivivere in forma fisica episodi della sua vita, esperienze spesso sepolte 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”¹³. A partire dalla ricerca di Grotowski, il lavoro di studio teorico e pratico dell'Educazione alla teatralità ha definito il processo creativo come l'insieme correlato di una serie di elementi: a) l'esercizio fisico come punto di partenza (il corpo dell'azione performativa); b) lo sviluppo di questo attraverso un lavoro di logica e la coerenza che ne determinano una struttura dettagliata; c) tale elaborazione si determina, inoltre, in un ritmo o tempo-ritmo che governa l'azione sviluppandola

¹⁰ GAETANO OLIVA, *Il teatro nella scuola*, cit., p. 29.

¹¹ GAETANO OLIVA, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano, Led, 2005, p. 310.

¹² Cfr. il pensiero di François Delsarte: *Ivi*, pp. 32-47.

¹³ *Ivi*, p. 310 ss.

nel tempo e nello spazio; d) la necessaria presenza di un ricordo di vita, ossia di una condizione emotiva precisa - come sottolineano gli scienziati e i neuroscienziati non esiste creatività che non sia collegata sia nel suo farsi che nel suo vedersi ad una relazione emotiva. Si può notare come nel ricordo, nell'esercizio fisico e nella struttura logica dell'atto creativo siano coinvolti rispettivamente l'anima, il corpo e l'intelletto della persona.

Proprio questa complessità, questa ricchezza e questa globalità fanno dell'atto creativo un punto fondamentale di un qualsiasi percorso di espressività legato ai linguaggi artistici; tanto più se tale attività risulta essere inserita all'interno di percorsi pedagogici e di formazione. Se, infatti, il laboratorio pedagogico è, come lo definisce Cesare Scurati, quel luogo dove "si possono affrontare itinerari di esplorazione nuovi, [che consentono] di porre in atto modalità di interazione [...] fondate sulla qualità dell'accompagnamento, della vicinanza, del sostegno e della reciprocità e dove viene valorizzata la produttività di ciascuno"¹⁴, l'atto creativo diventa necessario e indispensabile. Senza lo sviluppo della produzione personale non si ha, infatti, un reale processo di crescita e di sviluppo della persona, ma senza questo, ossia senza la messa in gioco della persona nella sua totalità non si ottiene neppure lo sviluppo di un'azione creativa.

In ambito espressivo l'atto creativo determina e si concretizza nella realizzazione di una **forma** in cui gioca un ruolo fondamentale la modalità improvvisa con cui vengono legati e strutturati insieme i diversi elementi: l'azione creativa non può che svolgersi nel tempo presente, nel "qui e ora" del contesto in cui il soggetto agisce. In questo senso viene garantita l'*originalità* della creazione, intesa non esclusivamente come produzione di qualcosa che prima non esiste, ma come ri-presentazione dell'unicità sempre nuova del soggetto.

Il movimento e la creatività

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

Il movimento creativo rappresenta lo sviluppo di continui atti creativi che si susseguono nel tempo e nello spazio e riconduce a un concetto antropologico semplice, ma fondamentale: la relazione tra l'essere umano e il movimento.

L'uomo nel suo esistere si muove; l'immobilità (fisiologica, fisica, cellulare) gli è addirittura impossibile. Il movimento è elemento specifico

della vita ed ha un ruolo centrale nella relazione con se stessi e con gli altri.

Come scrive uno dei grandi studiosi dell'arte del movimento, Rudolf Laban: "*L'uomo si muove per soddisfare un bisogno. Attraverso il movimento tende a qualcosa che ha per lui un valore. È facile intuire lo scopo del movimento di un individuo se è rivolto ad un oggetto tangibile, ma esistono anche valori intangibili*"¹⁵.

Il movimento non nasce solamente da un bisogno materiale o da un atto di volontà, né si esaurisce nell'apparato locomotore dell'umano: esso è anche e-mozione. Il movimento nella sfera creativa si colloca, per questo, nella dimensione della "gratuità", nel senso del non essere strettamente legato al raggiungimento di un bisogno concreto (nella quotidianità si fanno dei movimenti finalizzati, ad esempio a "prendere qualcosa"; azioni legate dalla legge del "massimo risultato con il minimo sforzo"). La gratuità, invece, è una delle componenti che, come ha studiato Laban, ricolloca il movimento quotidiano, portandolo a extra-quotidiano (le dinamiche di movimento non servono a raggiungere uno scopo preciso, o meglio servono per il raggiungimento di un bisogno espressivo, poetico, spirituale). Proprio per questo, il **movimento creativo** nasce dal rapporto del soggetto col mondo della creazione attraverso le arti espressive e da un'analisi ad ampio raggio dell'uomo e del suo esistere, che intreccia connessioni tra uomo e corporeità, tra corpo ed espressione, tra movimento-corpo e creatività. **Un'adeguata pedagogia e metodologia di lavoro deve occuparsi di far sviluppare la conoscenza del corpo nella sua totalità e della preparazione di questo come strumento di espressione.** È importante, infatti, non solamente diventare coscienti delle varie articolazioni della struttura umana e del loro uso nella creazione di schemi ritmici, gestuali e spaziali, ma anche dello stato d'animo e dell'atteggiamento interiore che vengono influenzati e si determinano in rapporto all'azione corporea. Scrive ancora Laban: "*La sorprendente struttura del corpo umano con le sue incredibili possibilità d'azione rappresenta uno dei maggiori miracoli dell'esistenza. Ogni fase del movimento, ogni minimo trasferimento di peso, ogni singolo gesto di qualsiasi parte del corpo rivela un aspetto della nostra vita interiore. Ogni movimento ha origine da una sollecitazione interna dei nervi, causata da un'impressione sensoriale immediata o da una complicata catena di impressioni sensoriali già esperite e fissate nella memoria. Questa sollecitazione dà luogo a un volontario o involontario sforzo interiore o impulso al movimento*"¹⁶.

Se il soggetto creativo ricopre, oggi, la centralità di un qualsiasi progetto educativo ed espressivo, cosa significa parlare di movimento creativo? La correlazione viene studiata nell'ambito

¹⁴ AA.VV., *L'insegnante e la meditazione didattica*, Milano, ISU, 2003, p. 131.

¹⁵ RUDOLF LABAN, *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeris Editrice, 1999, p. 8.

¹⁶ *Ivi*, p. 25.

one
del
per
de a
lo scopo
oggetto
ogno
sce
anche

nte
reto

;
to
una
in,
o
to
,

io per
rto
erso
gio

ed

a
della
di
ente
ella

ore

aban:
sue

mento,
so

una
essione
di
moria.

nto”¹⁶.
ità
o,

dell'Educazione alla teatralità, in quanto “*arte di comunicare attraverso il movimento*”¹⁷. Parlare di movimento creativo significa proporre, attraverso la teatralità, percorsi artistici fondati sullo sviluppo della propria pre-espressività naturale, la quale nasce dalla ricerca di un “corpo liberato”, esperienza dell'uomo che cerca di vivere la propria spontaneità nell'armonia degli elementi sensibili, emotivi e intellettivi. La persona nell'arte e attraverso l'arte può sperimentare e proporre ad altri la sua umanità, dopo aver lavorato su se stessa attraverso il corpo, la propria voce e il movimento. Il movimento come espressione corporea è, dunque, un'attività fisico-creativa attraverso cui si dà forma all'espressione dell'individuo.

Il movimento creativo, per tanto, non definisce altro che la stretta relazione tra la creatività e le arti espressive basate sulla persona al centro. Scrive Gaetano Oliva: “*Il corpo, nel complesso fenomeno umano, ha delle particolarità e un senso preciso, il movimento attraverso le azioni, oltre a essere ciò che fa una persona, crea “la personalità della persona stessa”. Il corpo non è qualcosa che si possiede, il corpo è ciò che si vive in prima persona: l'essere umano non ha un altro modo di conoscere il proprio corpo se non quello di viverlo. Il corpo umano partecipa pienamente alla realizzazione dell'Io spirituale e la consente. La corporeità è espressione di interiorità*”¹⁸.

La relazione tra corporeità e movimento si definisce su un piano pre-espressivo naturale

ed appartiene a ciascuna persona. Essa si delinea nell'interscambio tra movimento-sensazione-sentimento-pensiero che costituisce la dinamica di ogni esperienza e di ogni azione; scrive Gaetano Oliva: “*Nell'immagine corporea vengono coinvolti il movimento, la sensazione, il sentimento e il pensiero. Il movimento. Comprende tutti i cambiamenti temporali e spaziali nello stato e nelle configurazioni del corpo e delle sue parti. La sensazione. È la risposta che una qualità materiale esterna o interna al corpo stimola nelle apposite parti specializzate, i sensi, i quali possiedono a loro volta un organo materiale [...]. Il processo del sentire può essere suddiviso in tre stadi: fisico (stimolo esterno), fisiologico (eccitazione dell'organo), psicofisiologico (sensazione risultante dal senso). La percezione, invece, è il processo conoscitivo che presenta sensibilmente alla persona oggetti in forma totalizzante o unitaria. È un processo, un insieme di capacità e di atti mediante il quale non solo si apprendono gli oggetti, ma si apprendono in un modo organizzato e strutturato. Il sentimento. Alla pari della sensazione è una risposta soggettiva della persona, ma non a uno stimolo materiale, bensì a uno stimolo psichico. L'amore, l'odio, la paura, l'ira, l'ansia sono alcuni di questi sentimenti o emozioni. Queste emozioni influiscono sul corpo, infatti si arrossisce, si suda, si trema. Il pensiero. È la capacità di cogliere l'essenza delle cose al di là della superficie di esse. È un'attività esclusiva dell'uomo. Comprende tre attività: concettualizzare, giudicare, ragionare. Tutte queste quattro componenti partecipano insieme alla costruzione di ogni azione*”¹⁹.

¹⁷ ENRICO MAURO SALATI, CRISTIANO ZAPPA, *La pedagogia della maschera: Educazione alla Teatralità nella scuola*, cit., p. 2.

¹⁸ GAETANO OLIVA, *Educazione alla teatralità e formazione*, cit., p. 282.

¹⁹ GAETANO OLIVA, *Educazione alla teatralità e formazione*, cit., p. 286 ss.



Nei passaggi di grado che partecipano alla costruzione delle azioni si attua anche l'esperienza intesa come processo che porta alla consapevolezza di ciò che accade. Il primo grado si verifica sul piano della sensazione.

La prima fase dell'esperienza è percettiva: quando si compie un gesto o accade qualcosa lo stimolo immediatamente colpisce la natura percettiva del corpo. L'essere umano è, infatti, corpo che ha (è) "sensi"²⁰: quello che accade al di fuori diventa una parte del corpo, viene incorporata.

Una sensazione vissuta diventa vita, parola, ricordo (e dal punto di vista biologico: impulso, ormone, processo chimico provocato dall'esterno che muta il battito cardiaco, il respiro, il calore del corpo, ecc.). Quando il corpo recepisce queste sensazioni si mette immediatamente in movimento in termini sia di pensiero (la memoria) sia di dimensione emotiva (le emozioni).

La seconda fase dell'esperienza è, pertanto, emozionale. Ciò che si è sentito fa riferimento ai dati emozionali, alla storia pregressa della persona, il corpo va a ripescare nella memoria degli altri movimenti analoghi a quelli provati e li riporta nel dato corporeo. In questo senso si provano emozioni che si sono già provate.

Inizia la terza fase dell'esperienza che è di tipo conoscitivo. L'emozione non è qualcosa di incasellato, qualcosa che può far riferimento unicamente alla memoria: quello che accade ora è simile a quanto accaduto, ma non è la stessa cosa. Nasce dunque il bisogno di trovare il senso, di interpretare e di comprendere. L'esperienza diventa vera e propria consapevolezza nell'atto di prendere forma o meglio nel dare forma. Questo prevede anche la necessità e il bisogno di una comunicazione nella relazione con l'altro

da sé; con l'altro, infatti, si costituisce il senso di quello che accade.

Questo tipo di processo che l'uomo sperimenta quotidianamente nella sua vita, nell'ambito creativo ed espressivo diventa più consapevole, si affina, poiché la "forma" diventa punto di partenza ed elemento di ricerca (sul piano espressivo si verifica come scegliere e dunque come costruire la forma). L'associazione tra movimento e creatività si situa allora nell'azione (sensazione, sentimento e pensiero che si fanno movimento) che prende forma. Quest'ultima, pertanto, nell'atto creativo non fa altro che combinare, attraverso un processo consapevole, la dimensione corporea della persona (la relazione tra movimento, sensazione, sentimento e pensiero che appartiene al corpo di ciascuno) con la sua dimensione poetica (fatta di comunicazione, espressione ed emozione) attraverso l'utilizzo dei linguaggi artistici ed espressivi.

Se il movimento è un elemento naturale della persona e la creatività una potenzialità che appartiene a tutti, **il movimento creativo non è altro che il soggetto creativo in azione.**

Tale soggetto, in conclusione, si determina per le seguenti caratteristiche:

- **La creatività è un atto di un uomo integrale,** che concentra in un unico sforzo le proprie energie fisiche ed intellettuali.
- **La persona creativa è dotata di originalità e di spinta innovativa,** possiede la capacità di differenziarsi dall'esistente e l'aspirazione di giungere al nuovo.
- **Nell'individuo dotato di creatività è presente un'immaginazione costruttiva** e si presuppone uno sviluppo della fantasia [...] che non rimane chiusa in se stessa ma si manifesta in situazioni concrete.
- **Per creare è necessario capire.** Il soggetto

²⁰ Per approfondire le questioni legate al corpo come modalità originaria di rapporto con il mondo, come condizione primaria della comunicazione e l'attenzione alla corporeità e alle sue valenze conoscitive e comunicative si confrontino le teorie di Jacques Maritain (in particolare *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1983) e di Maurice Merleau-Ponty (*Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1972 e *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989). Di fondamentale importanza storica, a questo proposito, è anche il lavoro di ricerca di Galimberti; si veda pertanto UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1983.



so
enta
creativo
fina,
ed
verifica
forma).

nto
nde
tivo
rocesso
persona
stimento
no) con
azione,
o dei

la

non

per

egrale,
energie

alità

à

esente

pone

ane

ni

to

zione

frontino

e di

E,

la

creativo ha sviluppato la capacità di vedere, sentire e controllare quanto lo circonda; è una persona aperta all'esperienza, disponibile a ricercare e attenta nel percepire gli stimoli che possono motivare la spinta generatrice della ricerca e dell'azione. La conoscenza del contesto costituisce il fondamento per arrivare al controllo delle risorse esterne (tecniche e materiali) che rendono effettivamente possibile l'atto creativo.

Accanto a ciò si situa la **presa di coscienza delle proprie risorse interne e quindi delle proprie capacità**, la consapevolezza del proprio modo di procedere e la padronanza delle proprie energie. Il **processo creativo è caratterizzato da rigore e impegno**, non da superficialità improduttiva: creativo è colui che conosce se stesso e le sue possibilità, che ha svolto un'autoriflessione ed è in grado di incanalare le proprie forze. Attraverso l'essere creativi si scopre il nucleo del proprio sé e lo si indaga; l'esperienza del fare teatro, richiedendo questa analisi, diventa un modo per facilitare la conquista della propria identità²¹.

Verso un'estetica dell'imperfezione

L'Educazione alla teatralità in quanto educazione alla creatività rappresenta per chiunque una possibilità preziosa di affermazione della propria identità, sostenendo il valore delle arti espressive come veicolo per il superamento delle differenze e come vero elemento di integrazione.

Attraverso l'arte l'uomo si racconta, è protagonista della sua creazione.

Nelle arti espressive, dove non ci sono modelli, ma ognuno è modello di se stesso, l'identità di ogni persona si realizza attraverso una realtà narrante: l'azione, la parola e il gesto diventano strumenti di indagine del proprio vivere.

L'arte come veicolo, inoltre, può realizzare la manifestazione della creatività solo all'interno di una dimensione *performativa*, dal momento che il suo fine risiede nell'atto stesso di fare. L'arte come veicolo "genera", dunque, l'idea di un attore-persona definito *performer*, vero e proprio uomo di azione che utilizza tutte le sue dimensioni espressive al di là delle codifiche di disciplina (è danzatore, musicista, attore, ecc.), è un uomo totale che compie una *performance*, un atto di donazione della propria completa personalità. L'azione a cui dà corpo non è un cliché, non è una precisa azione data che si compie solo ed esclusivamente nella completezza e nella perfezione fisica del gesto (nella riuscita cioè di un gesto tecnicamente ineccepibile secondo un modello, un metodo prestabilito, una tecnica, un canone); essa prende forma a seconda della personalità dell'Io che la compie, dal momento che è intima e soggettiva. L'azione è un movimento creativo e la sua estetica si colloca nella dimensione dell'imperfezione. L'idea estetica più ordinaria matura nel Settecento e si definisce nel concetto di "opera d'arte"²² come di un prodotto formalmente perfetto che non ha alcun interesse pratico. Un'opera è bella quando è formalmente coerente, proporzionata nelle sue parti, autonoma e finita: "così com'è per sempre"²³. Questo concetto iniziò ad essere scardinato dalle avanguardie artistiche di inizio Novecento: gli artisti contrastarono proprio il carattere dell'opera artistica come opera formalmente compiuta e autonoma. Da questa rottura, nella seconda metà del Novecento, nacque il concetto di *performance*. Con questo titolo si cominciarono a designare quegli eventi scenici non regolati in ogni loro parte, ma basati sull'improvvisazione e sull'invenzione istantanea, ossia qualcosa che non vuole essere creazione autonoma perfetta ma sempre un'esperienza collaborativa di con-ricerca

²¹ GAETANO OLIVA, *Il teatro nella scuola*, cit., p. 32.

²² Cfr. FERNANDO BOLLINO, *Lezioni di Estetica*, Bologna, Clueb, 1997 e ROBERTO DIODATO, *L'arte come categoria estetica. Un'introduzione*, Lugano, Eupress FTL, 2005.

²³ Cfr. ROBERTO DIODATO, EUGENIO DE CARO, GUIDO BOFFI, *Percorsi di estetica. Arte, Bellezza, Immaginazione*, Brescia, Morcelliana Editrice, 2009.



tra attuanti della *performance*: i *performer*. Il *performer*, per questo, viene a definirsi, costitutivamente come un essere manchevole, bisognoso, imperfetto la cui produzione non corrisponde a quell'idea di opera e di bellezza della filosofia estetica classica. Il *performer*, infatti, non insegue l'autonomia dell'opera, il bello, la perfezione. La sua espressione è un evento agito, che accade "qui e ora", è un'esperienza di vita, un'esperienza che nasce dall'interazione che si sprigiona dal suo corpo (dalla sua presenza di persona in tutte le sue dimensioni) e dall'ascolto dei corpi degli altri *performer*. In questo senso le *performance* non possono essere intese come "opere d'arte" in senso ordinario: non sono qualcosa di perfetto, di finito, di autonomo con dei riferimenti e dei limiti precisi; ma sono un *qualcosa* che si crea mentre si fa e che finiscono, terminano per sempre, appena sono accadute; sono irripetibili. Il *performer* non cerca, per tanto, un'azione perfetta e compiuta, ma un'azione creativa, viva mentre avviene; il *performer* è, per questo, costantemente teso all'ascolto di quello che succede dentro di lui, con lui e intorno a lui. La sua azione è imprevedibile e non prestabilita (può essere progettata secondo dei percorsi, ma deve essere costantemente aperta alle possibilità di cambiamento e di trasformazione perché: non si può vivere "prima" quello che accade "ora"). Scrive Gaetano Oliva a questo proposito: "Sulla scena, l'attuante non si trova a mostrare l'atto psichico rielaborato [...], ma lo vive di nuovo, nel "qui e ora", facendo emergere il proprio "Io". [...] L'uomo-attore si mette a nudo davanti agli altri, abbandonandosi completamente al suo processo creativo [...]. In un processo di questo tipo le "prove" dello spettacolo non hanno più ragione di esistere: l'attuante vive il suo

stare in scena sulle emozioni del momento e qualsiasi ripetizione meccanica finirebbe per distruggere la verità dell'attore stesso; ogni spettacolo non è mai uguale a se stesso, poiché l'attore non può mai essere uguale, ma vive in continua trasformazione e crescita, giorno dopo giorno, esperienza dopo esperienza"²⁴.

La *performance* non è l'illustrazione di una partitura precedentemente elaborata, un'idea messa a tavolino, provata e costruita in precedenza (le prove) e poi mostrata: è un evento che si realizza e si concretizza in quello che accade "qui e ora"; è sempre un gesto in atto di ricerca. Proprio per questo l'estetica della *performance* è l'estetica dell'imperfezione. Nell'azione dei *performer* c'è tutta la complessità e l'essenza degli uomini che si danno (creano) una forma di gesto, corpo, emozione, pensiero, parola. I corpi dei *performer* non hanno bisogno della bellezza e della perfezione perché non devono fare spettacolo. Sono sempre difettosi perché sono corpi di uomini, e gli uomini sono antropologicamente imperfetti poiché votati alla continua trasformazione e crescita, giorno dopo giorno, esperienza dopo esperienza²⁵. In questa estetica dell'imperfezione²⁶ c'è un dato etico che interessa particolarmente l'Educazione alla teatralità e il *movimento creativo*: ciò che è in gioco è una trasformazione, non c'è uno spettacolo²⁷. Il soggetto quando crea, proprio perché crea, non presenta qualcosa di determinato in senso assoluto, ma vive la sua creazione: è egli stesso, identità corporea, emotiva e di pensiero, creazione. In questo senso il *movimento creativo* dà forma a una ricerca di sé; forma che continuamente cambia perché è la persona che continuamente si trasforma.

²⁴ GAETANO OLIVA (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, cit., p. 32.

²⁵ Si può affermare che i concetti di *performance* e di *performer* nella cultura artistica contemporanea sono poco chiari e spesso equivoci. All'interno del *movimento creativo* essere *performer* non significa lavorare sulla casualità; non si tratta di agire in modo non intenzionale, di non avere una direzione; come si è evidenziato, infatti, per essere creativi «è necessario possedere, accanto a una certa attitudine alla spontaneità, una buona dose di rigore, di logica e coerenza» (GAETANO OLIVA, in ROSA DI RAGO (a cura di), *Emozionalità e teatro*, Milano, FrancoAngeli Editore, 2008, p. 48). Si tratta allora di superare sia il concetto di spettacolo (qualcosa di perfetto che si mostra, che intrattiene) sia quello di prove (il momento "prima" in cui si prepara qualcosa; il laboratorio deve essere già un processo artistico e creativo, non si può "imparare a vivere il futuro" ma solo sperimentare il presente): la *performance* è, infatti, un'occasione (progettata, intenzionalmente comunicativa) di confronto con altri, occasione di relazione con un pubblico. Questo incontro, unico e irripetibile, è all'insegna della performatività se gli attuanti sono capaci non di "mostrare" l'atto creativo ma di riviverlo. Ogni volta esso sarà diverso se si lascerà spazio all'*Io* che compie l'atto: ogni volta esso sarà, per questo, (ri) vissuto per la prima volta.

²⁶ L'estetica dell'imperfezione della *performance* è stata discussa dal prof. Guido Boffi (docente di Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) durante il Convegno "Artisticamente. Dare forma alla vita. Le arti espressive come veicolo di crescita e sviluppo della persona, della famiglia e dell'ambiente", 17 e 18 febbraio 2012 tenutosi presso il Piccolo Teatro Cinema Nuovo di Abbiate Guazzone - Tradate (VA); l'evento è stato promosso da: Master "Creatività e crescita personale attraverso la teatralità" Facoltà di Scienze della Formazione e Facoltà di Psicologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e CRT "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona (Va). Le considerazioni espresse in questo paragrafo sono una rielaborazione, da parte degli autori dell'articolo, della relazione del prof. Boffi: "Dance Me to the End of Love". Le vite, che costano. È importante sottolineare il fatto che "l'estetica dell'imperfezione" è a tutt'oggi una teoria di ricerca *in fieri*, nata in relazione alle esperienze artistiche del secondo Novecento e che sta aprendo un interessante dibattito di riflessione.

²⁷ A questo proposito si confronti l'interessante "Tabella delle macroscopiche differenze tra spettacolo e teatro" di Claudio Morganti riportata sulla copertina della rivista "Teatro e Storia nuova serie", Anno XXV, n. 3, Bulzoni Editore, 2011.

qualsiasi
la verità
vale
uguale,
giorno

partitura
a
za
si
de
cerca.
nce

essità
no)
ero,
ogno
n
tosi
sono
ci alla
dopo

in dato
zione
no
no
minato
è egli
ero,
ivo

chiari
tratta
«è
enza»
Si tratta
trove
non si
stata,
e, unico
ri-
(ri)

la
amente.
18
stato
e e
o Olona
della
estetica
so

Editori,

La ricerca, inoltre, avviene insieme ad altri, quello che accade è una relazione (con se stesso, con gli altri attuanti, con le persone che assistono): il risultato è, pertanto, sempre imperfetto e manchevole, "tende a" ma mai raggiunge una finitudine (che non cerca, a cui non aspira, non esiste la relazione perfetta). La creazione è sempre "aperta a", "pronta a crescere", a evolversi e cambiare di nuovo, a rigenerarsi.

L'attuante non è un esecutore, non rimane uguale a se stesso, così come gli "spettatori" (a rigore se non c'è spettacolo non ci sono spettatori) non rimangono se stessi ma cambiano, partecipano per trasformarsi. Dare forma, significa, allora, creare continuamente altre forme; la capacità di assumere una forma non è un qualcosa di concluso, ma è un divenire. Il *movimento creativo* nella dimensione di *progetti creativi* (ossia la *performance*) realizza processi di forme e movimenti che cambiano, si trasformano, che entrano uno nell'altra per poi standardizzarsi; rappresenta il tentativo (mai definitivo, mai perfetto) di dar forma alla vita; cioè serve a esprimere il desiderio di vita, a provocare il desiderio di vita e cioè di trasformazione.

Il *movimento creativo* non è, dunque, una tecnica, è una pedagogia che determina un processo pedagogico della creatività nell'ambito delle arti espressive nell'Educazione alla teatralità. In questo senso la bellezza che sprigiona è di ordine etico.

La teatralità, il movimento creativo, si presenta come esercizio del bello (un bello etico) che permette di pensare la realtà in maniera diversa dal solito e ritrovare qualcosa di bello ovunque. Interpretare la realtà secondo la dimensione del bello permette di uscire dalla ripetitività dell'esperienza che inibisce ogni crescita e aiuta a comprendere la complessità del reale fatto di bello e di brutto.

Il processo del *movimento creativo*, nel suo dare forma alla vita, diventa possibilità, potenzialità di ricerca: fare o non fare, riuscire o sbagliare (l'errore creativo che pedagogicamente è necessario per crescere, per cambiare), trovare o non trovare. Nel dar forma alla vita l'uomo cerca la felicità e l'essere in comune con gli altri uomini.

L'Educazione al movimento creativo, nell'ottica dell'Educazione alla teatralità, significa fare esperienza di un vivere creativo; significa imparare a non rinchiudersi nella sopravvivenza, significa intendere l'arte come possibilità di vita che smuove la sensibilità, la creatività, la poeticità, l'intelligenza, il desiderio, che apre alla pluralità in modo trasversale. L'esperienza del *movimento creativo* fuori dalla dimensione spettacolare, rappresenta allora questo: dare una possibilità alla persona di essere *performer* della propria vita, di

essere uomo creativo, di essere persona capace di vivere, di sentire, di emozionarsi, di pensare e di esprimere.

Alcune considerazioni per una conclusione

L'Educazione alla teatralità studia il processo creativo in cui la totalità del soggetto viene coinvolta. Pur partendo dallo studio della pratica teatrale sulla quale la scienza stessa si fonda, si giunge alla definizione delle condizioni essenziali che presiedono a una qualsiasi creazione artistica: **l'Educazione alla teatralità sottrae la creazione a un processo puramente inconscio, legato esclusivamente alle qualità innate del soggetto, legandola anzi alla volontà e alla consapevolezza dell'agente.** È in quest'ottica che l'arte viene definita come veicolo di formazione del soggetto.

La scienza dell'Educazione alla teatralità, nello studio dell'atto creativo e della sua concretizzazione nel *movimento creativo*, si configura come scienza umana che determina le sue prassi a partire da una precisa concezione dell'uomo e del suo esistere. In particolare essa si lega alla concezione delartiana per cui l'uomo è unità indissolubile di tre elementi distinti e interdipendenti tra loro e sempre in stretto rapporto di interazione. François Delsarte, precursore della danza libera, infatti, supera la separazione della vita del corpo dalla vita dell'anima e circoscrive la "legge della trinità", secondo la quale: "[...] la creatura umana può essere concepita come espressione della Trinità divina: nell'uomo coesistono, con pari dignità, le tre dimensioni di corpo, anima e intelletto, le quali 'vivono' un rapporto di interdipendenza e interazione. Tale trinità, superato il suo significato religioso, si configura a esigenza di fusione fra gli ambiti spirituale e intellettuale (spirito), sensoriale e vitale (vita) e psicologico (anima), divenendo presupposto per la stabilità e l'identità dell'io"²⁸.

Interessante è, però, notare come, a prescindere da una determinata concezione filosofica, le teorie di questa scienza mostrino una loro indipendente efficacia: facendo partire la teorizzazione dall'azione fisica (dal movimento), l'Educazione alla teatralità prende inevitabilmente in considerazione e verifica i processi neurologici e fisiologici che governano la sfera corporea dell'umano. Peculiarità di questa scienza è, infatti, quella di aver raccolto le prassi teatrali dei registi pedagoghi della storia e, sistematizzando i loro assiomi, aver saputo trarre da esse un sapere universale.

* Marco Miglionico e Lucia Montani sono membri del C.R.T. TEATRO-EDUCAZIONE di Fagnano Olona (Varese) www.crteducazione.it

²⁸ GAETANO OLIVA, *Educazione alla teatralità e formazione*, cit., p. 33.