

EMOZIONALITÀ E TEATRO

introduzione

Il progetto "Emozionalità e Teatro. Di pancia, di cuore, di testa" di Walter Formosa e Franco Angeli

Introduzione

Di pancia, di cuore, di testa

1. Emozioni e contesti educativi: un inatteso imprevisto,
di Walter Formosa e Franco Angeli

2. Aspetti teatrali della didattica dell'emozione,
A cura di Rosa Di Rago

3. La progettualità teatrale: quali modelli?

3.1. Progetti e situazioni. Riflessioni sulle condizioni
dell'agire co-educativo, di Walter Formosa

3.2. La progettualità teatrale: il laboratorio,
di Giacomo Oliva

4. Arti-terapie e regolazione emotiva,
di Pio Enrico Riva Riva

2012

FrancoAngeli



di Rosa Di Rago e Serena Piletto

• 113

Quali strumenti concettuali e operativi il teatro può offrire ai docenti per promuovere la capacità dei ragazzi di gestire le proprie emozioni, la propria affettività? Il volume, che raccoglie gli esiti del progetto di ricerca-formazione "Emozionalità e teatro", illustra i presupposti teorici, le tecniche teatrali, i dispositivi pedagogici per favorire l'educazione emozionale, degli affetti. Sono aspetti spesso trascurati, se non censurati, all'interno della vita scolastica, dimenticando che non c'è apprendimento e conoscenza senza emozione.

Allo stesso modo, affetti e emozioni svolgono un ruolo centrale nella professione educativa. Dimensione che non può essere che sviluppata negli itinerari di formazione dei docenti, i principali interpreti dei processi di cambiamento.

Il teatro può offrire una metodologia utile per un'assunzione consapevole delle proprie dinamiche, per poterle riconoscere affinché diventino risorse nell'agire professionale.

Il volume, accanto ai contributi teorici e agli strumenti utilizzati nel lavoro di ricerca, riporta gli esiti di alcune sperimentazioni condotte nelle classi dai docenti coinvolti e le riflessioni scaturite dagli incontri dei gruppi con i tutor. Riflessioni che convergono nel sottolineare la centralità del laboratorio teatrale come esperienza personale di apprendimento, per imparare a comprendere, riflettere e come spazio che crea un circuito tra sapere e saper fare, che introduce l'agire secondo un progetto.

Rosa Di Rago è ricercatrice presso l'Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell'Autonomia Scolastica (ex IRRE Lombardia). Esperta del teatro della scuola, coordina i progetti nel settore teatrale. Ha già pubblicato su tale tematica altri due volumi: *Il teatro della Scuola. Riflessioni, indagini, esperienze* (FrancoAngeli 2001) e *Il giullare nel curricolo* insieme a Roberta Carpani (FrancoAngeli 2006).

ISBN 978-88-464-8500-7

9 788846 485007

€ 19,00 (U)

Introduzione

Il progetto “Emozionalità e Teatro. Di pancia, di cuore, di testa”, di Rosa Di Rago

pag. 7

Parte prima

1. **Emozioni e contesti educativi: un inatteso imprevisto,**
di *Walter Fornasa e Matteo Lei* » 27
2. **Aspetti teorici teatrali in rapporto all'educazione emotiva,** di *Gaetano Oliva* » 42
3. **La progettualità teatrale: quali modelli?**
3.1. **Progetti e situazioni. Riflessioni sulle condizioni dell'agire co-educativo,** di *Walter Fornasa* » 57
3.2. **La progettualità teatrale: il laboratorio,**
di *Gaetano Oliva* » 71
4. **Arti-terapie e regolazione emotionale,**
di *Pio Enrico Ricci Bitti* » 77
5. **Teatro, narrazione, conoscenza,** di *Marco Dallari* » 82
6. **“Corpi narranti”. Il racconto orale tra memoria e teatro,**
di *Marco Baliani* » 92
7. **L'emozione sociale. Drammaturgia rituale tra famiglia, scuola e territorio,** di *Claudio Bernardi* » 97

Parte seconda

8. **Il lavoro di ricerca e gli strumenti utilizzati,**
di *Rosa Di Rago e Serena Pilotto* » 113

9. I percorsi di ricerca	pag. 128
9.1. Il percorso di ricerca e il lavoro di gruppo nella scuola dell'infanzia , di <i>Alessandra Caro</i>	» 128
9.2. Il percorso di ricerca e il lavoro di gruppo nella scuola primaria , di <i>Serena Pilotto</i>	» 145
9.3. Il percorso di ricerca e il lavoro di gruppo nella scuola secondaria di I grado , di <i>Simona Garbarino</i>	» 173
9.4. Il percorso di ricerca e il lavoro di gruppo nella scuola secondaria di II grado , di <i>Loredana Troeschel</i>	» 185

Parte terza

10. Tre esperienze di sperimentazione	
10.1. un laboratorio della scuola primaria , di <i>Anna Valera e Penati Carla</i>	» 205
10.2. un laboratorio della scuola secondaria di I grado , di <i>Marina Cardullo e Marita Viola</i>	» 214
10.3. un laboratorio della scuola secondaria di II grado , di <i>Angela Tramontana</i>	» 218
11. Le risposte dei ragazzi: alcune riflessioni , di <i>Maria Grazia Panigada</i>	» 223
Gli autori	» 247

2. Aspetti teorici teatrali in rapporto all'educazione emotiva

di Gaetano Oliva

Una premessa: essere modelli di se stessi

Trattare del rapporto che intercorre tra teatro ed emozione vuole essere un pretesto per cominciare a fare chiarezza sulla metodologia che si adatta meglio a quel teatro che sta nella scuola. Dopo anni di studi e ricerche si comincia ad avere l'ambizione di poter pensare a un'esperienza teatrale che sia presente nell'esperienza del ragazzo a partire dal suo ingresso nella scuola materna per arrivare alla scuola superiore, entrando a pieno titolo nella struttura organizzativa didattica della scuola. Il teatro c'è sempre stato nella scuola, ma è molto spesso stato considerato come una aggiunta, fondata sulla buona volontà e sull'iniziativa del singolo insegnante.

Con questa sperimentazione si cerca di porre le basi per costruire un possibile indirizzo che possa accompagnare l'esperienza del teatro nella scuola.

Molto si sta facendo a livello culturale e didattico in Università. I futuri maestri ed educatori hanno il teatro nel *curriculum* di studi. Quindi quando andranno ad operare, saranno in possesso nella loro preparazione culturale e didattica di uno strumento specifico. Il problema attuale è invece dare una formazione in questo ambito anche a quegli operatori già in servizio che, pur desiderando impiegare questo strumento, in realtà non lo possiedono ancora.

Dal momento che l'ambito di riferimento è molto vasto, come punto di partenza si è scelto di indagare l'aspetto emozionale del rapporto teatro-scuola. Si tratta di una consapevole forzatura, in quanto non c'è nulla che in teatro non coinvolga l'ambito emozionale. Quindi fare un'analisi di questo argomento significa aprire il meccanismo teatrale ed estrapolare alcuni concetti.

Bisogna però tenere presente che in questa sperimentazione non si ha l'intenzione di sostituire con presunti nuovi modelli le esperienze già consolidate nel corso degli anni dai docenti coinvolti. Si tratta invece di affiancare i due percorsi in maniera critica e dialettica. Credo che ci sia un solo modello teatrale: ognuno

no è il modello teatrale di sé. Il punto di partenza è questo. Non si può fare il teatro di qualcun altro. Perché il modello teatrale passa attraverso la consapevolezza di sé stessi. Ed è questo che garantisce il fatto che noi lo possiamo pensare dal punto di vista didattico in un processo formativo. Così come gli adulti-insegnanti sono modelli di se stessi, gli allievi, piccoli o grandi che siano, sono modelli di se stessi. Il nostro è un lavorare “con”: di solito infatti accade che i genitori lavorino “per” i figli, gli insegnanti lavorino “sui” ragazzi; in questo contesto invece si deve lavorare “con”: ciascuno deve costruire la propria esperienza, sapendo che ha qualcuno di fianco che è in grado di sostenerlo nei momenti di necessità. Una metodologia di questo tipo è fondamentale in un percorso di consapevolezza. Ecco perché non ci possono essere modelli.

Chiariti questi concetti di carattere generale, bisogna ricordare che, all'interno di un percorso teatrale, possono essere messe in luce specifiche situazioni laboratoriali che ci permettono di affrontare la dimensione emozionale in un contesto educativo quale quello scolastico, che vede coinvolti soggetti in età evolutiva; altre situazioni, pur appartenendo al teatro, non si possono usare, perché vanno ad agire su meccanismi psicologici troppo delicati. Pur avendo dei grossi risultati a livello spettacolare, non vanno bene in un processo educativo.

Il nostro lavoro sarà quindi quello di andare ad estrapolare quanto è possibile impiegare per favorire la consapevolezza emotiva in bambini e ragazzi che frequentano la scuola, dalla scuola della infanzia alle superiori. In particolare si tratterà di costruire insieme una modalità piuttosto strutturata per ipotizzare e condurre un'attività che fino ad oggi era lasciata sul volontariato e sulla passionalità di alcuni insegnanti. Un metodologia condivisa è necessaria quando si insegna.

L'educazione alla teatralità: una metodologia

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

Aspetto fondamentale del laboratorio teatrale è la relazione personale tra i partecipanti; una relazione analoga dovrà esistere tra gli attori e gli spettatori del progetto creativo che conclude il laboratorio stesso. L'apertura all'altro, l'es-

sere con è una caratteristica che appartiene profondamente all'uomo; si tratta di un'apertura che non è un semplice scambio di comunicazione, ma un'esperienza di partecipazione affettiva e di reciprocità. Il desiderio di incontrare l'altro deve essere però reale ed autentico: ciò implica che ciascuno accetti l'altro così com'è. Il laboratorio quindi è un'occasione per crescere, per imparare facendo, con la convinzione che l'aspetto più importante consiste nel processo e non nel prodotto: la *performance* (o progetto creativo) è solo la conclusione di un percorso formativo. L'attività teatrale stimola il bisogno di una conoscenza interpersonale che comporta una relazione in cui l'altro è riconosciuto nella sua dignità. Il laboratorio offre quindi l'occasione di capire che è possibile cambiare determinate situazioni e cambiare se stessi.

Il laboratorio teatrale ha una forte valenza pedagogica ed offre un importante contributo nel processo educativo, poiché, nel percorso che ognuno compie su di sé, conduce ad imparare a tirare fuori ciò che urla dentro, a conoscere e controllare la propria energia, a convivere con ciò che in un primo momento si è represso o rimosso. Non bisogna dimenticare che l'essere dell'uomo dipende dalla qualità delle sue esperienze che caratterizzano il suo modo di relazionarsi o non relazionarsi, in breve il suo stile di vita. Il teatro, vissuto nella dimensione del laboratorio, permette di ampliare il campo di esperienza e di sperimentare situazioni di vita qualitativamente diverse da quelle abituali, che possono contribuire alla ridefinizione di sé, del mondo, degli altri. Fare teatro, in questo senso, significa allora rivedersi nel proprio passato: rivivere angosce, rivisitare certi comportamenti o situazioni non per rimuoverle, ma per prendere coscienza di essere cresciuti e riconoscere le proprie positività.

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

Con la pedagogia del Novecento si è innescato un processo che ha ribadito l'importanza nell'attività dell'insegnante di "tirare fuori" dall'allievo e non solo di "mettere dentro". Per realizzare questa finalità il laboratorio teatrale è un ottimo strumento: per assurdo dovrebbe essere impostato in modo che il conduttore possa rapportarsi di volta in volta con il singolo allievo, per rispettare l'unicità di ogni persona. In realtà è importante che egli non si dimentiche mai di questa finalità, pur relazionandosi con un intero gruppo di allievi. La di-

mensione del gruppo è comunque fondamentale poiché permette uno scambio e una condivisione che favoriscono la crescita e la consapevolezza di sé, prima ancora che la relazione. Altrettanto importante è che nel laboratorio teatrale non esiste il giudizio, in quanto ciascuno è modello di se stesso e non ci sono possibilità di omologazione dei risultati. Proprio perché ciascun allievo è protagonista dell'esperienza con la propria unicità è fondamentale che la responsabilità didattica e pedagogica dell'intero laboratorio teatrale a scuola sia dell'insegnante; solo una figura che conosce bene la realtà del quello specifico ambito e soprattutto che è a conoscenza del vissuto e delle caratteristiche di ogni partecipante ha la possibilità di scegliere quali stimoli proporre e soprattutto saper riscontrare i cambiamenti anche minimi che possono avvenire.

Accanto a una dimensione prettamente psico-pedagogica del laboratorio teatrale a scuola, non bisogna trascurare anche quella più culturale. Ciò significa saper collocare le proposte pratiche in un contesto teorico, creando opportuni collegamenti alla storia del teatro; ciò è necessario non solo su un piano della formazione specifica dell'insegnante che si prepara per condurre un'attività di educazione alla teatralità, ma anche su quello didattico di comunicazione di queste informazioni anche agli allievi.

Non solo. È importante anche capire quando e come è stato possibile fare in forma legittima il teatro nella scuola, senza tentare di imitare il teatro degli adulti e senza limitare l'attività alla realizzazione di una rappresentazione. per questo introduciamo l'importanza della figura di Grotowski.

Egli ha trasformato e rivoluzionato il concetto di teatro. Ha portato il teatro fuori dal teatro. Inizia questa opera negli anni Sessanta, in Polonia, sotto la dittatura stalinista. Tutto ciò che inventa, lo inventa non per lo spettacolo, la bellezza, ma per un problema culturale: è in vigore una dittatura politica e sociale a causa della quale adotta questo tipo di soluzione. È importante sottolineare quanto il teatro appartenga al tessuto culturale di una data società. Non si può togliere il teatro da questa condizione come accade spesso per molte compagnie teatrali che fanno laboratori o piccoli spettacoli per ragazzi; il teatro, come ogni tipo di arte, appartiene alla sociologia, alla politica, alla società, alla cultura: chiunque lavori con i ragazzi deve fare questo tipo di analisi.

Il laboratorio teatrale: Grotowski

Nel corso di numerose interviste che Grotowski ha rilasciato, sono presenti alcuni concetti di fondamentale importanza per comprendere l'origine reale del processo contenuto nel laboratorio teatrale e giustificarne quindi la valenza storica e pedagogica. Dice Grotowski : (intervista contenuta nella videocassetta: "I cinque sensi del teatro", RAI)

«Il teatro è stata un'enorme avventura nella mia vita. Ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente di guardare la vita. Direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro.

Ma non ho cercato il teatro in verità ho sempre cercato qualcos'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso. Per cercare la dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse persino tutto questo, che avesse una sorta di centralità, di asse, una dimensione più alta, che ci oltrepassa.. a quell'epoca volevo studiare o l'induismo per lavorare sulle diverse tecniche dello yoga, o medicina per diventare psichiatra, o arte drammatica per diventare regista. Era il periodo stalinista. La censura era molto pesante. Si censuravano gli spettacoli ma non le prove».

In queste poche parole è già riassunto tutto il significato della relazione tra teatro ed educazione: lo spirito della ricerca, prima di sé e poi della relazione con l'altro. Grotowski cercava qualcosa: è arrivato al teatro quasi per caso. Nella storia del teatro la stragrande maggioranza dei grandi teorici che lavorano sul teatro sono tutte persone che cercano qualsiasi cosa e arrivano al teatro per caso e per caso il teatro diventa qualcosa che li mette in relazione con se stessi e con qualche altra cosa. Chi all'inizio non sa nulla del teatro, anzi è scettico, alla fine del percorso è colui che comprende di più, perché ha una convinzione reale di una ricerca che parte da sé. È questo che fa il teatro; questo è il teatro. Questo e non altro. Pensate che adesso potete mettere tranquillamente tutte le luci e i costumi dentro in un cassa e riporla in un ripostiglio. Non si può pensare oggi di arrivare a fare qualcosa in teatro trascurando quello che è stato Grotowski. Si può condividere o meno, ma non si può ignorare.

Grotowski si accosta al teatro in una condizione di censura; per questo le prove diventano importanti:

«Le prove sono sempre state per me la cosa più importante. Là accadeva qualcosa tra un essere umano e un altro essere umano cioè l'attore e me che toccava questo asse, questa serietà al di fuori di ogni controllo dall'esterno. Per me lo spettacolo è stato sempre meno importante del lavoro delle prove. Lo spettacolo doveva essere impeccabile, ma tornavo sempre verso le prove anche dopo la prima. Perché le prove sono state la grande avventura».

Il *training* diventa spettacolo. Da questo concetto, da una tale condizione nasce l'idea di laboratorio. Si tratta di una condizione sociale, politica culturale. Un bisogno sociale, psicologico e culturale dell'uomo, che spinge a questo tipo di ricerca.

«In fondo è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di joga. Penso che molti malintesi siano dovuti all'opinione diffusa che il nostro teatro sia un teatro moderno, d'avanguardia. In realtà è un teatro che cerca di essere fedele alla tradizione».

Grotowski inizia il suo lavoro di ricerca con un piccolo gruppo di persone: si trattava di intellettuali, registi, attori, uomini di cultura che hanno lasciato tutto e tutti, si sono stabiliti ad Opole, un piccolo paese con un altrettanto piccolo teatro. Gli spazi per il teatro erano quelli. Da lì sono partiti. Non si può fare teatro, nel senso descritto in queste righe, se non ha una cultura sufficiente. È necessario conoscere molto bene la storia del teatro e la sua tradizione, per poi poterla tradire e costruire qualcos'altro.

Chi fa teatro ora anche tra gli insegnanti, fa un tipo di teatro che appartiene storicamente alla fine dell'Ottocento, perché quella è la tradizione più profonda che ci portiamo dentro. Insieme ad essa però la società contemporanea ci offre degli spunti appartenenti a esperienze nuove. Inconsapevolmente, molti insegnanti hanno applicato nei loro laboratori modi di fare teatro che ha costruito Grotowski. Non basta: bisogna essere coscienti degli strumenti che si impiegano, perché siano effettivamente efficaci e riproponibili, in particolare in ambito formativo.

In queste logica non è sufficiente conoscere e applicare metodologie grotowskiane nelle proposte di un laboratorio; bisogna saperle mettere in relazione al pensiero del maestro, per correttezza nel confronti della tradizione. Grotowski pensa al teatro non come un fine, ma come un mezzo. Quindi costruire uno spettacolo assume un'importanza relativa: ciò che importa è la relazione con se stessi, con gli altri. Gli esercizi non hanno nessun senso se sono estratti senza questo pensiero culturale.

Per seguire realmente l'insegnamento grotowskiano allora è necessario che ciascuno trovi un senso profondo del suo scegliere di accostarsi al teatro. Ciò è indispensabile se si pensa al teatro in ambito educativo: ciò deve avvenire sia da parte dell'insegnante-conduttore, sia, con le opportune e naturali differenziazioni, da parte dei giovani allievi.

Alla luce di questo ragionamento si comprendono meglio le affermazioni che riguardano il rapporto esistente tra l'allenamento e l'atto creativo.

«L'allenamento non prepara all'atto creativo. È una leggenda. L'allenamento agisce contro il tempo quando invecchiamo, rinnova la freschezza del corpo, e delle reazioni. Affievolisce il sentimento di resistenza dà un senso di fiducia e in questo senso è d'aiuto. Ma ci si può torturare con gli esercizi per mesi e anni e non essere mai creativi. Non bisogna dimenticarlo. Gli esercizi sono come la pulizia dei denti. È un'azione necessaria ma non creativa».

Le ripetizioni continue sono un allenamento per mantenere reattivo lo strumento, ovvero il corpo. È necessaria l'attività fisica, ma non è necessario dedicarsi ad essa nel laboratorio teatrali. L'elasticità muscolare e la resistenza alla fatica si possono recuperare con della comunissima ginnastica.

Un'altra credenza da sfatare è legata al concetto di improvvisazione. Essa è esclusivamente una modalità di lavorare; non si fonda sulla libertà assoluta, che

sembra essere fondamentale nella dimensione della creatività; al contrario, per essere creativi è necessario possedere, accanto a una certa attitudine alla spontaneità, una buona dose di rigore, logica e coerenza. Ancora una volta Grotowski ci sta dicendo che noi, facendo teatro a scuola, siamo nel posto e nella situazione giusti, perché tutto ciò che si fa a scuola deve essere coerente. La logica è presente anche nell'atto creativo. Quindi questi elementi del teatro appartengono per natura alla struttura educativa, con cui gli insegnanti lavorano; accanto ad essi bisogna ricordare che Grotowski parla di un teatro povero, ovvero di un teatro che può avere luogo ovunque, anche in un'aula scolastica che non è stata concepita per fare teatro. Ciò ci conferma che basta la persona, al centro della scena. Così dice Grotowski:

«Abbiamo eliminato passo dopo passo tutti gli elementi del teatro. Il giorno che abbiamo eliminato la musica registrata, prodotta da un'orchestra, o simili, abbiamo scoperto che le voci degli attori potevano produrre un'altra musica».

[...]

«E così abbiamo eliminato le scenografie e tutto il resto. e abbiamo scoperto che quando l'attore utilizza soltanto gli oggetti a cui si sente vicino l'uso che ne fa è più forte davanti allo spettatore».

[...]

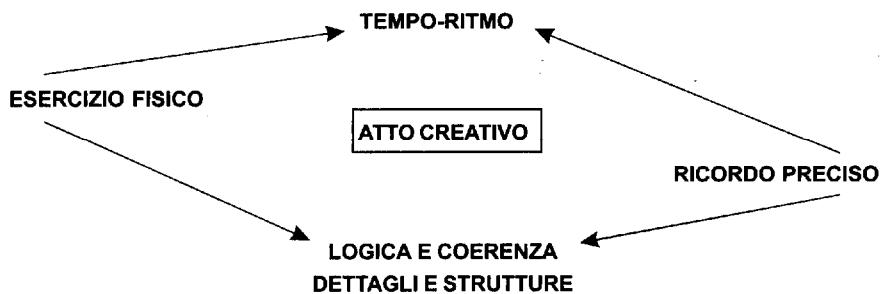
L'atto creativo

Nella sua filosofia, Grotowski va molto oltre; arriva a parlare di attore-santo, di autopenetrazione, e rivela un modo di lavorare molto particolare che lega in maniera molto profonda il singolo attore a lui come regista. Queste riflessioni però, pur essendo molto interessanti, non riguardano più il percorso di teatro-educazione: diventano così particolari che vanno oltre il possibile rapporto educativo che è utile e possibile in un contesto scolastico, tra insegnante e giovane allievo, tenendo conto anche della particolare età evolutiva. In questa capacità di conoscere e scegliere dove fermarsi rispetto ai concetti presenti nella storia del teatro sta l'abilità dell'educatore alla teatralità.

Il processo che si attua nel laboratorio teatrale a scuola prevede, oltre ai singoli esercizi e alle attività dei singoli incontri, un momento conclusivo che possa costituire l'esito visibile del percorso svolto, ovvero dare una particolare forma al processo in modo che sia presentabile a un pubblico. Grotowski ha dato origine a questa modalità: il training è diventato spettacolo, attraverso la scelta di un testo drammaturgico che ha permesso di ordinare in maniera logica i vari frammenti del laboratorio.

Per realizzare lo spettacolo, chiamato nell'ambito del teatro-educazione “progetto creativo”, è necessario lavorare alla costruzione di singoli atti creativi

che si preparano secondo una metodologia specifica e mediante l'associazione di diversi elementi. Di seguito riportiamo uno schema che riassume tale processo:



Seguendo lo schema, se si desidera far risaltare la parte sentimentale dell'atto creativo, si deve associare prima di tutto il ricordo all'esercizio fisico, e solo in seguito lavorare con logica e coerenza; se invece si sceglie di far risaltare la forma estetica dell'atto creativo, si deve associare all'esercizio fisico una maggiore attenzione al ritmo, e poi lavorare sempre con logica e coerenza. L'atto creativo completo sarà composto da entrambi i poli: l'anima e la forma.

È importante sapere che un atto creativo deve avere una forma; la forma per eccellenza che possiamo avere come elemento guida dell'intero lavoro è un testo. Una buona drammaturgia dà un significato preciso all'atto creativo, che parte prima dal corpo e poi si trasforma in testo.

Anche se proprio Grotowski parla in maniera esplicita dell'atto creativo e ne indica la strada, non dà una metodologia per attuare questo percorso. D'altro canto però il teatro-educazione, che ha un intento di carattere formativo, ha bisogno di una metodologia. Per fare formazione c'è bisogno di una metodologia. È necessario quindi dedurla, riflettendo sui racconti della maniera di lavorare di Grotowski. Ad esempio è interessante vedere come agisce il regista nell'allestimento della rappresentazione che si fonda sul testo drammaturgico di Calderòn de la Barca, rivisto da Slowaski, un letterato romantico polacco, *Il Principe Costante*. Dal testo, Grotowski estrappa i presupposti filosofici e le condizioni emotive; poi si chiude in una stanza con Cislak, l'attore con cui aveva un rapporto privilegiato. Sceglie di porre al centro del loro lavoro non tanto la medesima condizione sentimentale appartenente alla stessa situazione in cui trova a vivere il Principe Ferdinando, ma da una condizione sentimentale analoga appartenente al vissuto reale di Cislak: una bellissima storia d'amore. Porta poi questo ricordo preciso in azione, attraverso delle improvvisazioni che poi strutturano in azioni dettagliate ed estremamente logiche e coerenti. I due lavorano quindi da soli sulla dimensione personale dell'esistenza di questo attore, e non sulla vita del Principe Costante. Non c'è nessuna relazione tra ciò che succede

in quella stanza e il testo, sarà compito del regista in un secondo momento montare i frammenti emersi nel lavoro con l'attore in modo che siano funzionali alla messinscena del testo del *Principe Costante*: lo spettatore infatti non conoscerà la storia d'amore di Cislak, ma la vicenda del personaggio. Si tratta di un procedimento talmente delicato che Grotowski ha fatto spettacoli per un po', poi non ne ha fatti più. È cambiata la sua idea, è cambiato questo rapporto, un rapporto così speciale che si costituisce soltanto tra pochi. Però è interessante costruire una metodologia di lavoro che renda possibile un procedimento simile senza che questo vada a toccare una sfera troppo intima. Nel laboratorio di Grotowski infatti, perché l'operazione delicata riuscisse, era fondamentale il profondo grado di fiducia e affidamento tra i due uomini, cosa che non può assolutamente avvenire in una scuola.

L'applicazione nel teatro-educazione

Con questa modalità registica, Grotowski rivoluziona quella tradizionale: toglie il concetto di interpretazione del personaggio. Esso è come una maschera: il pubblico vede il Principe Costante, ma nella realtà lì dietro c'è la vita e il corpo di quell'attore. Il Principe Costante ha sessantacinque anni, invece l'attore ne ha circa la metà. Se fossimo rimasti ad un concetto stanislavskiano di studio del personaggio, si dovevano rispettare le precise caratteristiche psico-fisiche. Ora, invece, chiunque può fare qualsiasi cosa. Questo è molto importante in ambito scolastico, altrimenti i bambini non potrebbero recitare Pinocchio, la fatina, Geppetto o Biancaneve, perché, sul testo, Biancaneve ha sedici anni, mentre i piccoli allievi ne hanno molti di meno.

Grazie all'innovazione introdotta da Grotowski si può agire prendendo in esame la condizione umana in senso generale; infatti non si tratterà di Biancaneve, nella sua specificità di adolescente con un precise caratteristiche psico-fisiche: pertanto potrà essere rappresentata da una bambina che avrà il compito di compiere un atto creativo a partire dalle condizioni sentimentali e dalle vicende analoghe a quelle del personaggio, ma che le appartengono personalmente, avendo garantito così al proprio lavoro un valore artistico e una dignità teatrale anche senza essere una ragazza mora di sedici anni.

Tuttavia, a livello teorico, non si riesce a giustificare e a capire ciò che ha detto Grotowski, se non si parte a riflette dall'inizio dello studio del personaggio, cioè da Stanislavskij da un lato e dalla Commedia dell'Arte dall'altro. Bisogna tornare indietro: solo in seguito si potrà arrivare a Grotowski, che è la sintesi di tutto questo processo culturale. Egli infatti, nella sua ricerca, parte dalle azioni fisiche di Stanislavskij, dall'impulso che è la filosofia delle azioni fisiche. Questa è la ricerca profonda del lavoro fisico. Quando si arriva a questa

consapevolezza, un allievo attore ha raggiunto il massimo grado di profondità. Non è un punto di partenza ma di arrivo.

Il merito di Grotowski quindi è grande; ma, al di là delle linee teoriche che danno fondamento ai principi, di tutta la parte pratica solo una piccola porzione è riproducibile in ambito scolastico. Quindi, la forma teatrale che può essere spendibile in questo contesto sfruttando al massimo la potenzialità pedagogica senza correre il rischio di commettere danni alle fragilità di un soggetto in formazione, è la narrazione. Essa ha il merito di condurre ad estrarre da una situazione, di prendere le distanze da un coinvolgimento troppo profondo, permettendo al tempo stesso di riflettere su quella situazione, di prenderne coscienza. Quella cui ci si riferisce però è una narrazione che non dimentica il corpo, ma lo fa agire.

Narrazione, consapevolezza del sé, azione fisica sono gli elementi del laboratorio, mediante i quali si tende a contribuire allo sviluppo della comunicazione attraverso l'uso cosciente del linguaggio verbale, del linguaggio non-verbale, del linguaggio dello spazio, collocati tutti in una forma che è il testo drammaturgico. Le emozioni giocano un ruolo estremamente importante: si tratta di trovare il modo in cui, a livello laboratoriale, si possono estrarre dalla storia del teatro degli elementi che ci portano a lavorare su questa condizione.

La scatola del teatro

Il teatro comprende diversi elementi e, semplificando, può essere schematizzato inscrivendolo in una scatola rettangolare. Il lato lungo superiore corrisponde alla drammaturgia che, in forme diverse, è stata sempre presente. Si tratta della scrittura teatrale: non è da confondere con il termine sceneggiatura, che riguarda prevalentemente il cinema e la televisione; la drammaturgia ha delle caratteristiche specifiche: passare al "copione" è già un'operazione di riscrittura della drammaturgia, aggiungendo una serie di altre componenti. All'opposto, la base del rettangolo rappresenta un altro termine: la regia. Si tratta di un termine estremamente moderno, perché tale pratica teatrale è nata nel Novecento. Il regista è una figura che riguarda da vicino gli insegnanti, in quanto, in classe, sono di fatto registi; nell'Ottocento non c'era questa figura, ma la struttura teatrale prevedeva la suddivisione del copione per "parti" e non per personaggi; tale modalità si è talmente cristallizzata che anche oggi la domanda che sorge spontanea all'inizio dell'allestimento di uno spettacolo, anche dentro la scuola, è la seguente: «Qual è la mia parte?». La scrittura teatrale e la rappresentazione dell'Ottocento erano fondate su una struttura che risale alla Commedia dell'Arte in cui i ruoli degli attori erano gerarchizzati: c'era il capocomico, che era il responsabile della compagnia e l'organizzatore economico; poi c'era

no il caratterista, l'attore giovane, il damerino, la comparsa, e il drammaturgo che, di solito, scriveva per quella compagnia per vari motivi (ad esempio per amore). Venivano scritti ed anche esaltati alcuni ruoli rispetto ad altri; le storie erano pensate e costruite in base alla personalità di alcuni attori; pertanto difficilmente potevano essere impiegate da altre compagnie. Inoltre bisogna ricordare che gli attori durante queste rappresentazioni erano pressoché fermi; solo il primo attore, il capocomico, si portava verso il proscenio per mostrare al pubblico la sua bravura nella declamazione, senza l'ausilio della campana del teatro che fungeva da cassa di risonanza.

Nel Novecento nuove personalità si affacciano nel panorama teatrale: Stanislavskij, Copeau, ad esempio, hanno cominciato a mettere l'uomo, la persona, al centro della scena; si sono convinti che, prima di tutto il resto, teatro è la persona che sta in scena: questo è il loro punto di partenza. Per questo il teatro è cambiato! Se si pensa alla storia del teatro, un elemento è sicuramente cambiato nel corso del tempo: il rapporto attore-spettatore. Con l'innovazione realizzata da Wagner, ovvero la creazione della fossa dell'orchestra, si è definita una vera e propria separazione tra attore e pubblico, contribuendo fisicamente a rompere la relazione tra attore e pubblico. Tanto è vero che nel Novecento si sono costruite delle pedane per riavvicinare attore e spettatore, superare almeno concretamente questa struttura del teatro. La stessa cosa è successa poi anche in ambito drammaturgico. Non si tratta più di dare vita a delle parti, ma a dei personaggi. Pertanto sulla scena non si incontrano più parti declamate, ma personaggi che hanno tra loro una relazione. Gli attori si trovano a doversi porre domande diverse nell'affrontare il loro lavoro. La scena cambia. Il drammaturgo che ha scritto il testo e il capocomico che ha attribuito i ruoli non sono più sufficienti: occorre una figura che gestisca la scena. Ecco la nascita della regia. Questi registi sono registi-pedagogisti. Proprio nello stesso momento storico in cui va nascendo questa figura in ambito teatrale, si sta delineando sempre di più anche la pedagogia come scienza appartenente alla filosofia. Non si deve mai pensare al teatro come un fenomeno che è fatto solo della rappresentazione: esso infatti è un fenomeno culturale che appartiene alla società, con cui la società si esprime!

Attraverso un lavoro specifico che ha posto la persona al centro della scena, i registi non si sono limitati a studiare la messinscena di uno spettacolo, ma si sono posti come veri e propri maestri. Erano dei pedagogisti. È il ruolo che ognuno di noi si trova ad avere in un contesto scolastico.

Riprendendo la scatola del teatro, il lato corto sulla destra rappresenta le «componenti dello spettacolo»: la scenografia, il costume, il trucco, le luci, la musica; anche se tali elementi appartengono alla spettacolarità, non hanno per questo meno importanza, tant'è che i primi due registi, Aldolphe Appia e Gordon Craig, erano scenografi.

Dalla parte opposta della nostra scatola poniamo il termine attore: colui che agisce, colui che fa l'azione.

Il processo dell'attore

Dobbiamo cercare di analizzare il processo di lavoro che una persona si trova ad affrontare quando decide di fare teatro, di recitare. Innanzitutto proviamo a schematizzare, semplificandoli, gli elementi che costituiscono l'essere umano: corpo, anima e intelletto. Dal momento della nostra nascita, ciò che permette al corpo di esprimersi sono i gesti, i movimenti e la voce (una voce che parla e che canta); ciò che permette l'espressione dell'anima sono i sentimenti e le emozioni; proprio queste ultime sono al centro del percorso di questa ricerca. È forse l'aspetto più difficile da prendere in considerazione, soprattutto dalle persone adulte. Spesso infatti, a causa delle esperienze capitale nel corso degli anni, non si sanno più riconoscere le proprie emozioni, o forse si negano i propri sentimenti. Ciò che manifesta l'espressione dell'intelletto, oltre al pensiero, sono la memoria visiva, la memoria emotiva, la capacità di osservazione. Connesso con quest'ultimo aspetto vi è una riflessione da fare: in che rapporto stanno i concetti di finzione e realtà in teatro. Al termine finzione si deve associare il testo teatrale: è la storia immaginata dal drammaturgo e tradotta in scrittura per la scena. La realtà è invece rappresentata dalle componenti dello spettacolo e dall'attore che compie l'azione. Perché si possa rendere bene il passaggio tra finzione e realtà in scena è necessario aver sviluppato, oltre alla fantasia e alla creatività, anche una buon capacità di osservazione.

Queste possibilità espressive costituiscono la pre-espressività, ovvero l'espressività naturale che appartiene a ciascuno. Perché tutto ciò diventi teatro è necessario conoscere metodi e tecniche specifiche. Perché la nostra voce naturale diventi una voce che sappia cantare bisogna imparare delle tecniche. Un metodo. Il problema è che tutto ciò non basta ancora. Nella mia esperienza ho visto che, ribaltandolo, lo schema funziona meglio: la persona che fa teatro, e sperimenta se stessa con metodi e tecniche, si riappropria della propria pre-espressività in maniera consapevole.

Questo rappresenta un processo e non un prodotto. È necessario capire se, in un contesto educativo come quello scolastico, che ha quindi la finalità formativa e non quella artistica spettacolare al primo posto, attraverso il lavoro svolto, si è aiutato il giovane allievo a fare un percorso per appropriarsi della propria consapevolezza. Non è da condannare il prodotto, lo spettacolo; al contrario noi siamo partiti proprio dalla «scatola del teatro» e, dentro quella scatola, tutto ciò è ben presente. Però bisogna distinguere se si utilizzano il trucco, i costumi ecc.

con consapevolezza o senza. Se c'è un buon processo, c'è anche un buon prodotto; non è vero il contrario.

Alla luce di quanto esposto, si può ipotizzare che, se si intraprende un buon percorso labororiale a sfondo culturale in un contesto scolastico, uno spettacolo sarà prodotto all'ultimo anno di ogni ciclo; garantendo però un momento di rappresentazione più semplice al termine di ogni anno di laboratorio.

Il teatro del Novecento: alla ricerca delle emozioni

Ci sono molti protagonisti della storia del teatro che hanno trattato dei sentimenti e delle emozioni. Ad esempio tutti conoscono Stanislavskij e la sua riflessione sulla memoria emotiva: è il primo che di fatto ha toccato dal punto di vista culturale il problema della verità: il personaggio doveva cercare la verità in scena, ma l'attore cercava prima il suo essere persona, non solo nella struttura del testo e non tanto nei gesti da fare, ma nella propria verità emotiva. Quel personaggio era vero perché era vero emotivamente. Sulla scena piangeva veramente, e il pubblico si immedesimava: era questa la verità.

Proseguendo su questa strada però Stanislaskij, o meglio, un suo allievo, è arrivato allo psicodramma. Quindi, chiunque usi le tecniche di Stanislavskij deve sapere che va ad incidere su un livello emotivo molto profondo. Soprattutto in situazioni particolari come quelle educative, dove i soggetti sono ancora in uno stato di età evolutiva, bisogna prestare molta attenzione e chiedersi se è necessario o quantomeno etico impiegare questi strumenti. In realtà chi fa teatro nella scuola, e in particolare le figure educative come gli insegnanti, può prendere qualcosa di preciso da tutto il Sistema e usarlo con finalità formative, diverse da quelle terapeutiche.

Ciò che ha fatto Stanislavskij, però, è stato talmente rivoluzionario e forte, che già alcuni suoi allievi, a cominciare da Michail Cechov a Mejerchol'd, hanno cominciato a ribellarsi dicendo che quello che proponeva faceva male. E hanno cercato altri sistemi, altri modi. Mejerchol'd, ad esempio, inventa la biomeccanica: si mette a lavorare con il corpo e dice che, dal punto di vista fisico-emozionale, forse c'è qualche altra cosa che può far suscitare le emozioni. ciò che ha sperimentato questo regista pedagogista è stato positivo, in quanto le tecniche indicate sono meno invasive di quelle del suo maestro e si possono quindi rielaborare per loro eventuali applicazioni in ambito scolastico. Esistono infatti degli strumenti metodologici che ci permettono di entrare in contatto con le emozioni non per ri-viverle sulla scena, ma per mostrarle al pubblico, in maniera autentica.

Da un punto di vista teorico è necessario ricorrere a colui che per molto ha lavorato nell'ambito della "narrazione drammatica" attraverso la tecnica dello

straniamento: Bertolt Brecht. Proprio la dimensione della narrazione si adatta meglio di quella che richiede un'imedescimazione emotiva al teatro della scuola. Anche in Brecht ci sono le emozioni e i sentimenti, ma non sono il punto centrale, diventano uno degli elementi. L'azione scenica in questo contesto parte da presupposti che non sono strettamente di carattere emotivo, ma si manifesta attraverso l'impiego sistematico e consapevole del corpo, ovvero del linguaggio non verbale che è il linguaggio più vicino all'età evolutiva dei giovani allievi. È importante per il bambino e il ragazzo muoversi; pensiamo a Copeau che diceva che l'immobilità è difficilissima da raggiungere. Attraverso un lavoro laboratoriale però ci si pone la finalità di far capire al ragazzo che è una sua scelta muoversi così come è una sua scelta stare fermo. È solo nel processo però che si favorisce la presa di coscienza di questa possibilità, evitando di trasmettere inibizioni o di costruire posture o modalità stereotipate di muoversi.

Mettendo insieme la modalità narrativa come atteggiamento e come strumento principale il linguaggio corporeo, si tende a superare sul piano della riflessione storica la frontiera dell'animazione teatrale, che si colloca tra la fine degli anni Sessanta (manifesto di Ivrea) e l'inizio degli anni Ottanta (con il rientro degli animatori nei teatri). L'animazione ha avuto la presunzione di sostituire con i suoi intenti e i suoi metodi il teatro stesso e di diventare l'unico modo di fare teatro. In realtà l'animazione come fenomeno è finita: ha quindi avuto un ruolo rilevante nella storia del teatro, ma ne è rimasta una delle tante espressioni e manifestazioni culturali e artistiche collocabili in un particolare periodo storico.

Secondo Gian Renzo Morteo, uno dei padri dell'animazione e docente universitario, non bastava parlare di "anima in azione"; quando si aggiunge il termine teatro, infatti, è necessario prestare una maggiore attenzione al proprio agire, perché il teatro ha delle sue regole e ha dei suoi confini. Era fondamentale fare un'analisi dei testi e conoscere le dinamiche della rappresentazione: operazioni che non tutti gli animatori hanno ritenuto importante fare.

Nel parlare di educazione alla teatralità allora, da un punto di vista culturale si deve avere la coscienza di compiere un'operazione che sta dentro un processo vasto come quello del teatro. In realtà oggi si agisce nel senso di una "rieducazione" al teatro, in quanto, pur essendo un'arte già conosciuta, si riscontra come sia lontana dal patrimonio culturale della maggioranza delle persone. Come all'inizio del Novecento c'è stato bisogno di una rivoluzione per far fronte al dilagare del cinema che si andava a sostituire al teatro come arte della rappresentazione, così oggi con il diffondersi del sistema multimediale, si ha ugualmente bisogno di riappropriarci della forma espressiva ancora legata al teatro.

Nel riflettere su questi importantissimi argomenti, non bisogna dimenticare che l'animazione teatrale aveva delle idee politiche molto forti, ma non aveva

un progetto solido per la loro realizzazione. Se però ora si desidera che il teatro si faccia strumento di educazione, non si può trascurare la costruzione di una progettualità. Ciò è necessario in particolare in ambito scolastico. Così come è stato realizzato per altre arti come la musica e il disegno (immagine), è auspicabile che ciò avvenga per la teatralità. È necessario che si giunga a una modalità programmatica che legittimi gli aspetti educativi dell'esperienza teatrale a scuola, senza impoverire la dimensione artistica legata alla poesia e all'immaginario della persona, ma trovando una metodologia possibile e consapevole.