

# Le arti espressive come pedagogia della creatività

GAETANO OLIVA

Facoltà di Scienze della Formazione, Dipartimento di Italianistica e Comparatistica, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

## 1. TEATRO ED EDUCAZIONE

Il teatro è un efficace mezzo d'educazione per il fatto che fa appello all'individuo intero, alla sua profonda umanità, alla sua coscienza dei valori, alla sua più immediata e spontanea socialità». <sup>1</sup> Questa può essere una buona sintesi della posizione che s'intende assumere nel presente lavoro sul teatro come "efficace mezzo d'educazione".

Innanzitutto l'esperienza teatrale ha la capacità di coinvolgere l'intera personalità del soggetto dal punto di vista psicofisico e di apertura alla relazione con gli altri. Allo stesso tempo la rappresentazione teatrale mette in gioco con grande intensità le qualità e le risorse del vivere dell'uomo facendo ogni volta una precisa scelta di valori. Tutte queste dimensioni sono di diritto coinvolte in ogni processo educativo. Avere quindi uno strumento in grado di sollecitarle tutte in diversa misura, risulta essere una preziosa risorsa per le progettualità educative di diverso tipo.

Ciò è anche evidente per quanto riguarda le finalità dell'educazione e dell'esperienza teatrale. Infatti, «il teatro e l'educazione sono due realtà che possiedono finalità comuni: da un lato la pedagogia pone al centro il soggetto permettendogli di esprimersi, dall'altro il teatro persegue lo stesso obiettivo attraverso attività che stimolino lo sviluppo della creatività e la comunicazione». <sup>2</sup> La specificità del teatro è pertanto tutta centrata sull'asse creativo e comunicazionale all'interno del quale la prassi della rappresentazione ha delle tecniche e una storia importanti, ciò segue le stesse finalità dell'azione educativa diventandone un eccezionale alleato.

In questa prospettiva, appare già chiaro come sia possibile parlare allora di Educazione alla Teatralità come vera e propria strategia educativa che «non vuole trasmettere un sapere

ma portare il soggetto a formarsi attraverso l'esperienza e la scoperta. La finalità dell'educazione teatrale è la conoscenza di se stessi, delle proprie possibilità e limiti al fine di esprimersi e comunicare».



## 2. LE ORIGINI

L'origine del laboratorio teatrale va cercata tra i molti, singolari avvenimenti che hanno caratterizzato la storia del teatro del Novecento. Rispetto al secolo precedente il teatro si riavvicina alla vita personale e sociale dell'uomo riassumendo una forte valenza valoriale. Questo nuovo sguardo che il teatro ha su di sé porta a una significativa accentuazione di due aspetti strutturali: al suo interno ha per centro l'attore, al suo esterno ha per obiettivo la comunicazione con lo spettatore. Tutto ciò è stata una vera rivoluzione per la storia teatrale:

La rivoluzione culturale, che ha caratterizzato il teatro nel XX secolo, può essere paragonata per importanza alla rivoluzione copernicana la nuova centralità che acquistò l'attore nel teatro del Novecento scon-

1 G. Oliva, *Educazione alla Teatralità e formazione*, LED, Milano, 2005, p. 234.

2 Ibidem.

3 Ivi, p. 235.

volse il modo di pensare e fare teatro; se, nell'essenza, l'evento teatrale restava lo stesso, composto sempre da un testo, da uno spazio e una scenografia, da elementi quali le luci, la musica, il trucco, ecc. in realtà tutto diventava secondario e finalizzato alla messinscena dell'uomo, dei suoi pensieri, delle sue emozioni.<sup>4</sup>

Questa profonda modificazione del processo teatrale mostra immediatamente le ragioni del suo legame con il processo educativo: le emozioni, i pensieri e le relazioni dell'attore sono immediatamente manifestazione e riflessione sui pensieri e sulle relazioni della persona e offrono ad entrambi la possibilità di lavorare su se stessi e sulla propria consapevolezza del sé. In questa accezione si muovono personalità del teatro come Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Copeau, Brecht, Grotowski, Brook, Boal, Barba e tanti altri. Con loro si intrecciano con naturalezza le teorie dei maggiori pedagogisti degli ultimi due secoli: Dewey, Montessori, Freinet, Maritain. Il Novecento si presenta, infatti, come un'epoca nella quale l'uomo va alla ricerca di sé, della propria identità e delle ragioni del suo vivere sociale. Il fatto educativo, e al suo interno lo strumento privilegiato del teatro, diventano pertanto espressione di un bisogno personale e sociale: l'uomo è alla ricerca dell'autenticità della propria umanità, dei valori che possono garantire una vita buona, positiva e riconciliata.

Il processo teatrale risponde a questa necessità perché è in grado di offrire al percorso educativo non solo teoriche ma energie e soluzioni creative:

I laboratori [teatrali] del XX secolo si configurano dunque come esperienze formative per l'uomo ancora prima che per l'attore: il teatro del futuro poneva le radici nella pedagogia che diventa pedagogia teatrale, lontana dagli insegnamenti istituzionali, in grado d'essere davvero creativa e non pura e semplice trasmissione di conoscenze.<sup>5</sup>

Per arrivare a uno sviluppo e a una crescita armonica della persona il laboratorio si serve di azioni pratiche. L'educatore alla teatralità utilizza una metodologia precisa organizzata in esercizi creativi, si avvale di strumenti metodologici che nascono dalla scomposizione stessa delle componenti del teatro. Il linguaggio, il testo, lo spazio, il tempo, l'improvvisazione, lo studio del personaggio, i suoni e i materiali scenici vengono analizzati ed esaminati nelle loro caratteristiche, teatrali e sociali. Un linguaggio performativo, diretto all'azione, con regole proprie e che tiene conto del suo utilizzo nel progetto creativo finale.

### 3. L'INTRECCIO CON LE TEORIE PEDAGOGICHE

L'intrecciarsi delle nuove esperienze teatrali con la riflessione e la prassi pedagogica nasce da questo nuovo modo di concepire e vivere il teatro.

<sup>4</sup> G. Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale*, Arona (Novara), Editore XY.IT, 2009, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

È proprio qui, in questo spostamento dell'attenzione dallo spettacolo come fine ultimo alla centralità dell'attore come protagonista di un processo, che si colloca l'incontro tra teatro ed educazione. Il teatro diviene il luogo della scoperta e delle possibilità, lo spazio in cui la fantasia e la creatività possono esprimersi liberamente. Esso si incontra con la pedagogia nel momento in cui pone al centro l'uomo e gli dà voce, nel momento in cui recupera ogni singolo individuo con la propria personalità e la propria espressività e lo fa crescere attraverso un percorso individuale che è però inserito in un disegno di gruppo. E nell'incontro di queste due realtà, quindi, che nasce il laboratorio teatrale.<sup>6</sup>

Il teatro focalizzandosi propriamente sull'esperienza-laboratorio dell'attore-persona in relazione con gli altri attori-persone, va a coincidere con il percorso pedagogico del singolo e del gruppo. Tutto questo avviene grazie anche allo sviluppo di strumenti come l'immaginazione, l'improvvisazione, la creatività e l'espressione tipici del lavoro teatrale: questi strumenti diventano veicolo per la scoperta e la gestione delle proprie emozioni, della propria sensibilità e dei propri affetti, più in generale, per l'intero mondo interiore dell'uomo che viene così chiamato in causa e che può quindi scoprirsi, formarsi, accrescersi, prendersi cura di sé.

Questo modo di pensare e agire trova corrispondenza con i pensieri pedagogici di alcuni studiosi quali ad esempio, John Dewey (1859-1952), filosofo e pedagogista americano, che pone in risalto per la prima volta, nel campo dell'educazione, l'importanza del vivere l'esperienza che diventa un elemento importante prima ancora che dei contenuti cognitivi dell'esperienza stessa. Ci si educa all'interno del processo esperienziale inserito nel tessuto sociale.

Anche l'italiana Maria Montessori (1870-1952) presenta dei significativi punti d'incontro tra la sua analisi pedagogica e le novità teatrali del Novecento.

La Montessori parla di un'educazione della liberazione, attraverso la quale il fanciullo deve essere restituito a sé stesso, alla sua natura. E proprio da questo nuovo punto di partenza che diventa il centro di tutto l'interesse, che il laboratorio trae il suo senso e giustifica il suo esistere. Il laboratorio teatrale deve rappresentare innanzitutto un luogo, un ambiente protetto nel quale l'elemento centrale non è più la rappresentazione finale, ma il processo, il percorso di pratiche e conoscenze che l'individuo compie e vive su sé stesso in prima persona. Ciò che diviene fondamentale allora è la sperimentazione, la messa in gioco, l'esplorazione, il confronto e lo scontro con altre realtà, in modo tale da entrare nel teatro con tutto sé stessi, a partire proprio da quel pratico che si realizza concretamente.<sup>7</sup>

Il teatro diventa pertanto quel luogo protetto nel quale il soggetto può, in assenza di giudizio, indagare se stesso, mettersi alla prova in relazione a sé e con gli altri, improvvisare nuovi scenari, giocare nuove personali libertà mediando tra la sua intimità e la sua socialità per giungere a una nuova

<sup>6</sup> G. Oliva, *Educazione alla Teatralità e formazione*, cit., p. 231.

<sup>7</sup> Ivi, p.233.

forma nel proprio percorso di crescita umano.

Il pensiero di questi due pedagogisti, in estrema sintesi, mostrano chiaramente come pedagogia e laboratorio teatrale si intreccino a vicenda in maniera molto proficua. In sintesi:

L'equilibrio tra queste due dimensioni, quella pedagogica e quella teatrale, diventa indispensabile in un laboratorio di educazione alla teatralità che vuole essere un luogo in cui la consapevolezza psichica e fisica di sé e la capacità espressiva dell'identità ritrovata si sviluppino in modo armonico. La formazione dell'attore-persona non è finalizzata alla trasformazione dell'uomo in un "altro" rispetto a sé, ma ha come obiettivo di valorizzare le sue qualità nel rispetto, sempre, della sua personalità.<sup>8</sup>

Si parla dunque di "educazione attiva" giacché forma nel soggetto attitudinali che gli permettono di sapere come agire, adeguatamente, in situazioni sociali sempre nuove. In altre parole si cerca di salvaguardare, con modi e intenti differenti, la dignità della persona e la validità della società di cui fa parte.

#### 4. L'INTERDISCIPLINARIETÀ

Un teatro che si intreccia con le teorie pedagogiche e che pone in essere un'esperienza educativa ampia diventa uno spazio in continuo scambio con le scienze umane.

L'Educazione alla Teatralità è una scienza che vede la compartecipazione al suo pensiero di discipline quali la pedagogia, la sociologia, le scienze umane, la psicologia e l'arte performativa in generale. La scientificità di questa disciplina ne permette un'applicabilità in tutti i contesti possibili e con qualsiasi individuo, poiché pone al centro del suo processo pedagogico l'uomo, in quanto tale e non in quanto necessariamente abile a fare qualcosa.

L'interdisciplinarietà dell'Educazione alla Teatralità è pertanto una conseguenza immediata del fatto che educazione ed esperienza teatrale si rivolgono all'intera personalità dell'uomo in tutte le sue dimensioni e questo non è solo un rivolgersi teorico ma, come abbiamo visto, è un mettere in gioco/in scena, uno sperimentare concreto, libero e creativo. A questo laboratorio sono pertanto invitate diverse altre discipline umane, individuali e sociali, così come esso si può rivolgere a svariati soggetti e diversi contesti. Qualsiasi persona ha qualcosa da dire, o meglio, ha molto da esprimere: occorre solamente la disponibilità a mettersi in gioco e a liberare la propria creatività.

#### 5. IL LABORATORIO COME STRUMENTO METODOLOGICO

L'arte teatrale si fa strumento educativo nella forma del laboratorio. È questo il luogo di lavoro di sperimentazione e di crescita. Il laboratorio teatrale ha una forte valenza pedagogica e offre un importante contributo nel processo educativo,

poiché, nel percorso che ognuno compie su di sé, conduce a imparare a "tirare fuori" ciò che "urla dentro", conoscere e controllare la propria energia, a convivere con ciò che in un primo momento si è represso o rimosso. 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.

Il laboratorio teatrale si muove lungo tre dimensioni strumentali. Innanzitutto l'esperienza laboratoriale è azione fisica che coinvolge nella sua interezza il corpo e la voce dell'attore-persona. I gesti, la forma, il movimento esprimono o nascondono delle risonanze interiori. La voce e le parole sono, all'interno di questa corporalità, infatti, essa conferma, chiarisce, sottolinea o smentisce la verità delle posizioni del corpo; allo stesso tempo vi è anche la relazione inversa: è il corpo che dà forza o indebolisce la verità delle parole.

Una seconda dimensione è la creatività. Per definizione il laboratorio teatrale è il luogo in cui l'attore-persona può e deve dare libero sfogo alla propria immaginazione che non è sempre possibile nella vita quotidiana, infatti, in tale spazio la persona sviluppa la propria energia che si condensa in nuove creazioni che aprono orizzonti inediti alle sue conoscenze.

Da ultimo si intreccia con questi due elementi anche la dimensione sociale. Il corpo è sempre in relazione con ciò che lo circonda: altri corpi, oggetti, ambienti e quant'altro. Così l'esperienza dell'attore-persona si modula nel confronto, più o meno conflittuale, con la sfera del vivere insieme.

Questi strumenti "vissuti" nel laboratorio determinano alcune dinamiche rispetto alla vita quotidiana che mettono in luce la valenza pedagogica ed educativa di tale esperienza.

La prima dinamica è quella della sospensione. Nel laboratorio l'esperienza quotidiana è temporaneamente sospesa e si crea una dimensione di vita protetta dai condizionamenti e dai giudizi nei quali normalmente la persona è immersa. Questa specificità è preziosa perché può consentire lo stabilirsi di condizioni di fiducia: l'ambiente ottimale per ogni processo e relazioni educative.

La dinamica della sospensione mette in grado i soggetti coinvolti di esplorare se stessi, la situazione e le risorse personali e sociali da mettere in campo. È questa possibilità che risulta altamente formativa per gli attori in gioco.

La tappa dell'esplorazione è propedeutica a quella che si può definire della "costruzione". L'esito del processo di un laboratorio può, infatti, portare il singolo attore-persona o il gruppo intero a riconoscere una nuova forma di atteggiamento personale, di interiorità psichica o di comportamento sociale che si è venuta costruendo proprio nel lavoro teatrale e che diventa ora patrimonio educativo consolidato. Questa novità esprime quella possibilità concreta di cambiamento che ogni processo educativo deve far emergere e, passo dopo passo, condurre a compimento.

<sup>8</sup> Ivi, p. 234.

Quanto brevemente descritto risulta modularsi all'interno dell'esperienza laboratoriale su tre livelli mutuamente intrecciati:

- livello individuale: l'attore-persona mette in gioco abilità precise per riuscire a stare sulla scena o per reggere un confronto con un pubblico, attraverso quel mezzo di contatto con sé stesso che, in teatro, è costituito dal monologo drammatico; deve servirsi poi di tali abilità nella vita quotidiana, ottenendo una maggiore gratificazione sia da sé stesso, sia dagli altri;
- livello relazionale: in questa fase l'individuo si sperimenta nel dialogo, ovvero nella relazione psico-fisica con il partner sulla scena. Per cercare di stabilire un contatto emotivo con il compagno è necessario che si sviluppino ulteriormente alcune facoltà umane, quali la precisione e il controllo del proprio sé;
- livello grupale: in questa ultima fase l'individuo si sperimenta nel e con il gruppo.<sup>9</sup>

Nella situazione didattica del laboratorio teatrale si attivano delle forze particolari tra gli allievi, l'educatore e il gruppo nel suo insieme: le loro esistenze creative entrano in una relazione dinamica. Il completamento del sé avviene mediante questo confronto con l'altro, un'interazione che non può avvenire senza dialogo e senza sperimentazione.

## 6 LA PRE-ESPRESSIVITÀ

Se è vero che ogni persona non può non comunicare, non è altrettanto vero che ogni persona è sempre consapevole del suo *status* espressivo.

L'Educazione alla Teatralità parte dalla certezza che ogni soggetto ha una propria pre-espressività naturale che lo caratterizza in modo particolare, anche se non si è consapevoli di ciò. Prenderne coscienza significa conoscere se stessi e questo implica la voglia e l'intenzione di mettersi in gioco, di andare alla ricerca e alla scoperta di sé in modo profondo.

Il concetto di pre-espressività, quindi, serve in quanto è in relazione all'attore, una persona che usa una tecnica extra-quotidiana del corpo, in una situazione di rappresentazione organizzata; nasce con l'individuo e lo accompagna lungo tutto il suo cammino modellandosi e trasformandosi con lui. In questo senso allora non è quindi corretto fare riferimento all'uomo e alla pre-espressività come due realtà distinte: i due termini si coinvolgono reciprocamente.<sup>10</sup>

La persona non rivela pienamente se stessa se non scopre e accresce la propria pre-espressività. Lo sviluppo della fantasia e della creatività è conseguentemente l'obiettivo principe da raggiungere per valorizzare le qualità personali dei soggetti in gioco. Questo obiettivo è raggiungibile seguendo la formula sintetica: «pre-espressività + metodologia = sviluppo della creatività individuale».<sup>11</sup>

In questa formula, all'interno della parola metodologia è contenuta anche l'esperienza necessaria dell'improvvisazione. Questo strumento ha uno scopo educativo prima ancora che teatrale in quanto ha una forza introspettiva enorme, essendo capace di lasciar affiorare innumerevoli elementi personali (emozioni, ricordi, intuizioni, sensazioni) altrimenti nascosti e sommersi ma che influenzano la personalità e l'azione del soggetto.

## 7 L'EMOZIONE

L'esperienza del provare emozioni non è una scelta dell'individuo: l'emozione accade nel mondo psichico della persona su sollecitazione di un fatto esterno ad esso ma anche per dinamiche tutte interiori non facilmente riconoscibili.

L'emozione va considerata un costrutto psicologico nel quale intervengono diverse componenti, una componente cognitiva finalizzata alla valutazione della situazione-stimolo che provoca l'emozione; una componente di attivazione fisiologica determinata dall'intervento del sistema neurovegetativo; una componente espressivo-motoria; una componente motivazionale, relativa alle intenzioni e alla tendenza ad agire/reagire; una componente soggettiva consistente nel sentimento provato dall'individuo. Tutte le componenti sono interdipendenti tra loro e partecipano a determinare l'esperienza emozionale.<sup>12</sup>

Questa definizione aiuta a comprendere come l'emozione sia un fenomeno fortemente complesso che innerva tutta la vita dell'uomo. Non ci sono ambiti nei quali l'uomo non prova emozione: ci sono semmai situazioni nelle quali le emozioni si nascondono o si manifestano apertamente; si muovono in sintonia con le azioni che l'uomo compie, oppure le ostacolano rendendole difficili o impossibili; ci sono momenti in cui il soggetto riconosce le proprie emozioni e le gestisce utilmente e momenti altri nei quali, invece, il soggetto è travolto dalle stesse conseguenze non sempre positive per la propria vita; ci sono situazioni, infine, dove la persona censura le proprie emozioni non volendo o non potendo riconoscerle nemmeno a se stessa. La complessità di questa esperienza è potenziata anche dal fatto che le emozioni sono sempre attività interiori in vicendevole scambio con il corpo: l'emozione vive nel corpo e lo condiziona ma allo stesso tempo lo stato del corpo influisce sulle emozioni.

Le emozioni sono espresse e comunicate nella stragrande maggioranza dei casi, oltre che con il linguaggio parlato, soprattutto attraverso una serie di segnali non verbali che riguardano la faccia, l'intonazione della voce, il corpo ecc. In una certa misura e in modo differente da individuo a individuo e da cultura a cultura questi segnali non verbali e verbali che denotano emozioni possono essere tenuti sotto controllo, mascherati, inibiti o, ancora, evidenziati a seconda delle circostanze.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Ivi, p. 237.

<sup>10</sup> Ivi, p. 235.

<sup>11</sup> G. Oliva, *Il Laboratorio Teatrale*, Milano, LED, 1999, p.89.

<sup>12</sup> R. Di Rago, (a cura di), *Emozionalità e teatro. Di pancia, di cuore, di testa*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 77.

<sup>13</sup> Ivi, p. 78.

Risulta evidente come un'educazione delle emozioni sia necessaria per l'esistenza della persona. Questa educazione assume spesso l'aspetto di una vera e propria alfabetizzazione emotiva che parte innanzitutto da una domanda di base che non va mai data per scontata: quali sono i nomi che posso dare a ciò che vivo e sento adesso dentro di me? Saper raccontare le proprie emozioni con parole ricche e dense di significato è il primo passo per saper convivere con esse in maniera riconciliata e positiva. Le emozioni sono, infatti, un arcipelago talvolta ambiguo e contraddittorio che possono offrire gusto ma anche disgusto alla vita così come possono essere un enorme vantaggio per le funzioni cognitive (intelligenza emotiva) oppure inibirle potentemente e, infine, sono risorse preziosissime per le relazioni umane ma anche causa di depressioni e chiusure autistiche.

Lo stato di salute e il benessere individuale dipendono in gran parte dal controllo e dalla regolazione delle emozioni. La capacità di controllare, esprimere, vivere e sentire le emozioni è una qualità che non tutte le persone possiedono in eguale misura e che, in talune circostanze, può essere particolarmente importante sviluppare o acquisire. Si è parlato a tale proposito di "intelligenza emotiva". Questo termine, secondo la linea dell'esistenza, tra i vari fattori che costituiscono l'intelligenza umana, di un'abilità emotiva che permette a molti individui di sapersi muovere con successo, di vivere meglio e, spesso, più a lungo. Gli ambiti in cui sostanzialmente questa abilità emotiva si esplica riguardano:

1. la conoscenza delle proprie emozioni, ovvero la capacità di essere autoconsapevoli dei propri vissuti emotivi e di sapersi osservare;
2. il controllo e la regolazione delle proprie emozioni (appropriatezza nell'espressione e nel vissuto emotivo, evitare il cosiddetto "sequestro emotivo" ovvero di essere dominati dalle emozioni);
3. la capacità di sapersi motivare (predisposizione di piani e scopi, capacità di tollerare le frustrazioni e di posporre le gratificazioni);
4. il riconoscimento dell'emozione altrui (empatia);
5. la gestione delle relazioni sociali tra individui e nel gruppo (capacità di leadership, negoziazione ecc.)<sup>14</sup>

L'urgenza di educare al riconoscimento e alla gestione delle emozioni è avvalorata anche dal fatto che nel mondo di oggi, la società e in particolare l'industria del commercio, si occupano delle emozioni della persona, quindi diventa necessaria un'educazione alle proprie emozioni, cioè aiutare il soggetto a riconoscerle nella loro complessità per aiutarlo a maturare un equilibrio personale in rapporto con i propri valori, la concretezza reale della propria vita e la forza delle proprie scelte.

Attraverso un percorso che permette di lavorare sul rapporto con se stessi e con gli altri il laboratorio teatrale consente di mettere in moto le proprie risorse in modo da riuscire a percepire e ad affrontare nodi emozionali, conflitti interiori, blocchi comunicativi. Il gioco teatrale in relazione ad un altro essere umano diviene strumento per tollerare emozioni forti,

per proiettarle al di fuori di se stessi, controllarle, viverle e poterle condividere a una certa distanza, finché diventa possibile reintrodurle dentro di sé. Non sempre è possibile evitare le frustrazioni ma possiamo imparare a tollerarle, l'attività teatrale può offrire alternative facilmente fruibili per riuscire a dominare stati d'animo negativi. L'attività teatrale aiuta la persona a prendere coscienza del proprio linguaggio corporeo e a essere consapevole dei propri comportamenti, delle proprie emozioni, dei propri pensieri, questo è il primo passo per avere un dialogo autentico con se stessi e riuscire a raggiungere una piena crescita, accettazione e consapevolezza di sé.

## 8. L'ATTIVITÀ TEATRALE COME PEDAGOGIA DELLA CREATIVITÀ

Educare vuol dire favorire l'accrescimento positivo della personalità del soggetto, aiutandolo a cogliere le proprie risorse positive, contribuendo a sciogliere e riconciliare i nodi problematici che può portare in sé, perché giunga ad una umanità complessiva più serena e matura e quindi in grado di realizzare se stessa in relazione con gli altri e con l'ambiente in cui si trova. La creatività è una delle risorse più importanti per questo processo di maturazione proprio perché fa da ponte tra l'io interiore e l'io in relazione con gli altri. Educare pertanto vuol dire anche educare alla creatività, liberando la persona dagli eventuali blocchi e consentirle uno sviluppo continuo, rimuovendo così gli ostacoli sia culturali che psichici.

Alla base dell'educazione alla creatività c'è la fiducia nella persona, vista come capace di assumere su di sé la responsabilità del proprio agire. All'individuo viene data la possibilità di affermare la propria individualità tramite il ricorso a una molteplicità di linguaggi, sia di tipo verbale sia non verbale.<sup>15</sup>

Il laboratorio teatrale è in grado pertanto di condurre il soggetto in un percorso di crescita e di formazione anche della propria sfera immaginativa, attivando così quelle potenzialità originarie della persona.

## 9 EDUCAZIONE AL BELLO

Il compito dell'arte è quello di rivelare il bello della realtà, liberandolo dalle impurità che lo offuscano.

Il teatro non deve mai dimenticare la sua natura artistica: oltre a recuperare il soggetto in stato di bisogno, deve soprattutto comunicare il senso estetico dell'arte stessa; il teatro è arte, prima di tutto, e la persona che si avvicina ad esso deve comunque ricercare all'interno di sé la fantasia e la creatività che la contraddistinguono.<sup>16</sup>

Attingere alle esperienze per la persona vuole essere un

14 *Ibidem*

15 G. Oliva, *Educazione alla teatralità e formazione*, cit., p.22

16 *Ivi*, p. 238.



modo per riscoprire con libertà le dimensioni più autentiche dell'esistenza che testimoniano una meravigliosa sinfonia tra il buono, il bello e il vero. La creatività, la cura degli affetti e delle emozioni, l'espressione libera e armonica del proprio corpo in sintonia con l'anima favorisce la scoperta del concetto del bello.

L'arte ne è pienamente testimone: ogni manifestazione artistica si sottrae alla dimensione della necessità mentre si trova a suo agio nella dimensione gratuita del dono e del divertimento.

Non si tratta tanto di imparare una gestualità nuova, di elasticizzare la mente con la recita di una parte a memoria, quanto, piuttosto, di introiettare una nuova categoria esistenziale sradicata dal consumo, dal vuoto apparire, dal cannibalico bisogno di avere tutto e subito. Il teatro diventa uno spazio-tempo significativo per acquisire la consapevolezza che ovunque, anche in carcere, anche in se stessi, pur essendo ritenuti criminali marchiati oppure disabili, mancanti di qualcosa e autoconfermanti questa etichetta, si può ritrovare qualcosa di bello. Questa consapevolezza si traduce nell'acquisizione di un nuovo strumento interpretativo di sé e del mondo.<sup>17</sup>

L'esperienza teatrale vissuta nel "processo" conduce all'accrescimento della libertà e della creatività personale, più il soggetto cresce nella propria formazione umana, più si scopre artista e "produce" arte rivelando il bello di sé e della vita, scoprendo il bello dovunque e in ogni persona.

#### 10 IL RUOLO DELL'EDUCATORE TEATRALE

Dirigere un lavoro di questo tipo per un insegnante che svolge il ruolo di educatore teatrale significa evidentemente procedere all'accumulo di immagini, suggerire analogie di comportamenti, stimolare riflessioni logiche e, talvolta, favorire intuizioni poetiche. Spesso occorre che egli partecipi in prima persona al gioco dell'immaginazione per smuovere qualche inibizione, per sciogliere qualche riserbo, per fornire qualche esempio, per sentirsi e mostrarsi coinvolto in prima persona con tutto il proprio personale bagaglio fantastico nel processo creativo. Il ruolo dell'adulto, in questo senso, è per molti aspetti assimilabile a quello che in teatro è affidato al regista, a colui cioè cui compete la responsabilità delle decisioni finali.

All'adulto, infatti, spettano diversi compiti: determinare la direzione di ricerca che il lavoro dovrà assumere, stabilire la successione e la consistenza delle diverse fasi in cui si articola il processo creativo e indicare le eventuali variazioni di programma.

Le prove di uno spettacolo si chiamano così proprio perché in esse è insita la possibilità dell'errore, infatti, la loro funzione è quella di indagare sempre in più direzioni, alla ricerca della soluzione che risulti più soddisfacente e più congrua in rapporto all'economia complessiva della rappresentazione.

È importante procedere a fissare le improvvisazioni libere che segneranno la prima fase del lavoro in situazioni definitivamente concordate, idee comunemente accettate, battute precise, elementi di un vero e proprio dialogo teatrale.

Inoltre il conduttore del laboratorio ha il compito di dirigere, contenere e indirizzare il gruppo verso una piena accettazione dell'altro. Tale soggetto si configura necessariamente come attore-educatore e pertanto deve essere in grado di padroneggiare professionalmente competenze teatrali e pedagogiche.

Nella sua attività egli deve modulare i vissuti e l'espressività degli allievi in modo che la dimensione corale del processo creativo deve permettere lo sviluppo dell'individuo e quello del gruppo.

Il maestro di teatro, all'interno di un percorso formativo, diventa un educatore e quindi lo si definisce un educatore alla teatralità. Quest'ultimo ha il compito di orientare e sostenere, proporre stimoli, offrendo suggerimenti, ribadendo osservazioni e domande piuttosto che fornendo risposte, informazioni e concetti esclusivamente teorici. È opportuno che costui non si ponga come modello da imitare, ma sappia essere una figura di riferimento. L'educatore alla teatralità deve conoscere i metodi dell'Animazione Teatrale cui è fondamentale l'esserci, sapendo diventare elemento integrante per la costituzione e collaborazione del gruppo. Accanto a questo è importante che comprenda e intuisca i modi con cui stimolare la reazione espressiva di ogni allievo. L'educatore, una volta colta nell'allievo la disponibilità ad esprimersi, deve essere in grado di farsi da parte per non sovrapporsi a lui per non soffocare la sua creatività.<sup>18</sup>

Nel laboratorio teatrale il conduttore deve pertanto essere allo stesso tempo: un regista teatrale, un educatore e un animatore. Solo l'intreccio sapiente di queste tre competenze consente al singolo individuo e al gruppo di vivere in maniera proficua il percorso pedagogico all'interno dell'esperienza teatrale.

Comune a tutte e tre queste dimensioni sono l'impianto maieutico: il conduttore del laboratorio deve avere fiducia nelle potenzialità dei soggetti e deve saper costruire quelle condizioni che consentono a ciascuno e al gruppo di lasciar affiorare i propri elementi significativi, emozioni, immaginazioni, ricordi, azioni, eventi. La sapienza del regista che, a questo punto, è a tutti gli effetti anche un educatore, consiste proprio nel generare quella dimensione comunicativa e affettiva nella quale ogni partecipante si possa sentire libero di esprimersi. Il maestro del laboratorio teatrale deve promuovere ma non vincolare; guidare ma non dirigere; suscitare ma non riempire di contenuti; dare sicurezza ma non imporsi: questo difficile equilibrio necessita di competenze sperimentate sul campo e di qualità umane affinate da tempo in un continuo lavoro personale su di sé. Sotto il profilo più strettamente pedagogico:

17 C. Cariboni, G. Oliva, A. Pessina, *Il mio amore fragile. Storia di Francesco*, Arona, Editore XY.IT, 2011, p.113.

18 G. Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale*, Arona (NO), Editore XY.IT, 2009, p. 42.

[...] le caratteristiche peculiari richieste all'educatore alla teatralità cominciano dalla sua dimensione personale: è necessario che sia una persona matura che sappia mettersi in discussione, che sia dotato di capacità comunicative e che possieda una flessibilità intellettuale che gli permetta di adattarsi a tutte le situazioni, soprattutto poi che sia motivato e abbia uno stile giocoso e positivo che traspaia dal suo modo di lavorare [...] È importante che sia in grado di gestire sapientemente la relazione, sapendo porre al centro il singolo individuo ma non trascurando la dimensione del gruppo: per questo è importante che sia buon osservatore, così da cogliere le caratteristiche e i problemi delle persone che si trova di fronte. In ogni modo deve saper accogliere incondizionatamente ogni allievo ed avere la capacità di riporre in ciascuno la sua fiducia [...] È fondamentale che abbia anche doti organizzative, cioè sia in grado di progettare un intervento educativo consono alla situazione, che si sappia muovere all'interno delle diverse realtà in cui si può trovare ed operare.<sup>19</sup>

Per quel che riguarda invece la conoscenza della pedagogia teatrale, il conduttore di laboratorio:

Non è necessario che sia un attore professionista, però deve avere una buona competenza sia a livello teorico che pratico del teatro; non è possibile pensare che il conduttore di un laboratorio teatrale non abbia sperimentato personalmente il percorso che va a proporre ad altri. È necessario, inoltre, che egli possieda una buona conoscenza della storia del teatro così da saper favorire nei suoi allievi la curiosità verso la cultura teatrale ed esserne vero promotore [...]. Per l'educatore alla teatralità è opportuno saper gestire l'arte teatrale nella sua globalità, per questo motivo la sua competenza si estende a tutte le arti, dal movimento, alla musica, dall'uso delle scene all'illuminotecnica.

È utile sottolineare che il rapporto maestro-discepolo sia di tipo affettivo-relazionale. Un rapporto che non ha questa profondità non consentirebbe l'attivazione di tutte le dimensioni precedentemente descritte. Questa relazionalità affettiva è il vero e proprio amore pedagogico come ci ricorda Eugenio Barba:

Parlare di rapporto educativo significa far spazio all'amore pedagogico. In esso vi è la coincidenza di due realtà distinte: l'unità nella diversità. Infatti, il vero amore esalta le singole personalità all'interno delle differenze. L'amore presenta alcune caratteristiche:

- Protezione. Il vero amore sa proteggere facendo capire all'altro di essere sempre disponibile e sa lasciar liberi di sperimentarsi nella propria individualità.

- Distinzione. Il vero amore riconosce i bisogni dell'altro.

- Razionalità. Il vero amore non va mai disgiunto dalla ragione, le degenerazioni sono dovute ad un prevalere dell'irrazionalità.

- Oblatività. È il sentimento di comprensione e disinteressamento tipico dell'amore genitoriale.<sup>20</sup>

Flessibilità, adattabilità ed elasticità sono prerogative che

il conduttore deve necessariamente possedere in modo tale da poter adeguare le proprie proposte educative all'ambiente e alle persone con cui lavora. Per far in modo che le abilità creative personali possano essere sviluppate dall'educazione teatrale, occorre che siano offerti strumenti e contenuti adeguati, risulta quindi indispensabile la costruzione di un progetto educativo teatrale con obiettivi specifici e prefissati.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED, 1999.

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

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

Rosa Di Rago, (a cura di), *Emozionalità e teatro*, Milano, Franco Angeli, 2008.

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

Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità e il gioco drammatico*, Arona, XY.IT Editore, 2010.

Gaetano Oliva (a cura di), *La musica nella formazione della persona*, Arona, XY.IT Editore, 2010.

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

Enrico M. Salati, Cristiano Zappa, *La pedagogia della maschera. Educazione alla teatralità nella scuola*, Arona, XY.IT Editore, 2011.

Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La Scrittura Teatrale nel Novecento. Il Testo Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa*, Arona, XY.IT Editore, 2013.

Gaetano Oliva, *Education to Theatricality inside Secondary School, Art and Body*, CE Creative Education (USA), Vol.5 No.19, November 2014, pp. 1758-1775.

Gaetano Oliva, *Education to Theatricality: Creative Movement as a Training Model*, Global Journal of HUMAN-SOCIAL SCIENCE: G Linguistics & Education, Global Journals Inc. (USA), Volume 14 Issue 9, 2014, pp. 1-20.

19 G. Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: il gioco drammatico*, Arona (NO), Editore XY.IT, 2010, p. 264.

20 G. Oliva, (a cura di), *La pedagogia teatrale*, cit., p. 41.