

## METODOLOGIA DI DIDATTICA TEATRALE APPLICATA

A cura di  
Guido Castiglia

### TEATRO PER L'INFANZIA?

Quando si parla di teatro, tutti sanno di cosa si stia parlando, possono cambiare i punti di vista e i gusti ma tutti conoscono, chi più chi meno, "l'oggetto" in questione.

Ciò accade meno quando si tratta di approfondire l'argomento, addentrandosi negli stili e nelle differenti drammaturgie, anche se, generalmente, viene distinto con facilità il teatro classico (o tradizionale) dall'avanguardia (o teatro di ricerca), oppure il teatro politico (o satira) dal teatro di strada.

Ma quando si parla di teatro per ragazzi (drammaturgia per l'infanzia), si apre il baratro dei malintesi.

Chi lo chiama, con un'accezione riduttiva e sminuente, "il teatrino", o chi lo definisce "il teatro per i bambini" intendendo, in questo caso, un teatro *non vero teatro*, ma un puro *divertissement* per il tempo libero; punti di vista, questi, miopi ed inesatti, perché il teatro per l'infanzia è un *modo* di fare teatro, è una drammaturgia e una poetica specifica (con tutte le varianti del caso) legata, come condizione valorizzante, al suo pubblico: l'infanzia e l'adolescenza.

### TRA TEATRO E DIDATTICA

Nell'ambito del teatro per ragazzi si è sviluppato, in questi trent'anni, un settore peculiare, un *territorio* che sta tra teatro e didattica, divenuto, negli anni, un progetto educativo significativo *per e nella* scuola: all'inizio chiamata comunemente Animazione (termine caduto in disuso proprio per l'immaginario superficiale che evoca) si è evoluto, per molti operatori teatrali (attori e registi del settore teatro ragazzi e giovani), come metodologia di didattica teatrale applicata.

Con questo termine intendo una metodologia che, attraverso le tecniche proprie della teatralità e della messa in gioco degli stati emotivi, operi azioni di socializzazione a più livelli, che, attraverso un giusto inserimento di dinamiche nuove e spiazzanti, si attui una riconversione dei ruoli all'interno delle dinamiche relazionali di un gruppo; una metodologia che consenta ai partecipanti di scoprire stati d'animo inesplorati e, attraverso il gioco, di addentrarsi, direi fisicamente, ai temi fondamentali alla crescita o, a seconda dei casi, importanti per l'approfondimento delle aree conoscitive.

Una metodologia applicata, quindi, dove il vero obiettivo non è la recitazione né il teatro, ma la sperimentazione soggettiva e collettiva della realtà in un ambito emotivo ed espressivo, trasformando così il teatro in *strumento di conoscenza*.

### IL RISCHIO

Intenzioni chiare, condivisibili o non condivisibili, ma maturate in tanti anni di pratica, dove il comune denominatore è sempre stato "il rischio".

Un rischio calcolato, certo, dove i fruitori (i ragazzi) non perdono la garanzia del divertimento e dell'apprendimento, ma un rischio tangibile per l'operatore, il quale si cala, di volta in volta, in temi e gruppi differenti e con essi si deve confrontare, deve misurare le proprie capacità organizzative, ottimizzatrici e artistiche, abbandonando gli schemi preconfezionati e lavorando nella convinzione che l'esperienza che sta portando avanti sia un'esperienza costruttiva e che da essa trarrà ulteriore bagaglio emotivo.

Solamente relazionandosi sinceramente è possibile trasformare, ogni laboratorio, ogni progetto, in un evento unico. E' un percorso, questo appena descritto, sicuramente faticoso, perché pone l'operatore in costante difficoltà ma non certamente in una situazione negativa, si tratta di una difficoltà di forte energia positiva dove la costante destabilizzazione costringe l'esperto ad utilizzare, di volta in volta, gli strumenti efficaci per l'occasione a sua disposizione, in combinazioni sempre diverse e talvolta nuove.

### LO "SCAFFOLDING"

L'operatore si trova in possesso di uno "*scaffolding*" (termine inglese usato dal pedagogo Jerome Bruner, che richiama l'idea di "impalcatura" ed insieme "cassetta degli attrezzi") dal quale estrae gli strumenti adatti per operare, ma, in questo operare può capitare di riporre nello *scaffolding* strumenti, nuovi o modificati dall'agire e questi sono i veri arricchimenti, la vera restituzione che all'operatore teatrale viene offerta, ad una condizione: che sia sincero e costantemente attento a cogliere gli stimoli dati dai ragazzi e a restituirli vestiti di forza comunicativa, senza contraffazioni e che contengano una percentuale di originalità proveniente dal fatto che gli stimoli derivano da persone che, pur nella similitudine, sono portatori di esperienze peculiari.

## TRA PEDAGOGIA E CREATIVITA'

L'operatore deve essere quindi un "creativo" (munito di un fornito bagaglio d'esperienze e di tecniche specifiche del teatro) e un "pedagogo" (conoscitore dell'infanzia, dei suoi processi evolutivi e un attento osservatore della sfera emotiva dell'infanzia e dell'adolescenza).

Colui che interviene in progetti di laboratorio teatrale, deve conoscere il teatro "da dentro", occorre che sappia le difficoltà dello stare in scena, i trucchi per acquisire più sicurezza, per comunicare maggiormente uno stato d'animo, deve saper utilizzare sistemi di coordinamento fisico corale e conoscere il senso del ritmo d'insieme, in una parola deve essere un drammaturgo.

L'operatore teatrale nella scuola è quindi un drammaturgo che lavora con "materiale sensibile", con esseri umani complessi e in evoluzione (per questo fragili) ma che sanno esprimere una forte energia se ben condotti, ovvero se non gli si richiede di recitare in modo avulso il copione (lungi da noi la "recita" col suo seguito di costumi e scenografie) o, peggio ancora, di interpretare; la scuola non può e non deve essere una scuola di recitazione.

Condurre i ragazzi in scena significa far sperimentare loro una disciplina gratificante che si basa sul gioco, sullo stare insieme e sul rispetto reciproco.

Nel contempo il conduttore deve essere in grado di trasmettere sicurezza costante al gruppo con cui lavora, ogni singolo elemento si deve fidare di lui. Per questo motivo deve essere conoscitore dell'infanzia e dell'adolescenza, perché deve essere in grado di prevenire l'insorgere di dinamiche negative ed avviare eventuali problematiche caratteriali ed emotive, deve essere portatore di pari dignità ed opportunità.

Il conduttore non può permettersi errori, perché ogni errore può essere causa di una sofferenza psicologica; la teatralità che egli offre è uno dei tanti strumenti per conoscere e conoscersi.

## IL LABORATORIO A TEMA

Dalla fine degli anni ottanta, si è sempre più sviluppata l'idea di utilizzare la teatralità per approfondire temi di grande attualità come: l'ambiente, la multiculturalità, l'alimentazione, la salute etc.

Affrontare teatralmente un tema ha i suoi pregi e i suoi difetti.

Il difetto che potremmo individuare, nell'affrontare un laboratorio che ruoti intorno ad un progetto tematico, è la dimensione "costrittiva" in cui l'operatore e i partecipanti si vengono a trovare, ovvero il tema necessita di una immediata definizione dell'obiettivo da raggiungere e quindi di una scelta e una selezione delle tecniche teatrali da utilizzare, al fine di restituire una comunicazione teatrale efficace ed esaustiva.

Il pregio è senza dubbio che il tema diventa catalizzatore di energie, evita dispersioni e divagazioni; le tecniche teatrali vengono immediatamente applicate e approfondite nella loro capacità comunicativa.

Un progetto a tema richiede senza dubbio più tempo di un semplice laboratorio d'approccio alla teatralità. Perché?

Innanzitutto sappiamo che per comunicare qualche cosa occorre identificare e sviluppare dei contenuti.

Si deve aprire così una fase di ricerca con il gruppo partecipante, il quale dovrà essere costantemente seguito dall'insegnante interessato.

Ciò significa che il laboratorio entra, come parte integrante del programma, nell'attività didattica.

**La prima fase** si muove quindi alla ricerca d'informazioni oggettive (scientifiche o letterarie) ma anche attraverso la sedimentazione delle stesse informazioni e l'analisi soggettiva dei significati che la tematica suggerisce.

L'esperienza emotiva di ogni singolo partecipante deve "contaminare" le informazioni oggettive per poter rendere un'immagine più vicina all'immaginario del gruppo partecipante. Con una metafora il partecipante (e il gruppo tutto) deve digerire (interiorizzare) le informazioni.

In questa fase il conduttore dovrà saper cogliere gli elementi d'interesse suscitati e lanciare quegli "ami emotivi" in grado di "pescare" (catalizzare) i singoli immaginari per poter, infine, appropriarsi di quel retaggio articolato che andrà a comporre le basi del materiale drammaturgico.

**La seconda fase** prevede un aspetto ostico: la scelta, ovvero, tra tutti i materiali emersi occorrerà scegliere gli stimoli più funzionali alla comunicazione teatrale.

Un lavoro difficile, del quale il conduttore dovrà assumersi la responsabilità, perché nessuno intende mai abbandonare un benché minimo frammento della propria creatività, se a farlo però è il drammaturgo conduttore (il quale deve aver conquistato la fiducia dei partecipanti e degli insegnanti) il distacco sarà meno doloroso.

**La fase terza** è più semplice, è il momento in cui l'operatore teatrale applica le proprie capacità creative: la costruzione di una struttura drammaturgica, composta dai materiali emersi, in grado di esprimere al meglio i risultati delle prime due fasi.

La rappresentazione conclusiva avrà una funzione rituale.

La gratificazione di giungere, divertendosi, ad una comunicazione teatrale (impropriamente chiamata spettacolo) assume una doppia valenza: **1°**) attraverso la sintesi teatrale riuscire a comunicare il risultato di

un lungo ed elaborato lavoro; 2°) Il raggiungimento, a rappresentazione avvenuta, della comprensione globale della comunicazione allestita.

Infatti, non è raro che, solamente dopo una riflessione sul lavoro effettuato e rappresentato, il gruppo che ha partecipato al laboratorio comprenda a pieno il significato dell'intero progetto; è la sedimentazione successiva (la digestione) il vero laboratorio, dentro la quale riemergono le potenzialità, i rovesciamenti inaspettati di ruoli solitamente considerati irremovibili, la presa di coscienza di avere altre e molte possibilità espressive (di avere e saper far risuonare nuove corde emotive) etc.

L'esperienza di un laboratorio così concepito e così praticato è un seme depositato nell'animo del partecipante.

## **UN TEMA ELABORATO: "IL BULLISMO"**

Il fenomeno che abbiamo affrontato con il laboratorio nella scuola media De Amicis di Luserna San Giovanni in Val Pellice, è un tema articolato e vissuto concretamente nella quotidianità delle scuole italiane, ma spesso e da troppo tempo ignorato, o considerato parte, poco ortodossa ma inevitabile, dei processi di crescita, come naturale sembrava, fino a poco tempo fa, il nonnismo nelle caserme.

Purtroppo sappiamo che questa mentalità ha portato a conclusioni drammatiche, i ragazzi morti in caserma e, ultimamente, i suicidi di Ragusa, non fanno presagire nulla di buono.

Potremmo dire che siamo già in ritardo.

Intervenire culturalmente (e preventivamente) è un dovere della società e delle Istituzioni.

Il lavoro svolto nella scuola, nell'anno scolastico 2004-05, è stato senza dubbio un approccio utile ed interessante ed il laboratorio teatrale si è inserito senza dubbio in una posizione privilegiata.

Pur non rilevando particolari e gravi situazioni di bullismo, all'interno della scuola di Luserna, abbiamo potuto rilevare malesseri latenti e situazioni potenziali di disagio psicosociale.

Ciò è emerso durante l'evolversi del lavoro, forse perché l'attenzione mia e degli insegnanti era orientata in tal senso, o forse perché affrontare il tema nella sua "nervatura" e articolazione ha fatto emergere dinamiche fino ad allora nascoste.

Cosa è stato fatto?

La prima fase del lavoro si è orientata verso l'analisi del tema, alla scoperta del significato della parola bullismo (assente dai vocabolari) e al significato dell'essere bulli.

Ma ancor di più, ciò che ha colpito i ragazzi è stata la scoperta che, per esserci un bullo deve esserci una vittima e per far funzionare il rapporto bullo-vittima debbano esserci dei gregari.

Intorno a questi tre elementi abbiamo giocato, inventandone la gestualità, immaginandone l'abbigliamento e ricreando teatralmente situazioni. Siamo entrati "carnalmente" (prerogativa del teatro) nel tema, elaborando fisicamente e mentalmente atteggiamenti e motivazioni, ricreando personaggi.

I ragazzi si sono divertiti a "giocare i diversi ruoli", hanno scritto, su mia indicazione, i loro pregi e i loro difetti, li abbiamo accompagnati all'interno di un percorso riflessivo attraverso il gioco e l'ironia.

Gli adolescenti hanno il bisogno di "ridere delle cose"; cogliere l'aspetto divertente o paradossale degli avvenimenti è la chiave che li porta ad una interiorizzazione e conoscenza degli argomenti trattati.

Aperte le porte alla curiosità, diventa facile accompagnarli in percorsi più profondi fino a giungere negli antri e tra gli echi della poeticità.

I ragazzi hanno bisogno di metafora, di un piano poetico o surreale parallelo che li porti a comprendere, su una dimensione diversa e parallela, gli argomenti utili per la loro crescita interiore e culturale.

Sta poi a loro, in base alle proprie potenzialità e capacità, sviluppare e reinterpretare le metafore "lanciate".

Così abbiamo fatto: scrivendo le istruzioni per costruire un bullo/bulla, danzando mimicamente una rissa, costruendo un "duello di parole", ma anche inventando le storie dei bulli, i sogni delle vittime e dei gregari, entrando in profondità nelle storie che possono aver generato dei rapporti malsani o d'emarginazione.

A tracciare il percorso ho scritto un diario di bordo che allego.