

SOCRATE

È uno dei protagonisti della nascita del pensiero occidentale.

Personaggio molto noto nell'Atene del IV-V secolo, e vagava per la città interrogando le persone (metodo dialogico).

Si può parlare di Umanesimo Socratico: nasce l'idea di una **paideia** come idea di formazione umana, cioè di formazione di un'umanità superiore nutrita di cultura e di civiltà che assegna all'uomo un'identità culturale e storica.

Tra il 470 ed il 399 a.C., c'è una fortissima motivazione etico-antropologica: con il suo dialogo libera le coscienze e le spinge verso una universalizzazione del pensiero, c'è quindi questa ricerca della *verità* con la V maiuscola, di questi valori universali. La formazione umana è per Socrate "Maieutica" (operazione del trarre fuori).

Il dialogo Socratico è costituito da *una parte in cui Socrate smaschera tramite l'ironia le false idee del suo interlocutore* ed *una parte in cui attraverso la dialettica costruisce con il suo interlocutore la verità*.

Socrate si pone come colui che non sa, "*io so di non sapere*" diceva Socrate, ammettendo così il fatto che la verità va ricercata e va ricercata in maniera dialettica attraverso il dialogo.

Il metodo Socratico è caratterizzato dall'**ironia**, che ha il ruolo di smascherare e di demistificazione, ed una parte **maieutica** che Socrate può essere considerato un ostetrico della verità.

Il modello di paideia che ci consegna Socrate:

- *Carattere personale della formazione*
- *Procedere attraverso un processo carico di tensioni* (Socrate come tafano, torpedine marina)
- *Tendere all'auto dominio e all'auto direzione*
- *Il suo essere continuamente un "compito"*.

Maieutica → nell'ambito Socratico-Platonico, il *criterio di ricerca della verità*, consistente nella sollecitazione del soggetto pensante a ritrovarla in sé stesso e a trarla fuori dalla propria anima.

Paideia → Educazione; Processo educativo dei giovani nell'antica Grecia.

AGOSTINO

Autore del periodo alto-medioevale (Pedagogia catechetica, ci troviamo di fronte ad una serie di enunciati teologici etici e gnoseologici che hanno il loro nucleo di aggregazione all'interno di un problema di tipo catechetico, trasmissione dei contenuti di fede), nacque a Tagaste in Africa Settentrionale, figlio di Santa Monica, è stato un teologo, filosofo, vescovo e poi santo. Dopo aver incontrato a Milano il vescovo e futuro S. Ambrogio, arriva attraverso un processo di conversione, dal manicheismo al cristianesimo documentando questo suo cammino attraverso l'autobiografico chiamato "Le Confessioni".

Uno dei principali luoghi di formazione (sia spirituale che culturale) di questo periodo storico è il **Monastero**; l'azione dei Monaci amanuensi da un punto di vista culturale ha significato un'importante "trasmissione" del sapere.

Il monastero è caratterizzato da un forte lavoro formativo, dal disciplinare la vita interiore e sottometterla alla guida della ragione e della fede.

La Pedagogia catechetica trova in due testi i riferimenti principali, essi si chiamano allo stesso modo "De Magistro", uno è di Agostino e uno è di Tommaso D'Aquino.

Nel "De Magistro" è presente un'impronta maieutica: il *maestro è solo il trasmettitore della verità*, tanto più capace quanto *più saprà stimolare nello scolaro la passione per la ricerca* (la verità è la manifestazione di Dio dentro di noi).

Pertanto Agostino affermò: "*Ritorna in te stesso, nell'interiorità dell'uomo abita la verità. E se avrai trovato che anche la tua natura è mutevole, trascendi anche te stesso*". Secondo Agostino la verità illumina la coscienza ed in essa si manifesta, quindi c'è questo interesse nell'individuo nella sua soggettività ed anche nel suo dramma nella condizione umana e la sua ricerca della verità. (Si cimenterà nel genere autobiografico chiamato: "Le Confessioni").

Opera è costituita da 13 libri ed è un'appassionata autobiografia sotto la forma di preghiera e ringraziamento a Dio.

Agostino insiste sull'idea di provvidenza come artefice della storia. Tocca temi che saranno pilastri della tradizione monastica: *la meditazione interiore, il legame con la preghiera, ma anche aspetti mistici*. Descrive l'esperienza mistica vissuta con la madre Monica insistita sull'impegno a sollevarsi al di là della realtà sensibile e della stessa interiorità dello spirito. Il maestro è quindi per Agostino un maestro interiore, in quest'opera de "Le confessioni".

(Rispetto all'età classica notiamo il venir meno del contesto sociale, non siamo più nel contesto della polis ma in un contesto educativo fatto di persone che hanno deciso di praticare una vita e praticarla in comune).

AUTOBIOGRAFIA

La narrazione autobiografica ha un grosso potenziale maieutico e rappresenta una vera e propria corrente teorica e di ricerca nella pedagogia contemporanea. Una grande peculiarità delle produzioni autobiografiche è **“l’Interpretazione”**; in ogni tentativo di ricostruire parte del nostro passato noi in realtà operiamo una selezione di elementi che vengono collegati tra loro da un filo conduttore e questo è già un’operazione di interpretazione. Questo aspetto costruttivista lo definiamo *“Sense-Making”*, nel senso che il percorso esistenziale viene ripensato ed organizzato in modo da poter essere condotto all’interno di una trama narrativa significativa. La narrazione, infatti, stimola l’autosservazione e l’autoconsapevolezza.

Non si dà educazione senza cambiamento: cioè ogni processo educativo è caratterizzato da una *“trasformazione”* definiti Marker-Events (passare da una forma all’altra) e questo caratterizza i processi educativi e di cambiamento. Il genere autobiografico ha un forte potere catartico: il bisogno di raccontarsi nasce spesso dalla sofferenza che chiede di essere rielaborata tramite la parola.

Nel momento in cui si scrive avviene uno sdoppiamento, un cosiddetto *“distanziamento creativo”*, il soggetto diventa biografo di quel personaggio che osserva vivere, e che è contemporaneamente sé e non sé.

MONTAIGNE

Fu un importante autore rinascimentale; il tema fondamentale è *l’uomo ed i suoi limiti, la fragilità umana*.

È stato un uomo politico, sindaco di Bordeaux, a causa di circostanze poco piacevoli (perde un amico e il padre) decide di ritirarsi nel suo castello e di dedicarsi alla scrittura.

Visione del mondo di Montaigne: *l’individuo si trova di fronte ad un mondo in continua oscillazione, ed il cambiamento diventa espressione della condizione dell’uomo a cui non è concesso avere verità e certezza definitive*.

Nei saggi, che hanno una forma diaristica, emerge la frammentata necessità (tipica del genere diaristico) di trovare un senso della propria esistenza rispetto gli accadimenti, respirando un’aria di stoicismo e di scetticismo che aiuta l’uomo ad accettare serenamente il dolore e la morte.

COMENIO

È un autore del 1600, teologo, filosofo e pedagogista. È il primo pensatore che riesce a sistematizzare all'interno di una visione complessiva dell'uomo il sistema pedagogico (anche inteso come metodologie e tecniche).

Dal punto di vista epistemologico e teorico, i riferimenti di Comenio sono: da una parte l'impronta Platonica e Agostiniana, dall'altra la concezione rinascimentale dell'uomo come microcosmo e immagine di Dio, e dall'altra ancora la coscienza dell'uomo come creatura che possiede il seme della scienza, della pietà, della morale verso Dio.

Anche il pensiero di Comenio è caratterizzato da una *forte maieutica*, perché il ruolo del maestro è quello di guida, di far conoscere qualcosa che è già presente in ognuno di noi.

La visione di Comenio è fortemente teologica, egli *concepisce uomo e natura come concezioni di un fantastico disegno divino*. Su questa concezione dell'uomo egli edifica il suo progetto educativo.

Per quanto concerne gli aspetti tecnici affrontati da Comenio, possiamo annoverare:

- *La Pansofia*: egli pensa ad una scuola per tutti, cioè insegnare tutto a tutti;
- *La Panbiblia*: cioè un'educazione che si realizzi attraverso una versione sincretica del sapere e che faccia riferimento ai 3 regni della conoscenza: il mondo, la mente, la rivelazione;
- *Il Metodo di Comenio è Ciclico*: cioè si insegnano le stesse discipline con graduali e progressivi livelli di approfondimento e di rielaborazione;
- *La Panscholia*: cioè l'educazione si svolge in tutte le fasi della vita anche se con modalità diverse per ciascuna fase.

I gradi scolastici di cui lui parla:

- scuola materna per l'infanzia (che prepara il campicello dell'ingegno); a cui si aggiunge la scuola prenatale (del grembo materno: fornire ai genitori consigli utili sul piano morale ed igienico-sanitario);
 - il secondo grado di scuola è la scuola per la fanciullezza, articolata in 6 classi e con lo scopo di far acquistare sveltezza e prontezza al corpo, ai sensi e all'ingegno;
 - il terzo grado di scuola è il ginnasio (nel periodo dell'adolescenza); poi si passa all'accademia per la giovinezza.
- A questi si aggiungono altri come la scuola della virilità che riguarda l'età matura, ed anche una scuola per la vecchiaia ed una scuola della morte che non riguardano solo gli anziani, ma ogni età.

Si tratta di un sistema ciclico e graduale, ed esteso a tutti, che getta le basi di quella che viene chiamata "Educazione Permanente"; lui parlava di "Panglossia", cioè dell'importanza di una lingua universale indispensabile per la comunicazione, indi, per il processo di apprendimento ed insegnamento.

L'educazione degli adulti è un insieme di processi educativi naturali, socialmente riconoscibili, intrinseci, ed un ambito di educazione degli adulti a cui ci riferiamo ad un campo di sapere e di ricerca della didattica.

Naturalmente è un'educazione volta a generare cambiamenti, attesi nelle realtà pubbliche e private.

Lo scopo dell'educazione degli adulti è la ricostruzione del processo che ha consentito ad un individuo di identificarsi come soggetto adulto, e di prendere coscienza del proprio stato (generazione e creazione del sé in relazione alle esperienze della vita).

ROUSSEAU

Jean Jacques Rousseau nacque nel '700 a Ginevra. Scrisse 2 opere autobiografiche e passò anni della sua adolescenza a vagare per l'Europa. Ebbe 5 figli e li abbandonò tutti in orfanotrofio (vicenda in contraddizione con il suo libro pedagogico "l'Emilio"). È il padre della pedagogia contemporanea, il suo principale contributo consiste in quella che possiamo definire una Rivoluzione Copernica, perché mette al centro della sua teorizzazione il bambino.

Rousseau per primo pone l'attenzione all'infanzia e al bambino non come età che non è ancora adulta, ma come *un'età che ha delle sue specificità ed esigenze*. Dal punto di vista pedagogico di Rousseau le opere di cui ci occuperemo sono "L'Emilio" ed "Il Contratto Sociale"; nella prima si parla di educazione naturale, educazione negativa, educazione indiretta ma anche del ruolo particolare che assume l'educatore.

Nell'Emilio si parla di questa Educazione Naturale, vi è un'attenzione primaria al mondo fisico, alla natura, all'esperienza; il ruolo dell'adulto è quello di non soddisfare ed anticipare il bambino ma di accompagnarlo in una scoperta che è soltanto sua. In questa opera egli immagina di seguire la crescita e la formazione di Emilio dalla nascita al matrimonio; il tema fondamentale è l'educazione dell'uomo in quanto tale, e non dell'uomo come cittadino (sarà oggetto del "Contratto Sociale") attraverso un suo ritorno alla natura.

Rousseau, per **Natura** intende almeno 3 cose differenti:

- *Opposizione a quello che è sociale;*
- *Valorizzazione dei bisogni spontanei del fanciullo e dei liberi processi di crescita;*
- *Una continua esigenza di un contatto con un'ambiente fisico non urbano.*

Il *Contratto Sociale*: opera politica, verte sull'educazione totalmente socializzata regolata dall'intervento dello Stato.

ASPETTI PIU' INNOVATIVI DELL'OPERA DI ROUSSEAU

1. *Il Puerocentrismo*: il porre l'attenzione al fanciullo. Insisteva nel ritenere che il bambino è importante in sé stesso.
2. *L'Apprendimento motivato*: cioè il rapporto tra la motivazione ed apprendimento; il ruolo dell'adulto sarà quella di creare delle condizioni che faranno sì che il bambino voglia imparare spinto da una motivazione intrinseca, indi dalla curiosità del conoscere.
3. *Virtù dello stato di natura*: l'infanzia per lui è lo stadio della vita in cui l'uomo si avvicina di più allo stato di natura;
4. *La Dialettica Autorità-Libertà*: bisogna creare delle condizioni in cui il bambino impari ad autoregolarsi.

CONFRONTO CON JOHN LOCKE

Egli era un'empirista che visse nella fine del 1600. Con "i pensieri dell'educazione" del 1693 opera un enorme influenza per il crescere del concetto dell'infanzia; stabilì un nesso tra l'istruzione formale e infanzia proponendo una forma di educazione che avesse come scopo non solo di valorizzare le preziose risorse presenti nel bambino ma anche di curarne con scrupolosa attenzione allo sviluppo intellettuale e la capacità di autocontrollo.

Da una parte Locke ci pone la metafora della "tabula rasa" egli disse che il bambino all'inizio è come una tabula rasa su cui vengono poi stampate le impressioni del mondo (l'educazione è quindi un processo di addizione; con una metafora si può dire che l'educazione è come un libro ricco di vario contenuto).

Per Rousseau invece, un bambino è come una pianta selvatica e la sua crescita è organica e naturale: bisogna badare che non sia soffocata dalle manifestazioni patologiche della società.

DEWEI

John Dewey nasce nel Vermont nel 1859 e si occupava di Filosofia e Pedagogia; dal punto di vista pedagogico le sue opere più importanti furono "Il mio Credo Pedagogico", "Scuola e Società" e "Democrazia e educazione".

Fu l'intellettuale più sensibile al ruolo politico della pedagogia e dell'educazione, viste come chiavi di volta di una società democratica. *Dewey si può collocare tra i teorici dell'attivismo, che è un movimento molto articolato caratterizzato da innovazioni pedagogiche pratiche e da nuove teorie dell'educazione.*

Egli concepisce la pedagogia come scienza in dialogo con le scienze sociali ed al centro del suo pensiero pedagogico c'è una teoria dell'esperienza, in cui la vede come l'ambito dello scambio tra soggetto e natura. L'uomo è impegnato in un rapporto pratico con il mondo, e quindi l'azione è strumentale rispetto alla coscienza. L'uomo si pone di fronte a dei problemi, e l'intelligenza per lui è lo strumento creativo con cui l'uomo può intervenire. Per Dewey, la democrazia è la forma più avanzata ed attuale nelle società industriali di massa ma che deve essere costantemente costruita attraverso un'opera di educazione scolastica (direttore scuola a Chicago in collaborazione con l'università).

Nella sua opera "Scuola e Società" si sofferma sul fatto che la scuola debba diventare una società in miniatura, e nasce proprio così l'idea del "laboratorio" che colleghino e attività scolastiche alle attività lavorative. Per lui, a scuola dovranno trovare spazio i 4 interessi fondamentali, che sono:

- *Conversazione o Comunicazione;*
- *Indagine o la Scoperta delle cose;*
- *Per Costruzione o Fabbricazione delle cose;*
- *Per espressione artistica.*

La scuola deve quindi incrementare nella società una realtà democratica.

L'educazione di questo uomo democratico avviene attraverso il metodo scientifico, il quale è caratterizzato da una libera indagine e da una verifica intersoggettiva dei risultati, indi è in sé stesso, per Dewey, un metodo democratico. Negli USA il suo pensiero venne frainteso, perché nella società prevalsero interpretazioni antintellettualistiche).

SCUOLE NUOVE

Gli anni tra il 1890 e il 1930 erano rappresentati da esperienze educative all'avanguardia, ispirati a principi formativi assai differenti da quelli della Pedagogia tradizionale. Il movimento delle scuole attive era caratterizzato da un profondo ed intenso lavoro di teorizzazione, volto a mostrare i fondamentali filosofici e scientifici atti a far progredire la Pedagogia dell'epoca.

Tra i teorici dell'attivismo più importanti vi erano: *Decroly, Ferreire e la Maria Montessori*, il lavoro di questi teorici, assieme al lavoro pratico svoltosi nelle cosiddette scuole nuove, si saldarono per costruire la cosiddetta "**Educazione Attiva**" evolvendosi in direzione della Pedagogia del Novecento. I grandi temi della Pedagogia del Novecento sono:

1. Il Puerocentrismo → riconoscimento del ruolo essenziale del fanciullo in ogni processo educativo;
2. La valorizzazione del "Fare" nell'ambito dell'apprendimento infantile → che tendeva, di conseguenza, a porre al centro del lavoro scolastico le attività manuali, il gioco e il lavoro;
3. Nella "Motivazione" → secondo la quale ogni apprendimento reale e organico deve essere collegato ad un interesse da parte del fanciullo e quindi mosso da una sollecitazione dei suoi bisogni emotivi, pratici e cognitivi;
4. Centralità dello "Studio di Ambiente" → poiché è proprio dalla realtà che lo circonda che il fanciullo riceve stimoli all'apprendimento;
5. Nella "Socializzazione" → vista come un bisogno primario del fanciullo che va, nel processo educativo, soddisfatto e incrementato;
6. Nell' "Antiautoritarismo" → sentito come un rinnovamento profondo della tradizione educativa e scolastica, che muoveva sempre dalla supremazia dell'adulto, della sua volontà e dei suoi "fini", sul fanciullo.

MARIA MONTESSORI

Nata ad Ancora (1870-1952), si formò a Roma laureandosi in medicina e dedicandosi alla cura dei bambini subnormali. Si dedicò nel 1909 sino al 1950 alla cosiddetta "Scoperta del bambino".

Sottolineò i caratteri di attività e di intrinseca religiosità dell'infanzia come età dell'uomo. Il suo metodo si basa sull'OSSERVAZIONE attenta del singolo bambino nelle sue manifestazioni spontanee, che devono essere rispettate.

Alla base del metodo Montessori sta uno studio sperimentale della natura del fanciullo che pone l'accento in particolare sulle Attività Senso-Motorie, che sviluppano sia tramite "esercizi di vita pratica" (vestirsi, lavarsi, mangiare), sia attraverso materiale didattico scientificamente organizzato (incastri solidi, blocchi geometrici, materiali per l'esercizio del tatto, del senso cromatico, dell'udito).

Secondo la Montessori i metodi pedagogici tradizionali conducono spesso ad una repressione e quindi ad uno "oscurarsi della vita naturale." Parla di "Educazione alla libertà": il fanciullo deve svolgere liberamente le proprie attività per maturare tutte le sue capacità e raggiungere un comportamento responsabile ma tale libertà non va confusa con lo spontaneismo. La "liberazione" è crescita ricca e armoniosa, sviluppo della persona, che deve avvenire sotto la guida attenta, non coercitiva, dell'adulto, che deve essere scientificamente consapevole dei bisogni dei fanciulli e degli ostacoli che si frappongono alla sua liberazione. Critica la società del suo tempo sostenendo che le condizioni in cui viviamo sono ancora servili. "*Non si può essere liberi se non si è indipendenti*".

GENTILE

La filosofia elaborata da Giovanni Gentile (1875-1944) è l'Attualismo; egli fu professore universitario di Filosofia, aderì al fascismo e fu Ministro della Pubblica Istruzione tra il '22 e il '24 sostenendo la Riforma della Scuola del '23. Fu ucciso a Firenze dagli antifascisti per i suoi appelli di sostegno alla Repubblica di Salò.

Egli riduce il rapporto tra maestro e allievo, affermando l'unità della vita spirituale; maestro e allievo si unificano nella concretezza dello spirito che si realizza nel processo formativo della lezione.

La scuola di Gentile è la scuola del maestro e della cultura, non del fanciullo e dei suoi bisogni. Altro punto di distanza della scuola italiana di quegli anni fu la Laicità della scuola stessa. La religione diventerà il principio di orientamento ideale della scuola, quasi una filosofia inferiore adatta ai fanciulli e alle masse, questo va contro al principio della laicità dell'educazione della cultura pedagogica moderna. La concezione pedagogica gentiliana influenzò, specialmente attraverso la Riforma scolastica del '23 la scuola italiana: *formazione umanistica e spiritualismo in gran parte retorico e astratto.* La pedagogia di Gentile influenzò, oltre che la scuola, la tradizione pedagogica nazionale, operando una svolta decisiva in senso spiritualistico e provocando un netto rifiuto della tradizione scientifica e laica che con il Positivismo si era affermata nella seconda metà del XIX secolo.

PEDAGOGIA CONTEMPORANEA

Dalla seconda metà del Novecento si assiste progressivamente alla trasformazione della pedagogia: si assiste ad una pluralizzazione ed articolazione del pensiero pedagogico, tanto che si parla di scienze dell'educazione.

Aldo Visalberghi nel 1978 svolse il più compiuto e sistematico tentativo di organizzazione dell'enciclopedia pedagogica delle scienze dell'educazione. Egli divide il sapere pedagogico in 4 settori:

1. Settore Psicologico;
2. Settore Sociologico;
3. Settore dei Contenuti;
4. Settore Metodologico Didattico.

La Pedagogia contemporanea problematizza la nozione di formazione. È possibile superare i contrasti tra i termini "Educazione" ed "Istruzione" grazie al termine "Formazione", infatti anche la facoltà del corso di laurea viene chiamata "Scienze della Formazione". La parola, indi, reintroduce il concetto di sviluppo della persona.

LA PEDAGOGIA OGGI

- Problematizza la nozione di formazione;
- Tematizza l'esperienza pedagogica;
- Cala i processi educativi in situazione;
- Dialoga con le altre scienze dell'educazione.

LE 3 VISIONI DEL CORPO

IL CORPO – ANIMALE

Per rintracciare la prima origine del corpo dovremmo risalire all'antico pensiero filosofico greco: **il corpo secondo la visione Platonica inganna e distoglie l'uomo dalla ricerca del sommo bene, la percezione e le opinioni consentono solo apparentemente l'autentica comprensione della realtà.**

Il compito del filosofo è proprio quello di rilevare l'inganno dei sensi, smascherando quelle convinzioni basate sull'opinione. *L'anima è come una carrozza trainata da 2 cavalli alati: Bianco (impulsi buoni e razionali) e Nero (ribelle, passioni carnali e mondane).* Se prevale il primo, l'anima va verso il mondo delle idee, al contrario l'anima cade a terra e si incarna.

Per Platone la dimensione terrena è una punizione dell'anima. Il termine "caduta", indica il corpo come "prigione dell'anima". Il rapporto corpo-anima è contenuto nel rapporto fra due parole: "sòma" (corpo) e "sèma" (tomba), da cui è derivata la traduzione del corpo *"prigione dell'anima"*.

Da un punto di vista dell'autodisciplinamento, questa visione Platonica si traduce in una pratica pedagogica definita principalmente attorno alle *"tecnologie di dominio del sé"*.

IL CORPO – MACCHINA

L'idea è quella del corpo come macchina, sottomessa alle leggi del Rendimento, potenzialmente paragonabile a quella relativa di un addestramento militare, professionale o sportivo; alla base delle scienze moderne, vi è questa visione di un *uomo inteso come una vera e propria macchina ove se ne possono osservare componenti e funzionamenti.*

La visione del corpo da questo punto di vista apre un'epoca: ovvero ne traccia la strada all'indagine scientifica della medicina moderna, che molto presto comincerà a dissezionare i cadaveri, a dispetto di altri pensieri che lo reputavano un oltraggio estremo. Il corpo è un insieme di organi, ove l'unico punto di contatto è la ghiandola pineale, posta alla base del cervello ed è separato dalla mente, da qui iniziò la sua storia come somma di parti senza interiorità. Possiamo ascrivere due registri:

1. *Anatomo - metafisico;*
2. *Tecnico - politico.*

Ponendo un focus relativo alle pratiche educative, in particolar modo tra corpo – animale e corpo – macchina, sicuramente l'ultimo è senza dubbio il modello sociale necessario all'ascesa della borghesia e delle scienze moderne, è l'idea socialmente vincente per una società capitalista che costruisce il proprio mito dello sviluppo e del progresso attorno all'ingegno scientifico.

IL CORPO VISSUTO

Husserl, fu il primo che argomentò la differenza, tra "mero corpo fisico" e "corpo organico", ossia colui che crea il mondo dalle relazioni e dall'apertura relazione che con esso intrattiene.

L'uomo deve restare non nel corpo come "macchina", ma nel corpo come "veicolo di comunicazione".

Il Corpo non è visto come oggetto ma come sede originaria del soggetto (io non ho un corpo ma sono il mio corpo). Se si isola il corpo dall'esistenza, se lo si astrae dal vissuto quotidiano, ciò che si incontra non è la corporeità vissuta ma è l'organismo per la biologia.

RITORNARE AL CORPO PRESENZA

Bisogna quindi ritornare al corpo presenza, al corpo come unità, per comprendere il senso di questa unità bisogna abbandonare il terreno delle scienze naturali in quanto il corpo è più della somma delle parti.

Gamelli nel 2001, per quanto concerne il tema relativo al Corpo- presenza disse: *"Cresce la sensibilità al corpo. Cresce il numero di colore che nella loro esperienza come pure nella loro ricerca vedono nel corpo il riflesso più marcato di un'appartenenza soggettiva, una dimensione fondamentale e irrinunciabile del loro abitare il mondo"*.

LA PEDAGOGIA DEL CORPO

“Un collega e un amico ama spesso ironicamente raccontare che se qualcuno, ibernatosi qualche secolo fa, tornasse oggi a rivivere, se da un lato certamente faticherebbe ad orientarsi nel mondo contemporaneo, dall’altro gli sarebbe sufficiente entrare in una scuola per tranquillizzarsi, poiché ritroverebbe intatti tutti i suoi riferimenti a lui familiari!” (I. Gamelli)

A fine anni Sessanta comincia a crescere interesse, ma soprattutto nuova consapevolezza, sul tema della corporeità in ambito pedagogico. “*A scuola con il corpo*” fu lo slogan che fece da cappello a un’intensa stagione educativa che impose con forza il tema della soggettività dell’apprendere e dell’imparare.

Si rivendicava la necessità che i luoghi formativi riconoscessero finalmente linguaggi “altri” rispetto alla parola nella costruzione delle conoscenze; linguaggi fino ad allora considerati residuali e ricreativi.

In quel movimento era contenuta una sfida radicale: quella di aver rintracciato nelle rappresentazioni del corpo la rottura con una visione fortemente meccanicistica.

Veniva messo in crisi un certo modello scolastico allora dominante, basato su di una concezione manichea dell’educazione, che fabbrica bambini saggi, buoni allievi, con tante paure. Bambini repressi.

Una rivoluzione pedagogica si avvicinava: essa reclamava di partire da una formazione degli educatori al contatto, e la focalizzazione delle attività sui bisogni del bambino. Da oggetto da controllare, il corpo divenne luogo da animare e ascoltare. Tutto ciò determinò il proliferare di una domanda di formazione da parte di operatori ed insegnanti che travalicava la realtà scuola, una formazione che fosse improntata alla messa in gioco dei propri “vissuti”, parola e movimento, cognizione ed emozione, mondo della vita e mondo dell’educazione, alla riflessione sul valore pedagogico dell’organizzazione degli spazi, dei tempi, dei corpi: prese corpo l’idea di relazione educativa come evento intersoggettivo.

La pedagogia del corpo definisce un approccio trasversale volto ad interrogare criticamente gli abituali scenari della formazione, integrando saperi ed esperienze tradizionalmente separati.

Sono trascorsi quarant’anni dal fermento di tale stagione educativa. A questa hanno fatto seguito, tra l’altro, l’esaltazione, certo anche compensatoria, dei contenuti curricolari degli anni ‘80:

- il mito della programmazione e del controllo;
- I conflitti fra istruzionisti e educatori.

Può essere utile chiedersi oggi, in un’indubbia fase di stallo, per molti versi di vera e propria crisi del pensiero pedagogico, che cosa ne sia stato di quella fertile esperienza.

Che ne è del corpo nella concreta azione educativa contemporanea?

Dobbiamo alla filosofia, alla psicologia, all’antropologia, alla pedagogia un deciso contributo alla sua moderna “riscoperta”. Ma insieme a questa non sembra si sia sviluppato, tranne rari casi, un cambiamento indicativo delle condizioni, quanto meno a livello accademico, in cui le conoscenze si danno: il coinvolgimento reale di una didattica “incorporata”.

PSICOMOTRICITÀ

Il termine nasce in Francia ad opera di B. Aucouturier e A. Lapierre, e fa la sua comparsa nella scena pedagogica italiana intorno agli anni '60, per designare la crescita e l'apprendimento del bambino dalla nascita fino ai 6-8 anni d'età (inizio dell'esperienza scolastica).

Il senso di unitarietà della nostra persona risiede nel corpo e nelle sue sensazioni ma il bambino prima di aver raggiunto questo senso, che non possiamo definire come "unitario" ma come "globale", ha un'altra percezione di sé. Il bambino è un corpo: un corpo che sente e conosce sperimentandosi all'interno di polarità e contrasti (equilibrio-disequilibrio, ordine-disordine, dentro-fuori, vicino-lontano) rintracciabili in tutti i giochi che mette costantemente in scena, ossia dondolare, cadere, costruire e proprio queste saranno le condizioni di quell'unica esperienza del sé corporeo di dare un senso al mondo.

La Psicomotricità istituisce la sua ricerca atta a mostrare in luce i rapporti che vi sono tra il mondo delle sensazioni e delle emozioni e il divenire delle rappresentazioni mentali nella vita psichica del bambino.

La psicomotricità si definisce per la sua non direttività e il suo non giudizio: *lo psicomotricista si concentra su quello che c'è di positivo nel soggetto, su quello che il bambino sa fare, piuttosto su ciò di cui egli è carente.*

Pur senza rinunciare alla inevitabile funzione normativa, nel setting psicomotorio si dismette l'abitudine -fino ad allora prevalente nelle visioni e negli approcci rivolti al bambino a intervenire "direttamente", si propone un atteggiamento per segnalare un diverso modo di presidiare il contesto educativo e le sue trasformazioni.

Questo "arretramento" dell'educatore rispetto al tradizionale protagonismo direttivo consente allo psicomotricista di aprirsi, nel lavoro e nella ricerca, a nuove scoperte; ad esempio, l'osservazione del bambino (mentre usa e si rapporta con gli oggetti, si muove nello spazio, si relaziona con gli altri e con se stesso) diventa una qualità educativa indispensabile al fine di poter intervenire attivamente nei contesti e nelle loro dinamiche.

Ed è proprio per questo che l'educatore ha bisogno di osservare e ascoltare, poiché educare vuol dire accedere a ciò che il bambino sa per guidare e orientare la sua formazione (l'educatore che ascolta è l'educatore che educa).

PIANI DI OSSERVAZIONE

1. PIANO DESCRITTIVO (What I see) Offre un quadro e punti di riferimento obiettivi (evita l'evasione immediata delle impressioni, nelle emozioni o nelle proiezioni troppo facili) Esso riguarda: lo spazio utilizzato, il materiale, le posture, il movimento e la sua tonicità, gli incontri con gli altri;
2. LE SENSAZIONI (What I feel) L'osservatore verbalizza le emozioni che ha provato di fronte a ciò che ha osservato.
3. LE IPOTESI (What I imagine) La ricerca del significato a partire dal vissuto; si tratta di ipotesi molto personali senza pretesa di interpretazione che servono per direzionare l'intervento.

DEPOTENZIAMENTO

Dalla scuola di base ai più svariati luoghi di intervento socioeducativo la diffusione della psicomotricità è stata tanto importante quanto poco, occorre ammetterlo, riconosciuta. Il suo sapere "scomodo", in quanto di "frontiera" e conseguentemente poco "disciplinabile", ha subito, in particolar modo negli ultimi anni, un progressivo depotenziamento.

È stato quindi istituito un corso di laurea in "Terapista della neuro e psicomotricità" collocato all'interno delle Facoltà di Medicina e Chirurgia, che se da un lato può condurre a soluzione l'antico problema di un riconoscimento istituzionale della disciplina, dall'altro vede ridotto, per non dire rimosso, il potenziale educativo e anche terapeutico ben più ampio maturato dalla psicomotricità nel corso della sua breve ma intensa storia.

PIAGET

Fu un giovane biologo, il quale si affacciò alla filosofia di Kant (l'idea che la conoscenza della realtà avviene attraverso categorie, di cui la mente si costruisce sulla base dell'esperienza).

Lo sviluppo cognitivo per Piaget, rappresenta un'evoluzione dello sviluppo biologico, e l'intelligenza è una forma particolare di attività biologica con una funzione di adattamento; fece una metafora in cui dice che la mente è come un organismo biologico. Nello studio dell'intelligenza è necessario distinguere:

1. *Aspetti Funzionali*: relativi al modo in cui opera la nostra mente nella sua attività di conoscenza e come essa si modifichi nel suo svilupparsi;
2. *Aspetti Strutturali*: sono il risultato del funzionamento della nostra mente.

Sono due aspetti "Invarianti": perché operano sempre nello stesso modo nel corso dello sviluppo. Annoveriamo:

- 1) *Tendenza all'Organizzazione*
- 2) *Adattamento*.

È come un organismo biologico che crescendo crea nuovi tessuti, la nostra mente si organizza, cioè costruisce da sé nuove strutture cognitive che le permettono di agire efficacemente sulla realtà.

ADATTAMENTO

Si realizza attraverso due processi complementari:

- **Assimilazione**: processo mediante il quale un aspetto della realtà esterna viene incorporato nella struttura mentale del soggetto, senza che tale struttura venga ne venga modificata;
- **Accomodamento**: per poter incorporare i dati dell'esperienza il soggetto deve modificare la propria struttura cognitiva, adattandola alle loro caratteristiche.

L'adattamento avviene quando c'è equilibrio tra i due processi realizzando un'interazione in cui il soggetto riconosce e controlla la realtà (assimilazione) accogliendone le richieste di modifica (accomodamento).

Le strutture cognitive vengono modificate dal soggetto nel corso del suo sviluppo seconda una sequenza che per Piaget individua "**una successione non modificabile**": ciascun momento della sequenza è caratterizzato da **un tipo di intelligenza** e **l'ordine non può essere mutato**.

PERIODI DELLO SVILUPPO COGNITIVO

- Stadio senso motorio: dalla nascita fino ai 18 – 24 mesi;
- Stadio preoperatorio: dai 18 – 24 mesi ai 4 anni;
- Stadio operatorio concreto: dai 4 anni ai 7 anni;
- Stadio operatorio formale.

GARDNER

È scontato che il nostro sistema formativo risulta essere paradigmaticamente piagetiano (basti solo pensare alla scansione della scuola dell'obbligo). Ma cosa sarebbe accaduto se avesse osservato i suoi figli all'interno di un'altra cultura, per esempio quella balinese? A che conclusioni sarebbe giunto?

I test di intelligenza sono adatti per una previsione scolastica ma non nella vita, quindi come si misura l'intelligenza in tutto il mondo? Qual è il modello?

Secondo Gardner esistono competenze umane relativamente autonome, diciamo diversi tipi di intelligenze, tra queste annoveriamo:

1. Esistono almeno alcune intelligenze
2. E che sono relativamente indipendenti l'una dalle altre
3. Possono essere plasmate e combinate da individui e culture in una varietà di modi adattivi.

Gardner ha correlato fonti che fino ad allora nessuno aveva messo a confronto:

- Studi su bambini prodigio;
- Individui dotati;
- Pazienti con lesioni cerebrali;
- Bambini /adulti normali;
- Sguardo evolucionistico/studi etologici;
- Esperti in diversi campi;
- Individui appartenenti a diverse culture.

CRITICHE A PIAGET

1. Un tipo di sviluppo incentrato sul programma intellettuale del giovane scienziato
2. In contesti non occidentali
3. Poco della discontinuità da lui indicata (le intelligenze per Gardner hanno relativa indipendenza tra loro, secondo Gardner non si può misurare la conoscenza musicale basandosi sull'abilità logica e linguistica dell'allievo) però nella vita di tutti i giorni tali intelligenze "cooperano tra loro e la loro autonomia può risultare invisibile" H. Gardner.
4. Ci dice poco dell'originalità e della creatività.

Anche l'approccio cognitivista è un modello, per Gardner, eccessivamente meccanicistico (ispirato dai computer e propenso ai test).

Compito: estendere i metodi e gli schemi generati da Piaget allargandoli, al di là dei simboli linguistici, logici e numerici della teoria piagetiana, a una vasta gamma di sistemi di simboli, comprendenti quelli musicali, corporei, spaziali, e perfino personali.

Quali sono le intelligenze secondo H. Gardner?

1. LINGUISTICA
2. MUSICALE
3. LOGICO-MATEMATICA
4. SPAZIALE
5. CORPOREO CINESTETICA
6. INTRAPERSONALE (sia intra che inter possono essere fatte confluire nell'intelligenza personale)
7. INTERPERSONALE (sia intra che inter possono essere fatte confluire nell'intelligenza personale)
8. NATURALISTICA

INTELLIGENZA CORPOREO CINESTETICA

H. Gardner inizia il capitolo parlando di Marcel Marceau (un mimo alle prese nel sistemare una valigia).

L'intelligenza corporeo cinestetica è la "capacità di usare il proprio corpo in modi molto differenziati e abili, sia per fini espressivi oltre che concreti, ma anche di manipolare oggetti con finezza".

Piaget ci descrive la nascita di questo tipo di intelligenza nello stadio senso-motorio.

Tra le forme mature di espressione corporea possiamo citare la danza (di alto livello e diffusa in tutto il mondo).

LE INTELLIGENZE PERSONALI

1. *Intrapersonale* → **accesso alla propria vita affettiva, all'ambito dei propri affetti e delle proprie emozioni;**
2. *Interpersonali* → **abilità di rilevare e fare distinzioni fra altri individui,** e in particolare, fra i loro stati d'animo, temperamenti, motivazioni e intenzioni.

DEFINIZIONE di SETTING

Nella Pedagogia contemporanea, possiamo considerare 3 categorie del concetto Setting: **Spazio, Tempo, Relazione**. Il Setting è l'insieme degli elementi spazio-tempo-relazionali che caratterizzano un accadere, nel nostro caso, educativo/pedagogico.

La radice della parola "Setting" deriva dall'inglese "Set" che all'interno del vocabolario italiano ha numerose accezioni; la prima accezione del concetto Setting è "collocazione-installazione" (ha a che vedere con un dato ambientale), la seconda "incastonatura-montatura", la terza "ambiente-cornice-scenario" (dal punto di vista cinematografico o teatrale), ed infine, ultima accezione è relativa "all'adattamento musicale di un testo".

Per quanto concerne il concetto di **spazio**, noi da Educatori sportivi e Pedagoghi dell'esercizio fisico, dobbiamo assolutamente essere consapevoli dello spazio che utilizziamo, e ancora meglio, utilizzarlo per fini educativi. Per il **bambino**, il concetto di spazio è ancor più rilevante, in quanto lo spazio per quest'ultimo non è solo "neutro" ma un posto dove il bambino ci si immerge a livello emotivo (basta ricordare luoghi della nostra infanzia e ci accorgiamo che alcuni posti assumono delle forme e dei colori in base alle sensazioni legate ad esso). Bulgarelli (1999) sostiene che, nel caso dell'**adulto** lo spazio è prevalentemente uno spazio geometrico (l'aspetto emotivo è meno presente nell'adulto). Nell'università di Milano, è stata condotta una ricerca dagli studenti della facoltà di Scienze della Formazione cercando di capire da vari racconti autobiografici raccolti, la relazione dai luoghi vissuti nell'infanzia vissuti con i ricordi piacevoli/spiacevoli; è stato emerso che l'ambito domestico, la propria casa, è legato a ricordi piacevoli in quanto spazio considerato "protetto"; da un altro racconto autobiografico, analogamente considerato buoi e spaventoso, era il salone dell'asilo.

FOUCAULT

Entrando nel Setting scolastico, possiamo affermare che "*Foucault*", intellettuale e filosofo contemporaneo francese morto negli anni '80, è stato colui che ha svelato maggiormente alcuni aspetti coercitivi (legati alla corporeità) di alcuni meccanismi sociali (in particolare nelle istituzioni scolastiche).

La *localizzazione elementare o definita Quadrillage* è il principio cardine della disciplina in tutte le istituzioni perché in qualche modo gli individui vengono separati l'uno dall'altro, e questo permette di essere maggiormente controllato. Proprio per questo, abbiamo citato il filosofo "Foucault", per proporre una riflessione sui luoghi scolastici e sui luoghi della formazione (basti pensare che noi apprendiamo informazioni in via telematica).

ORGANIZZAZIONE DELLE AULE

Un esempio potrebbe essere la disposizione dei banchi di scuola, dove:

1. Convergenza dello sguardo dei bambini sull'insegnante;
2. Comunicazione unidirezionale, e comunque non del gruppo;
3. Ostacola la comunicazione tra i bambini;
4. Non favorisce l'attivazione ma la passività.

RICERCHE SU DISPOSIZIONE BANCHI

- Vayer Duval (1992) ha evidenziato che lo sguardo della maestra, a partire da una certa distanza perde di significato, indi, questa separazione creerebbe in realtà agitazione ed instabilità motoria;
- Anche la disposizione a ferro di cavallo costituisce una situazione intermedia.
- La disposizione dei banchi a piccoli gruppi è la configurazione che pare favorire maggiormente le interazioni e la cooperazione in quanto il piccolo gruppo è il luogo ove chiunque si sente più protetto.

MATERIALI E ARREDI

Chiaramente non è detto che una disposizione frontale sia necessariamente negativa; il messaggio che voglio far passare in questi concetti è che l'uso consapevole dello spazio dei materiali ha un'importanza trascendentale all'interno dell'educazione educativa (ricordiamo nella Pedagogia dell'Attivismo, come la Maria Montessori considera l'aula come un luogo ricco di opportunità per bambini ed insegnanti).

CARATTERISTICHE SPAZIO PSICOMOTORIO

Riflettendo sulle caratteristiche che deve avere uno spazio Psicomotorio, è di fondamentale importanza che tale spazio non sia troppo grande per non determinare dispersione e per mantenere un senso di contenimento.

Spesso è utile delimitare lo spazio di lavoro della palestra per mezzo di una panca o un classico scotch adesivo in modo che i bambini ed il gruppo di lavoro abbia la sensazione di uno spazio più "protettivo"; una palestra è uno spazio troppo grande per essere pensato ed organizzato nella sua complessità per un piccolo gruppo di lavoro (è la miglior disposizione organizzativa dei banchi al fine di non causare agitazione ed instabilità motoria).

L'allestimento dello spazio è un elemento importante rispetto l'attività stessa; preparare inoltre il materiale, disporlo in sala, scegliere cosa mettere e cosa no, significa creare un "ambiente" che accoglierà il bambino e il gruppo.

Il concetto di **Stimolo** e **Rassicurazione** è un elemento trascendentale nel bambino:

- L'ambiente deve essere stimolante e nello stesso tempo rassicurante nelle sue caratteristiche di costanza e permanenza;

- La sala dunque sarà suddivisa **in tre grandi spazi, o zone**, ognuna con una specifica funzione:

1. LO SPAZIO DELL'ACCOGLIENZA

- È dedicato ai momenti rituali dell'inizio e della fine di ogni incontro (il primo rituale nel Setting Psicomotorio è il gruppo compatto);
- Spazio contenitivo, prossimo all'ingresso della palestra, in modo che i bambini non si disperdano nella sala entrando (qui vengono lasciate, eventualmente, anche le scarpe).

2. LO SPAZIO DELL'ESPRESSIVITÀ MOTORIA

- È lo spazio che fisicamente occupa la parte maggiore della sala;
- Si articola in 2 aree:

Una dedicata all'attività senso motoria (dove lo scopo è quello di attivare il piacere Senso Motorio, quel piacere di saltare, rotolare, saltare, correre, scivolare, arrampicarsi; è l'area dove il materiale è più stabile, spesso amovibile come ad esempio, spalliere, scivoli, materassi);

Una per il gioco simbolico (non è altro che il gioco del far finta, indi, un gioco di travestimento e di ruolo in cui il bambino assume ruoli diversi e crea storie; è il luogo della "trasformazione" per eccellenza.

- ### 3. LO SPAZIO DELLE RAPPRESENTAZIONI
- il gioco di trasformazione della finzione al far finta di, per arrivare infine ad un modo per trasformare l'esperienza psicomotoria in altro, quindi, l'area delle produzioni grafiche, delle costruzioni.
- È un modo per trasformare l'esperienza psicomotoria in altro.
 - Produzioni grafiche, pittoriche costruzioni;
 - Ci può essere un momento di verbalizzazione al termine, di confronto reciproco delle produzioni effettuate.

RUOLO DI REGIA DELL'ADULTO

Il "grosso" lavoro dello psicomotricista, indi, sta nel predisporre un ambiente (allestimento dello spazio), nel quale poi il bambino si sentirà libero di sperimentare ed esplorare.

IL PIACERE SENSO - MOTORIO

Il termine **senso motorio** riferito al movimento, al gioco, e in particolare al piacere che il bambino ne ricava, è usato da B. Aucouturier per indicare:

- Attività motorie principalmente orientate su di sé, centrate sul proprio corpo (es. dondolare, rotolare, cadere, sprofondare);
- Attività motorie orientate verso l'esterno, verso lo spazio e oggetti esterni (es. correre, saltare, arrampicarsi, scivolare).

Mettiamo a confronto rispetto al precedente un opposto tipo di gioco e movimento, ossia il **Movimento Fusionale**, ossia le fasi di contrazioni quando il bambino avverte lo stato di fame ed è quindi invaso da disequilibrio e fastidio che si traduce in Contrazioni Muscolari. Quindi, non è il movimento in particolare, che ha significato in questa fase ma lo **Stato Tonico**.

Il Tono Muscolare è proprio lo stato di contrazione o decontrazione dei muscoli, ma in questo vi è anche una funzione di Proto Linguaggio (comunicazione di segnalazione), non è soltanto meccanicamente un meccanismo riflesso di compensazione ma anche un Proto Linguaggio.

"FUNZIONE TONICA" → Di compensazione tra area viscerale e area propriocettiva, funzione di autoregolazione, sostegno all'azione.

"PROTO LINGUAGGIO" → Segnalazione, mediazione tra interno ed esterno, tessuto della relazione.

Il movimento Fusionale è praticamente il dondolare, il cullare, l'oscillare (quando un adulto prende in braccio un bambino piccolo è con questo che instaura un certo tipo di relazione empatica).

Il movimento fusionale comporta l'annullamento della percezione di separazione tra un agente A e un ricevente B. Il movimento stesso è concluso e chiuso in una dualità unificata e fusa.

La connotazione emotiva del movimento fusionale è lo stabilire una comunanza di vissuti ed emozioni, tra due soggetti, in un'unità indivisa, che contiene, sostiene, racchiude e protegge entrambi.

IL MOVIMENTO SENSO MOTORIO – GIOCO SENSO MOTORIO

Il movimento senso motorio al contrario di quello fusionale è caratterizzato da accompagnare al cammino di crescita con cui il bambino costituisce il proprio io e arriva a sentirsi come essere autonomo, separato, indipendente.

“Tenere e Lasciarsi andare” è uno dei giochi tipici del Gioco Senso Motorio (Gioco equilibrio-disequilibrio)

Il significato emozionale del gioco di equilibrio-disequilibrio è quello di riconfermare la percezione della permanenza e continuità del proprio io corporeo.

Questo senso di compattezza e di benessere che nasce proprio dall'unità corporea, possono essere mantenuti anche in età adulta in sport come arrampicate, sci, deltaplano e surf. Quindi, vi è sempre in qualche modo, un bisogno ed un piacere di misurarsi con il proprio equilibrio.

Un altro gioco tipico del movimento senso motorio è il gioco di tirare e spingere un oggetto; un altro esempio è anche il gioco dello sparire ed apparire, o il gioco del cucù in quanto il bambino gioca con un fantasma di sparizione.

Nei bambini psicotici l'oggetto rimane magicamente legata al corpo perché avrà difficoltà a separare l'oggetto dal proprio “Sé corporeo”.

Il gioco sensomotorio è proprio quello che permette ai bambini di confrontarsi con i propri limiti corporei, di scoprire i propri limiti corporei sperimentando l'alto basso, lungo, corto veloce e lento.

Perché questa situazione sia completamente positiva e strutturante per l'evoluzione del bambino, è importante che il “ritorno” sia colorato di positività, in modo tale che lui possa reintegrare il tutto come parte buona di sé.

Una frase più comunemente usata nelle situazioni di gioco è: “maestra guardami”, ove la richiesta esplicita del bambino sarà “dimmi che l'emozione che provo in questo salto, in questa (corsa), è una cosa piacevole è piacevole e buona”.

In tal modo l'emozione viene integrata come parte buona di sé.

Ma affinché effettivamente avvenne a questa integrazione occorrono almeno due condizioni irrinunciabili:

1. Che la figura adulta sia effettivamente sintonizzata sui contenuti emotivi del bambino;
2. Che l'attività del bambino possa essere definita in colta in termini positivi.

Si possono incontrare alcune difficoltà nel gioco sensomotorio, ossia: l'inibizione e la paura.

Le principali zone di frontiera tra io spazio-spazio mondo sono: Mani, Piedi, Voce, Fuga nel mentale “i piccoli adulti”.

LA PAURA: importanza di dare forma la paura del bambino, e partecipare alla sua emozione. Al bambino interessa non tanto cosa pensiamo della paura, ma la nostra reazione emotiva di fronte alla sua paura. Quindi, se sappiamo accoglierla e contenerla.

L'INCAPACITA' DI CONTROLLO Analogamente, è possibile riscontrarla dal punto di vista psicomotorio: eccessiva foga emotiva, impulsività, instabilità. Ancora una volta: importanza di progettare bene il contesto (i bambini non devono farsi male).

IL GIOCO SIMBOLICO

È il gioco del “far finta di” che è, alla base della crescita in ognuno di noi e che è facile osservare in qualsiasi bambino.
Per descrivere le condotte ludico-simboliche è necessario fare riferimento agli studi di Piaget.

Secondo Piaget, il comportamento ludico simbolico è orientato secondo un andamento ad “U”:

1. *Una Fase di Sviluppo* (12-18 mesi sino ai 4 anni);
2. *Una Fase di Declino Funzionale*;
3. *Un Emergere del Gioco con Regole.*

Il momento evolutivo vero e proprio del gioco del gioco simbolico prevede 3 tappe

- Il primo livello è il cosiddetto Stadio Preoperatorio, ossia tutti quei schemi simbolici legati ad azioni che il bambino ha tra i 2 sino ai 4 anni;
- Il secondo livello del Gioco Simbolico è un contesto in cui il bambino diventa capace di assimilare un oggetto ad un altro, cioè fare un uso improprio ed immaginario degli oggetti (ad esempio che una conchiglia sia una tazza).
- Il terzo livello del gioco simbolico, che avviene tra i 3 ai 4 anni, tutte le condotte acquisite nei livelli precedenti vengono inserite in trame di gioco sempre più complesse (capacità di produrre vere e proprie combinazioni simboliche).

Dai 4 ai 7 anni (stadio operatorio concreto) → Secondo Piaget, qui ha inizio una sorta di declino del gioco simbolico: le scene ludiche si fanno più realistiche e sociali e la comparsa del simbolismo collettivo fa sì che il gioco si avvicini maggiormente ad una rappresentazione imitativa della realtà.

Dai 7 agli 11 anni (stadio operatorio formale) → Qui il gioco simbolico declina progressivamente e si estingue nel gioco di regole; si avvicina sempre più alle condotte adatte al lavoro;

Il simbolo si trasforma in vera e propria copia della realtà non è più assimilazione al proprio io ma adattamento alla realtà; Interesse per il bambino per l'imitazione e la riproduzione del reale, del realismo.

(La teoria evoluzionistica di Piaget ha in mente l'idea di un bambino che è un piccolo scienziato, l'evoluzione del bambino che arriva poi ad avere un atteggiamento scientifico verso il reale, la dimensione più creativa, la dimensione più fantasiosa e più ludica viene forse sottovalutata dal pensiero Piagetiano).

Altre ricerche socio-costruttiviste, sono altamente discordanti con Piaget, in particolare modo secondo il loro pensiero, il fatto che il Gioco Simbolico tende sempre a declinare divenendo sempre più realistico, non è soggetto a carattere di declino o impoverimento come appunto Piaget affermava.

Un Tema fondamentale comunemente usato dal bambino nei giochi simbolici è la CASA: sicuramente uno dei più universali (rappresenta simbolicamente il campo base attorno al quale si sta organizzando il “Sé” in relazione con il mondo; chiaramente una casa con molte porte e finestre aperte potrebbe rappresentare una personalità o atteggiamento più aperto al mondo esterno, analogamente una casa più fortificata potrebbe rappresentare un atteggiamento più difensivo).

Un'altra tematica molto presente nel Gioco Simbolico è quella delle ARMI ed anche di identificazione in EROI e PERSONAGGI MITICI (es. zorro, cowboy); A differenza della casa rappresentata come “contenitore”, l'accento è sul “contenuto”, marcato narcisisticamente come forte, potente, buono; ovviamente l'importanza del giocare l'aggressività è fondamentale nel bisogno di autonomia personale e nell'affermazione di sé nel processo di crescita.

Nel gioco simbolico fondamentale è la sintonizzazione e lo sguardo dell'educatore dell'adulto che permette al bambino di integrare parti in gioco.

Le capacità del gioco simbolico:

- **Decontestualizzazione** capacità di sganciare oggetti, situazioni dai loro significati convenzionali e quindi agire e pensare indipendentemente dalla realtà percepita. Piaget la pone alla base della funzione ludica.
- **Decentramento (role talking)** consente di distinguere il proprio punto di vista da quello degli altri, di assumerne anche prospettive diverse dalla propria e di produrre rappresentazioni condivise. Piaget la oppone all'egocentrismo.
- **Integrazione** capacità di integrare singoli schemi d'azione e di combinarli in sequenze più complesse
- **Controllo dell'esecuzione** capacità di accompagnare la finzione ludica con il linguaggio; l'uso del linguaggio, oltre la mimica, è un importante indicatore della finzione, cioè un elemento molto informativo in merito alla finzione.
- **Competenza sociale** capacità di condividere l'azione ludica e di negoziare con gli altri le proprie intenzioni e i comportamenti.

M. FELDENKRAIS

Ha ideato il *metodo Feldenkrais*, conosciuto in tutto il mondo.

Nato negli inizi del '900 in una piccola città russa, all'età di 14 anni emigrò in Palestina; dottore in ingegneria meccanica e fisica alla Sorbona di Parigi, allo stesso tempo conobbe il professor Cano, il creatore del Judo e con il suo aiuto e dei suoi allievi ottenne la cintura nera: formò il primo club di Judo in Francia che oggi conta quasi 1 milione di membri. Negli anni '40, a causa di un serio incidente al ginocchio destro durante la partita di calcio, inizia ad ideare il suo modello caratterizzato da un personalissimo approccio fisico-matematico, teso a legare continuamente schema corporeo e vissuto psichico.

Il **metodo Feldenkrais** presenta 2 articolazioni:

1. La consapevolezza attraverso il movimento;
2. L'integrazione funzionale.

METODO 1

Il primo metodo vi è la consapevolezza attraverso il movimento, cioè le lezioni avvengono in gruppo, indi, si è guidati verbalmente da un conduttore e si sperimentano delle sequenze strutturate; non è tanto una tecnica da acquisire perchè non c'è una ripetizione automatica ma presa di consapevolezza. Si replica l'atteggiamento esplorativo proprio dei bambini, in questo modo si mira a indurre la dismissione spontanea degli schemi stereotipati a cui si ricorre per ragioni di natura difensiva.

Ci sono alcune indicazioni da seguire nel metodo di Feldenkrais:

- I movimenti delle lezioni di consapevolezza attraverso il movimento vanno eseguiti molto lentamente, respirando liberamente con una sensazione di piacere;
- Non occorre sforzo muscolare, ma piuttosto un'attenzione consapevole alla struttura scheletrica di volta in volta coinvolto nel movimento;
- Ripetere più volte ciascun movimento, facendo delle brevi Posey tra una serie l'altra;
- Siate curiosi: cercate di capire qual è la vostra abitudine di movimento e sperimentatene di nuove, potrete sempre tornare a quelle vecchie nel caso lo desideriate.

METODO 2

Nel secondo metodo vi sono incontri individuali, c'è un insegnante e allievo: l'insegnante conduce l'allievo verso la percezione e verso una nuova consapevolezza; il tocco nel metodo Feldenkrais non viene particolarmente curato cioè non c'è una tecnica del tocco, ma semplicemente un maestro che si mette in relazione si sintonizza con l'allievo, non si accompagna verso la scoperta di una organicità, naturalità, fluidità di movimento.

Feldenkrais afferma: "io credo che migliorino perché imparano, ma pochi sono d'accordo". Indi, l'accento è sul processo di apprendimento, piuttosto che sulla tecnica d'insegnamento.

WATSU

È una pratica corporea interessante, diffusa in tutto il mondo è relativamente recente.

Il fondatore del metodo è **Harold Dull**, poeta della San Francisco Renaissance che studiò lo Shatsu in Giappone con Masunaga. Inizia praticare e di insegnare presso il centro termale Harbin Hot Spring lo zen Shiatsu, riserva degli indiani d'America. La presenza delle acque termali suggerisce di provare a praticare gli stessi movimenti e stiramenti d'acqua calda WATER – SHATSU → WATSU

È anche una tecnica di rebording, fa sentire l'integrità di corpo e anima entrando in contatto profondamente con delle parti di sé.

Si pratica prevalentemente in coppia, ma è possibile praticarlo anche individualmente; la caratteristica peculiare è il fatto appunto che avverrà in acqua creando così movimenti dolci, lenti ed armoniosi; senza sforzo; e favorisce, attorno alla coppia che lavora uno spazio di silenzio, di empatia e di "ascolto".

Nell'acqua calda (circa 33-35°), il rilassamento muscolare, la flessibilità e la gamma di movimenti crescono: muovendo un braccio o una gamba mentre il corpo intero è sostenuto e cullato nell'acqua, tensioni e resistenze diminuiscono (Gamelli).

È una via verso l'ascolto e la comunicazione, ci permette di entrare in contatto con spazi dentro e fuori di noi.

Analizziamo l'incontro: innanzitutto è necessaria una piscina termale o una grande vasca, (33-35°); La profondità dell'acqua deve essere naturale (1,20 m circa); è possibile praticare da soli in quel caso si parla della "Water Breath Dance" ossia "la danza del respiro dell'acqua".

Si chiudono gli occhi e ci si mette in contatto semplicemente con i movimenti di inspirazione ed espirazione e si osserva come l'inspirazione sia legata ad un affondo dell'acqua e l'espirazione ad un riemergere; lo Shiatsu si pratica in coppia perché è molto interessante lavorare sulla relazione "di chi dà e di chi riceve".

Quindi nello Watsu, c'è sia colui che dà e colui che riceve. Per H. Dull, lo Watsu non cerca di fare "qualcosa": non cerca di condurli in un'esperienza particolare, guarirli; cerca solo di essere con loro, di sostenerli, accompagnarli in qualsiasi luogo si avventurino.

L'acqua è intesa come mediatore, in quanto è opportuno che essa scorra divenendo mediatrice del dialogo corporeo. Gradualmente attraverso una successione precisa di movimenti conduce verso il **Free Flow**, il "libero fluttuare nell'acqua".

Proprio per le caratteristiche dello Watsu, risulta essere una tecnica particolarmente interessante usata durante la **gravidanza**: Roberto Fraioli è tra i fondatori dell'Associazione Watsu Italia, ginecologo ed è appunto stato uno dei primi a utilizzare questa tecnica con donne incinta. Lo scopo del trattamento è aiutare la gestante a prendere confidenza con il proprio corpo e acquistare fiducia nelle sue risorse in vista del travaglio.

ANTIGINNASTICA: Sta proprio nella consapevolezza e quindi nella conoscenza che la relazione con il corpo porta nella relazione di se e nel mondo; praticare l'Antiginnastica vuole dire imparare ad avere del proprio corpo una percezione ed una conoscenza più intima, più corretta, più autonoma.

È una metodologia elaborata da Bertherat negli anni 70; un'allieva di Mezieres, fisioterapista parigina, nata in Indocina, che scrive un opuscolo in forte contraddizione con la ginnastica medica in quanto nella ginnastica classica riteneva che alcuni movimenti (es. quelli che richiedono di forzare l'inspirazione e di inarcare la schiena allo scopo di allargare la cassa toracica) non facevano altro che aggravare i problemi del diaframma della colonna vertebrale.

La Bertherat scrive nel libro *"corps a ses raison : Le Ragioni Del Corpo"*: *"affinché il nostro corpo si fortifichi, prima di iniziare a sudare, quello che dovremmo fare prima di tutto e aprì gli occhi, prenderci il tempo di guardare il nostro corpo per comprendere come funziona"*.

La polemica è dunque da una parte verso un approccio alla corporeità di tipo meccanicistico, che considera soltanto il corpo con una macchina ad allenare, e dall'altra parte la consapevolezza che rispetto ad alcune problematiche specifiche come possono essere ad esempio dei problemi posturali, agire di potenziamento su alcune catene muscolari non fa altro che peggiorare il problema.

La Mezieres individuò 5 catene muscolari descrivendole come una sorta di grandi elastici, indi, interdipendenti.

LA TIGRE IN CORPO

L'antiginnastica è proprio legata a questa scoperta della catena posteriore, fatta già Mezieres e la Bertherat, ossia è la nostra catena muscolare principale e comprende tutti i muscoli che, partendo dalla nuca e correndo lungo il dorso e la parte posteriore della gamba, arrivano fino ai piedi. E tendenzialmente una catena costituzionalmente troppo corta e forte.

LA GINNASTICA MEDICA di fronte a problemi posturali proponeva sia:

- *Raddrizzamento (busto)*
- *Irrobustimento (potenziamento)*

Secondo loro, tali interventi non sono solo inutili ma anche dannosi in quanto potenziando il muscolo in qualche modo aumenta la massa muscolare il muscolo si accorcia; questo è il primo fattore responsabile di queste malformazioni che si vogliono curare.

Per la Bertherat "l'equilibrio posturale non si ottiene sviluppando e potenziando (accorciando) i vari muscoli, ma richiede invece un **progetto globale** finalizzato a **rilasciare e ad allungare consapevolmente l'apparato muscolare nella sua globalità** e, primariamente, la catena muscolare posteriore.

La seduta comprende varie fasi, includendo tecniche di consapevolezza corporea e di respirazione anche mediata dallo yoga. La *prima fase è un test* che permette di localizzare con precisione ciò che, dalla testa ai piedi, blocca e limita. Il momento è una presa di consapevolezza di un limite causato da un eccesso di forza e non da una deplezione della stessa; nella seconda fase entriamo dentro a questo limite dove passo a passo, fibra per fibra, con dolcezza, con pazienza e con calma impariamo a smontare le trappole (i nodi muscolari) che si sono creati.

J. GROTOWSKY

Come ricorda Gamelli, era uno dei più grandi Protagonisti del teatro del 900; regista, pedagogo e teorico teatrale; nasce nel 1933 in Polonia, nel '55 si diploma come attore, nel '60 come regista alla scuola superiore di teatro di Cracovia; nel '55-'56 frequenta un corso di specializzazione in regia Mosca, esperienza che lo avvicina alle teorie dell'avanguardia teatrale russa, farà poi un lungo viaggio in Asia centrale e poi in India dal quale ritornerà, prendendo la decisione di ritirarsi decisamente dalle scene teatrali.

Dal 1959 al 1970 fonda il TeatrLaboratorium in Polonia; il periodo teatrale è un intenso periodo di ricerca fisica teorica, che trova il suo coronamento nel 1968. Per un teatro povero curato da Eugenio Barba. (periodo teatrale).

Teatro povero: Grotowsky tenta di andare all'essenza del teatro, spogliandolo di tutto ciò che è superfluo. Egli affermava proprio che "il teatro può esistere senza costumi e scenografie, ed anche senza musica e testo". la domanda che ci poniamo è se il teatro può esistere senza attori ed anche senza spettatori. L'essenza del teatro è "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore".

Sono tre i nuclei concettuali del teatro di Grotowsky, tra questi possiamo annoverare:

1. FORMAZIONE DELL'ATTORE (training) di solito Allenamento e Training sono visti come "esercizi meccanici", ma secondo l'autore servono per liberarsi da tutte quelle resistenze e sovrastrutture che non permettono al proprio corpo di essere pronti all'azione teatrale; questo aspetto è quello che ci interessa maggiormente nell'ambito della Pedagogia del Corpo poiché serve all'attore per arrivare alla verità intesa come uomo, avendo un forte intento pedagogico e formativo. (La tecnica personale e scenica dell'attore è il nucleo dell'attività teatrale). Secondo Grotowsky, il movimento puramente genico non ha alcun senso; il segreto è lo stimolo, l'impulso e le reazioni; se io agisco devo avere una motivazione e questa motivazione nasce da un impulso reale. Un altro tema fondamentale è la stanchezza; secondo l'autore bisogna andare oltre la stanchezza (alterando il ritmo sonno-veglia) perché questo rappresenta una capacità straordinaria che noi mettiamo sempre in atto in situazioni di emergenza.

La corporeità della **voce** è fondamentale, l'autore afferma che: "*Bisogna rivolgersi a un'attenzione particolare alla portata della voce, in modo che lo spettatore non solo possa sentire perfettamente la voce dell'attore, ma che ne sia penetrato come se questa fosse stereofonica*".

L'autore dice che a livello tecnico, per una buona portata sonora è importante:

- *Che non ci siano ostacoli lungo la colonna d'aria vettrice del suono (es. la chiusura della laringe o della mascella);*
- *Che i risuonatori fisiologici siano amplificati (es. la testa se si usa il risuonatore superiore).*

In realtà il numero dei risuonatori è elevato perché dipende dal controllo che l'attore ha del proprio strumento fisico. (*Risuonatore superiore o cranico, pettorale, nasale, laringale, occipitale*).

Il risuonatore superiore o cranico è quello maggiormente usato nel teatro europeo.

2. RELAZIONE ATTORE – SPETTATORE l'autore cerca di ribaltare il ruolo dello spettatore da passivo a protagonista; si deve lavorare sulla formazione dell'attore e su questa sua capacità di mettersi in relazione ed in ascolto, però è possibile anche lavorare sul Setting Teatrale, indi, sul riorganizzare lo spazio teatro.

3. IL TEATRO PARATEATRALE l'autore in seguito ad un lungo viaggio in India nel 1970, decise di lasciare la scena e dedicarsi prevalentemente al training teatrale concepito come formazione della persona iniziando così una fase cosiddetta parateatrale. Il teatro in questo caso è inteso come ricerca della verità e come realizzazione di se stessi.

TEATRO DELL'OPPRESSO

Il fondatore è Augusto Boal nato nel 1931 a Rio (M. 2009). Fondatore dell'arena del teatro di San Paolo cominciò a sperimentare nuove tecniche e forme teatrali che vedono al centro la figura dell'oppresso, i poveri, i bambini delle favelas, i lavoratori, le donne e che mirano all'abbattimento della separazione formale tra attore e spettatore.

Chi sono gli oppressi? Individui o gruppi che sono socialmente, culturalmente, politicamente, economicamente, radialmente, sessualmente o in un altro modo deprivati del loro diritto al dialogo con gli altri o in ogni modo danneggiati nell'esercizio di questo diritto; al centro del suo teatro vi era il concetto: la **modificabilità della realtà**.

CONTATTO CON FREIRE

Nei primi anni '60 Boal viene a contatto con una pedagogia altrettanto impegnata socialmente, inserendo il suo lavoro in quel forte movimento di riscatto popolare il cui aspetti più conosciuti riguardano l'opera di alfabetizzazione come coscientizzazione ispirata a Paulo Freire.

Il contesto politico in cui nasce il teatro dell'oppresso è un contesto molto difficile, siamo nell'America latina, nel '71 Boal è incarcerato e torturato.

In Perù, nella campagna di alfabetizzazione alla quale partecipa, nasce un fatto casuale il teatro-forum; una donna dal pubblico, insoddisfatta dell'interpretazione di un attore, mostra "come si deve fare", finalizzata al coinvolgimento attivo degli spettatori. Non sono contemplati però dibattiti e discussioni: il pubblico, qualora voglia intervenire, deve **coinvolgersi** in prima persona, entrando in scena **al posto degli attori** e proponendo, nella piena libertà di agire, una soluzione possibile.

Nel 1973, Boal fonda il *teatro degli oppressi* formando compagnie teatrali in tutto il mondo fino a promuovere nel 1981 il primo festival internazionale del teatro dell'oppresso.

Il teatro dell'oppresso si presenta come forma di teatro non convenzionale, con una forte valenza politica (rifiuta la tentazione ideologica) e educativa. Nel teatro dell'oppresso si sperimentano direttamente le "meccanizzazione" Corporee e comunicative che ognuno di noi sedimenta nella vita quotidiana e, attraverso l'incontro con l'altro, il soggetto intraprende un percorso di "coscientizzazione", passo primo e necessario verso il cambiamento.

PRATICA MAIEUTICA: Il teatro dell'oppresso presenta anche una forte impronta maieutica in quanto spinge gli individui verso il dialogo al confronto, verso la ricerca di risposte nuove e non stereotipate. Esso propone un insieme di tecniche con l'esplicita finalità di attivare processi di conoscenza e di trasformazione delle realtà oppressive.

PRIMA CON GLI ATTORI: Nella prima fase si presenta lo spettacolo con il finale deciso dal gruppo degli attori; in seguito viene chiesta pubblico sia d'accordo o meno con le soluzioni proposte.

Il meccanismo di attivazione del pubblico agisce come tale: gli spettatori, sentendosi coinvolti nella situazione rappresentata, interverranno per mostrare altre vie d'uscita, ordunque altre possibilità di risoluzione e di cambiamento. Tutto ciò, diventa una sostituzione e viene provata in scena per verificarne i limiti, le potenzialità e gli effetti sul contesto. Partecipare ad un evento del Teatro dell'Oppresso significa: "*Messa in gioco, cambiamento, apertura alla possibilità ed al rischio*".

Una delle tecniche del teatro dell'oppresso è il teatro invisibile: forma di teatro realizzata in contesti di vita quotidiana, che porta il teatro fuori dal teatro e coglie le reazioni del pubblico inconsapevole di trovarsi di fronte ad una performance teatrale.

INDIFFERENZA Un esempio di teatro invisibile è stato il racconto è svolto sulla metropolitana di Parigi o sei cercato di riprodurre un contesto in cui uomini cercarono di aggredire donne, e viceversa. Il risultato fu che gli spettatori (ignari della finzione che si cercava di mettere in atto) non reagirono di fronte alla violenza sulle donne, analogamente sugli uomini si. Di fronte a numerose spiegazioni da parte degli spettatori, quello di una signora fu: "Il diritto maschile è legge della natura, quello femminile è un'aberrazione". Questo un esempio di teatro invisibile: vediamo come gli attori cercano di creare una situazione che porti gli spettatori a reagire e quindi ad andare oltre l'indifferenza.

CORPO e PALORA

Proposta inseribile nel Movimento Autobiografico in educazione. Una formazione autenticamente autobiografica è pratica di riflessione, di ricostruzione, ri-cognizione e ri-strutturazione di sé (I. Gamelli).

Formule educative fondate sull'esperienza diretta in senso radicale, propriamente centrata sull'interazione corpo-parola, sul recupero delle valenze educative insite nella percezione, nel movimento, nell'esplorazione.

SENSE MAKING: Processi di re-interpretazione del contesto presente alla luce dei contesti passati e viceversa.

EMOZIONI: Importanza delle emozioni nei contesti formativi, che porta l'attenzione alla dimensione narrativa e simbolica. Importanza del contesto, del soggetto, della storia.

Il processo di conoscenza che si intende generare non è finalizzato a un prodotto in termini di contenuti, bensì alla realizzazione di una serie di connessioni apprenditive tra contenuti esistenti: trasferimento e rielaborazione di idee tramite codici diversi, integrazione di livelli di conoscenza abitualmente separati, passaggio dall'esperienza diretta al discorso (narrazione), alla meta-cognizione, per ritornare all'esperienza e così via (I. Gamelli).

J. LE BOULCH

È un protagonista della storia e della visione dell'educazione fisica. Elaborando un metodo che nominò "Psicocinetica" (1924-2001).

PSICOCINETICA: "Scienza del movimento umano applicata allo sviluppo della persona".

Le Boulch parte per costituire questa disciplina della concezione Piagetiana: proprio dal fatto che il fenomeno dell'adattamento si realizza attraverso, ed in primis, dall'assimilazione per poi procedere successivamente con l'accomodamento.

Tuttavia, l'autore valorizzando il polo della persona (altrimenti detto quello dell'assimilazione), rifiuta la forma meccanica e passiva dell'adattamento.

Parla di *problem solving*; considera l'apprendimento come un qualcosa di profondamente attivo e, quindi, come se ad esempio l'allievo si trovasse di fronte ad un problema e lui dovrà cercare di risolverlo.

La sua pedagogia è quella di presentare l'esercizio non come un modello da riprodurre, ma come un problema da risolvere.

Il processo di apprendimento/insegnamento motorio e sportivo viene suddiviso in tre fasi successive:

1. *Esplorativo/Globale*: l'ottica dell'autore, è quella di non partire dalla tecnica ma piuttosto di arrivare la tecnica attraverso un mezzo di sperimentazione propria, per prova di errori. Quindi il compito dell'educatore adulto è quello di preparare un setting a preparare le condizioni per cui l'allievo, possa sperimentare in modo globale rispetto al problema motorio posto.
2. *Di Dissociazione*: vi è una proposta di efficaci schemi dell'esterno che vengono interiorizzati e rappresentati mentalmente (appunto definito processo di interiorizzazione).
3. *Di Stabilizzazione*: è caratterizzata dalla ripetizione del modello ormai interiorizzato, una vera e propria garanzia degli automatismi.

Il messaggio che si vuole lanciare in questo contesto, come scrisse anche Ivano Gamelli nel nostro libro di testo obbligatorio "Pedagogia del corpo", è che **dalla tecnica non si parte ma la si scopre** (portando l'attenzione al concetto di interiorizzazione).

LA DANZA

“La danza non è solo uno spettacolo, e l’entusiasmo del pubblico nuovo e fervoroso non porterà nulla se una profonda rivoluzione non porterà nulla se una profonda rivoluzione non le restituirà il suo posto all’interno di una società che cerca sé stessa”

Bisogna recuperare la funzione sociale e simbolica della danza. Al di là della tecnica. “Il posto della danza è nelle case, per le strade, nella vita”.

L’etimologia della parola deriva da TAN: tensione.

Uomo-natura, uomo-società, uomo-avvenire, con la divinità, con l’ignoto.

Pratica globale: danza come presenza a sé stessi e agli altri.

Lavoro sul danzatore nella sua globalità di mente, psiche, soma. Pratica globale, per di più aperta alla dimensione simbolica.

Il balletto classico all’inizio del XX sec. È decaduto in un *accademismo, virtuosismo* senza alcun significato umano.

Dualismo – Mortificazione della danza: i padri della Chiesa e sant’Agostino “quella follia lasciva, chiamata danza, roba del diavolo”.

La preoccupazione principale sembra quella di negare la terra e la pesantezza.

Nel 1826: ballerina Maria Taglioni invenzione inventò delle “punte” Ballerino: porteur, ballerina che tocca appena il suolo, aerea (assieme alla concezione romantica della donna).

Il grazioso: Mostrare belle forme in atteggiamenti graziosi. Così avvenne una rivoluzione in tutte le arti per esprimere l’inquietudine del XX secolo e anche nella danza.

Al contrario del balletto classico in cui i passi e il loro incatenamento obbedivano ad una regola prefabbricata, la danza moderna ha cercato in generale la FORMA DEL MOVIMENTO come espressione del SIGNIFICATO INTERNO (dal virtuosismo delle gambe alla centralità del plesso solare).

Nuovo corpo femminile: *“Essa mette al centro un corpo femminile etereo, fragile e passivo sempre in equilibrio precario sulle punte, un oggetto di culto fatto di astratta bellezza, completamente avulso dalla realtà.*

Il virtuosismo perseguito all’eccesso diviene fine a sé stesso. L’arte imbalsamata in un mondo irreali, si separa sempre più dalla vita e dalla sua espressione”. (Doris Humphrey)

L’inizio del XX secolo segna, per lo sviluppo della danza e delle sue estetiche in occidente, il momento cruciale del tramonto di una certa idea e rappresentazione del corpo e la nascita di una nuova visione dell’uomo e delle sue potenzialità espressive e comunicative. Questa nuova visione viene elaborandosi negli anni di pari passo con i grandi cambiamenti sociali e culturali che il nuovo secolo porta con sé.

Tutte le arti infatti dalla pittura, alla scultura, alla poesia sono alla ricerca di nuovi linguaggi in grado di esprimere il diverso rapporto dell’uomo moderno con la natura e la società. Anche nella danza si fa strada una nuova concezione che ribellandosi all’artificiosità e al rigido estetismo della tradizione del balletto, ripristina l’unità profonda tra danza e vita, dando spazio all’uomo nella sua aspirazione all’espressione di sé e delle proprie emozioni.

L’interesse dei nuovi danzatori ritorna alle espressioni artistiche dei popoli primitivi, e si apre alle danze orientali e tribali, nella ricerca di quella perduta unità tra uomo e cosmo in cui la danza riacquista il suo carattere sacro.

L’uso simbolico e rituale del corpo e del movimento, infatti, non è una prerogativa di un’epoca ma un mezzo per esprimere quegli archetipi universali insiti in ogni cultura e nella stessa natura umana.

Una delle scoperte fondamentali, della danza moderna, fu individuare come vera sostanza del suo linguaggio il movimento. Nella danza classica ciò che contava innanzitutto erano le pose, il movimento che le univa era secondario. Per il danzatore moderno il movimento diventa la materia prima essenziale. Può variare nello spazio, nel tempo, in qualità e intensità, ma rimane sempre come insostituibile costante. Il movimento è l’esperienza fisica più elementare della vita umana, il primo e normale effetto di ogni esperienza intellettuale o emotiva.

ISADORA DUNCAN

Con la sua volontà di ridare alla danza un significato umano, ricostituendo quell'unità perduta tra corpo e anima, Isadora Duncan si schiera coraggiosamente contro l'accademismo imperante del suo tempo e apre la strada alla nascita della danza moderna. Nata a San Francisco nel 1877 si dedica per alcuni anni allo studio del balletto e inizia la sua carriera artistica nel teatro leggero. Isadora abbandona giovanissima la tradizione, che ritiene "falsa e innaturale", per dedicarsi alla creazione di un'arte propria.

La ricerca di Isadora Duncan è tesa a riportare la danza all'interiorità, tornare all'uomo "naturale", quello capace di ascoltare la propria anima ed esprimerla coi "movimenti del corpo in armonia con quelli della terra". Per ritrovare la sorgente da cui scaturisce la danza come partecipazione alla vita della natura e della comunità guarda all'arte dell'antica Grecia.

Vuole spogliare la danza di tutti gli orpelli inutili e ritrovare nel corpo nudo, nel piede scalzo liberato dalle rigide scarpette a punta, espressione evidente del tentativo di sfuggire alla gravità e alla realtà, il vero contatto con la terra generatrice di vita. Vede il corpo non più oggetto deformato e addestrato come nel balletto per rispondere meccanicamente a codificazioni esterne, ma **fulcro di energia** in continua e trasparente relazione con il cosmo a cui appartiene, e da cui direttamente attinge impulsi vitali ed emozioni trasformandoli in movimento.

Il movimento quindi procede da una **fonte interiore**, rispondendo ad una logica emozionale e non a una logica meccanica, in questo senso, secondo Isadora, non può nascere dalla colonna vertebrale come la scuola di ballo insegna, ma sgorgherà là dove le emozioni sono provate fisicamente e intensamente nel centro del torso. Ciò verrà poi definito con precisione dai suoi successori, da Ted Shawn a Marta Graham.

"Sognavo di scoprire un movimento iniziale da cui sarebbero nati tutta una serie di altri movimenti".

Nel concepire la danza come base di uno sviluppo naturale della persona e della sua espressione, porta prepotentemente il corpo in primo piano nell'educazione, come parte inscindibile dell'essere della sua vitalità, della sua espressione emotiva e spirituale.

"In questa scuola non insegnerò alle bambine a imitare i miei movimenti ma a trovare i propri. Non le obbligherò a studiare certi movimenti ben definiti; le aiuterò a sviluppare quei movimenti che sono loro naturali. I movimenti del corpo umano possono essere belli in qualunque momento del suo sviluppo finché sono in armonia con quel momento, e quel grado di maturità che il corpo ha raggiunto."

Possiamo dire che il nocciolo della visione della danza e della vita in Isadora è una concezione spirituale. Ciò che è chiaro per lei è l'esigenza, ancor oggi attuale in senso sociale e pedagogico, di restituire alla società così segnata soprattutto dal cristianesimo, le dimensioni perdute del corpo.

DORIS HUMPHREY

Nasce nel 1895 in un sobborgo di Chicago e si accosta giovanissima alla danza accademica.

Nel 1917 entra come allieva alla Denishawn di Los Angeles dove sotto la guida dei due grandi maestri Rhut St. Denis e Ted Shawn porta a compimento la sua formazione.

Dopo una consistente esperienza come danzatrice nella compagnia della St. Denis sceglie di staccarsi e fonda con il danzatore Charles Weidman una propria scuola e compagnia. In questo ambito mette a frutto una autonoma concezione del movimento, che diviene progressivamente insegnamento strutturato di una tecnica ricca ed originale. La prima scoperta di Doris Humphrey sta nel collegare la danza alla legge stessa della vita organica.

"Se noi comprendiamo i vari modi in cui la forza agisce nei nostri corpi e le varie sequenze che questa mette in moto, sappiamo qualcosa su noi stessi, perché noi tutti come organismo seguiamo le stesse leggi."

Nella sua ricerca, si interroga sulle motivazioni profonde dell'agire umano e del rapporto dell'uomo con il suo ambiente. Un rapporto, complesso e conflittuale che ella incarna in una danza dominata dallo sforzo di resistere alla gravità la forza più elementare, simbolo di tutte le forze che minacciano l'equilibrio umano.

È nella ritmica oscillazione tra la perdita di equilibrio e la riconquista del centro, nel passaggio da una posizione ad un'altra che la danza può dispiegarsi in tutte le sue forme fisiche ed emotive.

A partire da un continuo dialogo con la gravità, la danza della Humphrey vive il disequilibrio come momento essenziale che esprime la forza vitale. L'uscita dal centro di gravità inteso come rischio che l'azione vitale continuamente assume, viene sperimentato in tutte le sue possibilità. La polarità insita nell'atto di cadere e di riprendersi ("fall and recovery"), della tensione e della distensione, è considerata la legge primaria tanto della danza quanto della vita, il passo umano ne è il modello essenziale.

"Caduta e recupero sono la sostanza pura del movimento il flusso costante che scorre in ogni corpo vivente, in tutte le sue parti più minuscole, in ogni movimento. Né questo è tutto, poiché il processo ha anche un significato psicologico. Riconobbi molto presto queste implicazioni emotive, e risposi istintivamente con molta forza al pericolo eccitante della caduta, e alla compostezza e alla pace del recupero".

"Non ho mai creduto in un tipo di insegnamento basato su un vocabolario prestabilito di movimenti, fissati in una serie di sequenze tecniche. Ho sempre pensato che gli allievi dovrebbero apprendere i principi del movimento ed essere incoraggiati ad ampliarli o ad arricchirli a modo loro".

Nei piccoli "studi" coreografici che sperimenta quotidianamente nelle classi, oltre a comunicare agli allievi il potenziale coreografico della sua tecnica, si **propone con grande sensibilità e rispetto, di sviluppare le personali qualità fisiche ed emotive del danzatore e di stimolarlo ad un uso sempre più creativo dei principi del movimento.**

Riassumendo, la danza moderna prende forma nella prima metà del Novecento strutturandosi su "nuovi e antichi principi". In particolare, attraverso l'opera di alcune grandi danzatrici, diviene un linguaggio che esprime fortemente la relazione dell'uomo con la propria realtà e la propria epoca.

Alcune conquiste:

- 1) La ricerca di una fonte originaria del movimento
- 2) la corrispondenza tra emozione ed espressione gestuale,
- 3) i ritmi corporei come stimolo primario al movimento,
- 4) l'attenzione allo spazio in senso simbolico,
- 5) la profonda connessione tra danza e dimensione sociale e simbolica,
- 6) il rapporto con il suolo,
- 7) il concetto di improvvisazione.

Nelle scuole dei grandi maestri di danza moderna, la formazione del danzatore viene sempre più concepita come formazione globale della persona. Nella ricerca dell'espressione di sé il danzatore si trova a confrontarsi continuamente con il proprio mondo interiore, le paure, i desideri, il proprio immaginario. Ciò mette in luce, man mano, come la danza così concepita, dà vita ad un potente processo creativo che riguarda l'intera persona nel suo essere psichico, emotivo e corporeo.

Attorno a questi punti focali si svilupperà la futura danza educativa e la danzaterapia.

DANZA EDUCATIVA

“Per il bambino danzare è importante quanto parlare, contare, imparare la geografia. È essenziale per lui, nato danzante, non disimparare questo linguaggio sotto l’influsso di una educazione repressiva e frustrante” (M. Bejart)

Alcune persone intendono la danza come una forma d’arte, certi la studiano in quanto traccia della cultura di un popolo, molti la vivono come divertimento e spettacolo. Pochi la considerano importante nella formazione del bambino.

“La danza ha sempre fatto parte della cultura della vita dell’uomo celebrando, assieme al senso di appartenenza sociale, il mistero della conoscenza, della nascita, della vita e della morte. La danza è iscritta nel profondo di ognuno di noi con la sua carica simbolica di linguaggio del movimento”

La danza viene richiesta poco frequentemente nella scuola:

- Spesso vista come pratica divertente ed esteriore;
- spesso velata di narcisismo;
- non come esperienza interiore ed espressiva

Priorità non tanto al che cosa, ma al come lo si fa: *“pedagogia del contesto”*: progettare a partire dalla situazione, dal contesto. Deve arrivare un’idea positiva, gratificante, creativa della danza.

Pratica del **problem solving**: l’insegnante non comunica delle verità ma pone delle domande sulle quali ragionare e confrontarsi e incoraggia risposte al quesito posto in termini di movimento.

Apparentemente l’attenzione è posta sulla risposta, ma il percorso scelto per trovare la soluzione diventa obiettivo didattico più importante del risultato stesso.

(Es. chiedere ai bambini come fa a cadere dall’albero una foglia e ad arrivare a terra: è un falso problema ma attiverà in loro un processo di osservazione sulle dinamiche di una caduta generando riflessioni, intuizioni ed invenzioni personali, che porteranno a trovare gesti, movimenti e dinamiche soggettive.)

LABAN

1948: Modern Educational Dance

Laban viveva la danza come una forma primaria e privilegiata dell’espressione umana; non sentì mai il bisogno di separare lo studio della danza con finalità artistiche da quello con finalità pedagogiche. Per lui comprendere il movimento significava comprendere sé stessi, questo doveva essere lo scopo principale dell’inserimento della danza in ambito scolastico.

Fino alla fine degli anni ‘60 Laban e il suo gruppo fu impegnato nella formazione degli insegnanti.

Poi ci fu un rifiuto per il modello esperienziale labaniano a favore di un recupero più tecnico della danza anche dal punto di vista performativo.

ART MODEL: Dagli anni ‘80: viene risolta la dicotomia tra modello tecnico-professionale e creativo-educativo a favore di un modello intermedio, messo a punto da Jacqueline Smith-Autard, chiamato art model, basato sulla triplice matrice del creating, performing, appreciating.

ART MODEL: FARE, CREARE, OSSERVARE

- Fare danza
- Composizione della propria danza
- Visione della danza, per maturare e ampliare lo sviluppo delle proprie capacità esecutive, creative e di analisi.

Integra:

- dal modello educativo: l’attenzione all’allievo e al contesto, all’esperienza dell’apprendere;
- dal modello professionale una dimensione oggettiva legata maggiormente alla materia.

L'educatore deve:

I principali elementi della danza

Che cosa **Il corpo, le azioni**

Parti: movimento della totalità del corpo e isolamento delle parti

Forme: allungate, curve, angolari, larghe, strette, tonde, avvitate, simmetriche, asimmetriche, ecc.

Azioni di movimento: muoversi, star fermi, spostarsi, trasferire il peso, saltare, girare, sbilanciarsi, piegare, estendere, inclinare, gesticolare, torcere

Dove **Lo spazio**

Personale e generale: sul posto e nello spazio, vicino e lontano, uso del focus

Ampiezza: movimento vicino o lontano dal corpo, utilizzando poco o tanto spazio

Direzioni: su, giù, avanti, indietro, di fianco, in diagonale

Livelli: alto, medio, basso

Tracce e Percorsi: circolari, lineari, curvi, dritti, a zig-zag, angolari, sul pavimento o attorno a sé

Come **La dinamica**

Peso: potente, forte, pesante / lieve, delicato, leggero

Flusso: regolare, continuato, legato / scoppiettante, irregolare, staccato

Tempo: rapido, affrettato, veloce / tranquillo, prolungato, impulsivo / crescente, decrescente

Spazio: diretto, preciso, sicuro, lineare / indiretto, vago, insicuro, tortuoso

Con chi e con cosa **La relazione**

In relazione al corpo e agli oggetti: con scambio di peso, con appoggi, con contatto, faccia a faccia, fianco a fianco, uno dietro l'altro

In relazione al tempo: assieme, in opposizione, simultaneamente, in successione, in contrasto, all'unisono, a canone

In relazione allo spazio: vicini, lontani, sparsi, in gruppo

- 1) Possedere un'esperienza corporea diretta e approfondita di ciò che propone
- 2) Stabilire con gli allievi un clima sereno
- 3) Definire regole comuni per facilitare un corretto evolversi degli incontri
- 4) Modificare il ruolo tradizionale di insegnante, proponendo non un modello da imitare, ma delle ipotesi da verificare
- 5) Usare un chiaro modello di indagine a guida degli incontri
- 6) Utilizzare tematiche e stimoli legati all'età, ai gusti, agli interessi della classe.
- 7) Valorizzare tutte le risposte alla proposta, rassicurando gli allievi che non ne esiste una sola esatta
- 8) Cercare le parole più adatte ad avviare la sperimentazione da un punto di vista motorio, stimolando immaginazione e creatività
- 9) Usare la voce con efficacia per accompagnare, guidare, spronare, riprendere, incoraggiare i propri allievi.
- 10) Non temere di guidare la creatività, né di essere ripetitivi e neppure far ricorso all'imitazione, ma dosare con equilibrio queste diverse pratiche educative.
- 11) Offrire ogni volta un traguardo in più da raggiungere.

SCHEMA A FASI:

- Accoglienza – Riscaldamento
- Esplorazione – Composizione – Conclusione

CONTACT IMPROVISATION

Laura Banfi esponente Italiana Ideatore Steve Paxon (con Nancy Stan Smith)

(Anni 70 – 90)

PRINCIPI:

- Uso di Leve , non di forza (come nell Aikido)
- Lettura Fisica, la pelle è importante
- Sfruttare la Gravità
- Improvvisazione
- Acrobatica
- Rispetto
- Nessuna ricerca del bello
- Musica non fondamentale
- Consapevolezza
- Ascolto

ROLLING POINT OF CONTACT

Rotolamento, Continuità e fluidità tra i corpi, continuamente in contatto tra loro (come una palla).

SMALL DANCE

Danza naturale in piedi , quasi un meditazione utilizzando i piccoli spostamenti causati dalla gravità.

DEFINIZIONE CONTACT IMPROVISATION

Non è una struttura di movimenti codificati, ma una ricerca degli stessi, i quali sorgono da risposte riflesse e dalle intuizioni dello sperimentatore, la mente è uno spettatore che osserva corpo e sensazioni da esso generate.

PAXON 1:

“Con l’ esperienza l’ azione di caduta migliora, adattando il corpo alle variabili di distanza, posizione direzione, intuendo con quale parte del corpo toccherò terra ed esso sarà la mia prima leva ed estendendolo riunendo arti e busto, preparerò una sequenza e la mia caduta sarà controllata.”

PAXON 2:

“ I continui cambiamenti nell' orientamento spaziale e cinestetico determinano lo spazio in modo Sferico, fatto da diversi sensi (vista soprattutto), ed il contact improvvision è come avere sulla pelle una superficie visiva. La pelle: Avvisa, Protegge, Manda Feedback.

BODY MIND CENTERING

Bonnie Bainbridge Cohen (terapista del movimento, sviluppo neurologico, laba, kester)

- Non c'è divisione tra mente e corpo, ma Equilibrio.
- Per creare un cambiamento si deve creare fiducia di agio e di piacere perchè aiuta l' apprendimento. (prima cellulare)

Il **Body mind Centering** è uno studio esperienziale attraverso la riorganizzazione ed esplorazione, del movimento.

La mente è il vento e il corpo è la sabbia. Le impronte dell' uno vengono lasciate sull' altro.

PRINCIPI:

- Comunione tra Anatomia e fisiologia e Medicina cinese e yoga.
- Anatomia esperienziale.
- E' un improvvisazione fatta di contatto/visualizzazione/respirazione.
- Nessuno viene giudicato, è importante sostenere la persona.
- Processo filosofico, dove l' importante è la Domanda.
- Osservazione
- Esplorazione

Ha molteplici usi dalla pedagogia alla performance.

DEFINIZIONE

Viaggio esperienziale, Esplorazione senza giudizio del nostro corpo, consapevolezza più chiara del nostro corpo con una gamma di movimenti più ampia appresi con percorsi guidati, senza una forma data e definita, mutevole, ma in nessun modo a caso o imprecisa.

GROTOWSKI

Gli aspetti principali sono la formazione dell'attore (training), la sua relazione con il pubblico, la ricerca parateatrale

La tecnica personale e scenica è il nucleo dell'attività teatrale, che porta il corpo verso una totale presenza, fatta da stimoli, impulsi e reazioni

La voce e la distribuzione sonora, attraverso l'utilizzo dei diversi risuonatori fisiologici, sono importantissimi, così come la progettazione dello spazio palcoscenico-sala

PSICOMOTRICITÀ E I TIPI DI GIOCO AFFRONTATI A LEZIONE

Si caratterizza per la sua non direttività, concentrandosi su quello che il bambino sa fare attraverso il proprio corpo

L'educatore non interviene più direttamente ed in modo autoritario, ma osserva ed ascolta

Tre piani di osservazione: descrizione degli eventi (what i see), sensazioni di fronte agli eventi (what i feel), ipotesi sul loro significato (what i imagine)

Depotenziamento della psicomotricità con la laurea in Terapista della Neuro Psicomotricità all'interno di Medicina

METODO FELDENKRAIS

Sviluppa un approccio fisico-matematico che lega schema corporeo e vissuto psichico, attraverso due metodi da lui ideati

Il metodo della consapevolezza attraverso il movimento, consiste in incontri di gruppo con la guida verbale di un istruttore, i gesti non sono ripetitivi ma profondamente consapevoli

Tali gesti vanno eseguiti lentamente, senza sforzo muscolare, respirando liberamente, e sono ripetuti più volte

Il metodo dell'integrazione funzionale consiste in incontri individuali dove l'istruttore, usando tocchi delicati, conduce l'allievo verso la percezione e la consapevolezza di schemi motori inadeguati,

SETTING PSICOMOTORIO E ALLESTIMENTO SPAZIO

La psicomotricità ha un potere innovativo nei confronti dell'organizzazione scolastica in generale, l'allestimento dello spazio è importante come l'attività stessa

È auspicabile dividere lo spazio scolastico in 3 grandi zone, ciascuna con una funzione specifica

Spazio dell'accoglienza: prossimo all'ingresso e dedicato ai momenti di inizio e fine attività

Spazio di espressività motoria: è il più esteso di tutti e diviso in 2 zone, una destinata all'attività senso-motoria e una dedicata al gioco simbolico. Spazio delle rappresentazioni: per trasformare l'esperienza psicomotoria in altre attività

GIOCO SENSOMOTORIO, GIOCO SIMBOLO

Si riferisce al piacere che il bambino ricava nel fare movimento e gioco

Si dividono in attività motorie centrate sul proprio corpo e quelle centrate su spazi ed oggetti esterni

Nel primo semestre di vita ha maggiore importanza lo stato tonico, attraverso il quale il bambino inizia ad apprezzare il movimento

Il primo tipo di movimento espresso dal bambino è il movimento fusionale, cioè la sensazione di unità e continuità che si crea tra i partecipanti al movimento stesso

Successivamente si sviluppa il movimento senso-motorio, caratterizzato da brusche rotture toniche che aiutano il bambino a diventare autonomo

E' importante un ritorno positivo alle attività motorie del bambino, gestendo le sue paure, in modo da aiutarlo ad integrare la parte buona di se

Nel gioco senso-motorio si possono riscontrare alcune difficoltà, come la paura, cioè il blocco di fronte al movimento, e al contrario, l'impulsività, cioè l'incapacità di controllare il movimento e la tendenza a farsi male.

Sono le attività ludiche, cioè "i giochi del far finta di...", che, secondo le teorie di Piaget, si sviluppano in diverse fasi con un andamento ad U

INTELLIGENZA DI GARDNER

Per Gardner esistono diversi tipi di intelligenze (formae mentis) da valorizzare, relativamente indipendenti l'una dall'altra, ma a volte cooperanti

Intelligenze: linguistica, musicale, matematica, spaziale, corporeo-cinestetica pe personale

L'intelligenza corporeo-cinestetica é la capacità di usare il proprio corpo in modo differenziato e abile (stadio senso-motorio)

L'intelligenza personale (intra e inter) rappresenta il senso del se, cioè la capacità di gestirsi tra i propri sentimenti interni e le pressioni esterne

Critica alla scuola che non permette una giusta valutazione degli studenti, in quanto sono privilegiate solo modalità di insegnamento linguistiche e matematiche

ATTIVISMO DI DEWEY

Pedagogia attenta ai problemi della società industriale moderna, ispirata al pragmatismo, importante per lo sviluppo democratico della società (ruolo politico)

La scuola forma l'uomo democratico attraverso il metodo scientifico della libera indagine e della verifica dei risultati

Opera "Scuola e società": modello guida del movimento della scuola attiva e valorizzazione degli interessi e bisogni del bambino

Maestro come guida e non come figura autoritaria che dispensa il sapere

Scuola con caratteri profondamente democratici anche a livello amministrativo

ANTIGINNASTICA

Praticare l'antiginastica vuol dire cercare di capire come il nostro corpo si è adattato e protetto. imparare, quindi, ad avere una percezione più intima del corpo. Si riteneva che alcuni movimenti (forzare inspirazione/inarcare la schiena) aggravassero i problemi del diaframma e della colonna vertebrale. Si necessitava di tecniche di consapevolezza corporea e respirazione anche mediate allo yoga, iniziando con un test che permetta di localizzare ciò che ci blocca dalla testa ai piedi ponendo il corpo in una posizione precisa ed esigente, e per mantenerla il corpo crea torsioni. Dopodiché si entra in contatto con i nodi muscolari iniziando con calma a dipanare la matassa della muscolatura.

WATSU, CONCETTO DI RELAZIONE

Dull Sviluppata lo water-shiatsu (watsu), una tecnica di movimenti e stiramenti, in idonea piscina termale di acqua calda, da praticare prevalentemente in coppia, che tramite il rilassamento favorisce l'integrità tra corpo e anima con il libero fluttuare nell'acqua (free flow)

L'acqua, ad una giusta temperatura, favorisce il rilassamento muscolare e la flessibilità, creando movimenti lenti e armoniosi

L'acqua inoltre, scorrendo tra i due corpi, diventa mediatrice del dialogo e del fluire dei movimenti

La pratica ha trovato una utile applicazione anche nelle gestanti, in preparazione del travaglio, aiutandole a prendere confidenza con il proprio corpo ed acquistare maggior fiducia nelle sue risorse

PSICOCINETICA E ALLESTIMENTO SPAZIO SECONDO QUESTO METODO

Pur aderendo alle teorie di Piaget, rispetto a lui, rifiuta la forma passiva dell'adattamento, ponendo più fiducia nelle capacità creative della persona, adottando un iter che ne favorisca l'espressione della pedagogia attiva

Considera la pedagogia attiva non come modello da riprodurre, ma come problema da risolvere, cercando di dare una risposta personale al problema

Suddivide il processo di apprendimento motorio in tre fasi: esplorativa, di dissociazione, di stabilizzazione

L'iter pedagogico che ne deriva è quindi prevalentemente induttivo, con l'eliminazione dei modelli preimpostati, e dando priorità alla capacità di replicare e non di ripetere

TEATRO DELL'OPPRESSO

al centro la figura dell'oppresso, cioè di tutti i soggetti deprivati dei loro diritti di libero scambio dialogico con gli altri (poveri delle favelas, lavoratori, donne)

Il teatro dell'oppresso è una forma teatrale alternativa a cui appartengono il teatro invisibile e il teatro forum, che, oltre ad una forte valenza politica ed educativa, si propone come pratica maieutica con l'intento conoscere e trasformare le realtà oppressive del periodo nel continente sud americano

PUEROCENTRISMO

E' il riconoscimento del ruolo essenziale del fanciullo in ogni progresso educativo. Porre il bambino al centro, considerandolo nella sua libertà, autonomia creativa.

CITA I DUE AUTORI CHE PARLANO DEL PUEROCENTRISMO (MONTESSORI E ROUSSEAU)

Rousseau: scoperta dell'infanzia come età autonoma, con caratteri assai diversi da quelli degli adulti. L'infanzia, dice, non è conosciuta e si cerca sempre l'uomo nella fanciullezza senza pensare a quello che egli è già prima di essere uomo. riteneva che il bambino è importante in se stesso e si può dire che Montessori e altri autori siano per alcuni versi suoi eredi.

Montessori: per lei, non è che il riconoscimento del ruolo essenziale attivo del fanciullo in ogni processo educativo

RUOLO DELL'ADULTO E UTILIZZO MATERIALI METODO MONTESSORI

Il metodo Montessori si basa sull'osservazione del bambino da parte dell'adulto che lo sorveglia solo in modo attento senza opprimere nelle sue azioni spontanee.

Il suo metodo si basa sull'osservazione attenta del bambino nelle sue manifestazioni spontanee che vanno rispettate. Alla base vi è uno studio, basato sulle attività senso-motorie, sviluppate attraverso esercizi di vita pratica grazie a del materiale didattico organizzato. Vi è attenzione all'arredamento scolastico poiché viene progettato su misura, così che possa maneggiarlo a suo piacimento.

PEDAGOGIA DEL CORPO EDUCAZIONE ESTETICA

Il corpo diventa il soggetto di un'educazione estetica (estetica non inteso come BELLO ma percezione). L'approccio estetico deve riguardare l'emozione e la conoscenza che deriva dall'emozione, ciò che fa scaturire il desiderio di conoscere e apprendere tramite lo stupore.

LA DANZA MODERNA

Al contrario del balletto classico ove il ballerino obbediva a una regola prefabbricata, la danza moderna ha cercato la FORMA DEL MOVIMENTO come espressione del SIGNIFICATO INTERNO. Si fa strada una nuova concezione che ribellandosi al rigido estetismo del balletto classico, ripristinando l'unità profonda tra danza e vita, dando spazio all'espressione di sé e delle proprie emozioni. La danza è molto importante nella formazione del bambino. Non viene mai richiesta come esperienza espressiva ed interiore ma solo come pratica divertente ed esteriore. Pratica del problem solving: l'insegnante non comunica delle verità ma pone delle domande sulle quali ragionare e confrontarsi e incoraggia risposte al quesito posto in termini di movimento. Apparentemente l'attenzione è posta sulla risposta, ma il percorso scelto per trovare la soluzione diventa obiettivo didattico più importante del risultato stesso.

PRINCIPI PEDAGOGIA DEL CORPO ED ESPERIENZA PERSONALE

La Pedagogia del corpo è interessata alla relazione. Intende trasferire nei vari ambiti terapeutici e formativi principi trasversali delle diverse pratiche corporee, proponendo delle strategie che solitamente vengono trascurate. Esperienza fondamentale e personale: i primi passi, quando un bambino inizia a camminare e spostarsi da solo per la casa: è un traguardo che si raggiunge dopo uno sviluppo fisico e motorio che deve procedere in modo naturale. Ritengo che sia molto importante in questa fase della crescita durante la quale il bambino è molto curioso, porre la casa su misura per il bambino: Coprire le prese e gli angoli dei mobili: dopodiché, che sia lasciato libero di esplorare senza porgli troppi limiti, imitando un po', il metodo della pedagogista Montessori. L'ambiente deve essere molto familiare e intimo, magari cercando di imitare in miniatura i vari ambienti della casa, come un lavandino, una cucina, una scrivania su misura in modo che abbia i suoi spazi e possa interagire più facilmente con il mondo che lo circonda. Per strada, in montagna o da qualsiasi altra parte esterna a casa, credo sia preferibile evitare di prenderlo in braccio troppo spesso o di tenerlo chiuso al passeggino. Ciò, potrebbe limitare il suo desiderio naturale di esplorazione.

BODY MIND CENTERING

CONTACT IMPROVISATION

(vedere video)