

OLTRE LA PAROLA: UNA PEDAGOGIA DELL'IMPROVVISAZIONE NELLA CLASSE DI LINGUA STRANIERA, ATTRAVERSO I MODELLI PRODEM E MEDORP

di Nicca Vignotto

ABSTRACT

Questo contributo, già presentato durante la conferenza online dei Drama in Education Days, 10 -11 ottobre 2025, esplora il teatro d'improvvisazione come strumento pedagogico fondato sulla fisicità, sulla presenza emotiva e sull'esplorazione narrativa. I modelli tradizionali, come il CROW (acronimo inglese che sta per Personaggio, Relazione, Obiettivo/Ostacolo, Ambiente), spesso incoraggiano i principianti a fornire spiegazioni eccessive o a introdurre esposizioni forzate, dando origine a scene guidate più dal dialogo che dall'azione o dall'emozione. Per affrontare questo problema, proponiamo un modello alternativo: PRODEM (Personaggio, Relazione, Obiettivo/Ostacolo, Dove/Ambiente, Emozione, Movimento), o al contrario MEDORP. Basato sul significato della parola italiana prode (coraggioso, valoroso, utile), questo modello guida gli studenti nella co-creazione di storie attraverso scelte incarnate e tensione relazionale. L'enfasi è posta sulla sequenza di azione e reazione: gli studenti iniziano con semplici compiti fisici, integrando progressivamente risposte emotive e coinvolgimento reciproco, fino a sviluppare personaggi, storie e una comunicazione verbale fluida.

Dopo i primi cenni storici e una descrizione delle caratteristiche dell'improvvisazione teatrale, lo studio presenta due esperienze parallele, condotte nell'arco di cinque mesi: la prima che ha visto la partecipazione dell'autrice come studente a un corso di improvvisazione, in collaborazione con attori amatoriali della compagnia Amsterdaje; la seconda nel ruolo di docente, applicando le stesse attività in aula con studenti adulti della scuola di lingua Italiando. A partire da queste esperienze, si descrivono le analogie e le differenze nell'applicazione delle regole dell'improvvisazione in due contesti distinti (parlanti nativi di italiano e apprendenti di italiano come lingua straniera), al fine di esplorarne i benefici.

1. L'IMPROVVISAZIONE TEATRALE: CARATTERISTICHE, MODALITÀ E FINALITÀ DI UNA FORMA SCENICA CONTEMPORANEA

L'improvvisazione teatrale rappresenta una particolare forma di espressione scenica in cui l'azione drammatica viene costruita in tempo reale dagli attori, senza l'uso di un copione prestabilito. Nota anche con il termine inglese *improv theatre* o semplicemente *improv*, è una pratica performativa in cui gli attori danno vita a personaggi, storie e dialoghi in modo estemporaneo. La mancanza di un testo scritto da seguire consente agli interpreti di sviluppare dinamiche sceniche basate sull'ascolto, sull'interazione e sulla creatività.

2. CARATTERISTICHE FONDAMENTALI

Le peculiarità che definiscono l'improvvisazione teatrale sono:

- **Assenza di un copione**

L'intera azione scenica è generata in tempo reale, senza riferimenti ad un testo scritto. Gli attori agiscono in base agli stimoli reciproci e alle suggestioni ambientali.

- **Collaborazione tra attori**

L'interazione tra i *performer* si fonda sul principio del "sì, e...", che implica l'accettazione delle proposte sceniche altrui e il loro arricchimento, in un'ottica di co-costruzione della narrazione.

- **Spontaneità e adattabilità**

Gli interpreti sono chiamati a reagire in modo immediato agli eventi imprevisti, trasformando anche eventuali errori in opportunità narrative.

- **Coinvolgimento del pubblico**

Gli spettatori partecipano attivamente alla creazione scenica, suggerendo elementi quali ambientazioni, personaggi o situazioni iniziali; questi stessi suggerimenti diventano a loro volta parte integrante del processo creativo.

- **Comicità**

L'*improv* è frequentemente associata alla comicità, tuttavia può affrontare

anche tematiche di natura poetica, drammatica o esistenziale, ampliando così il proprio spettro espressivo.

3. MODALITÀ DI REALIZZAZIONE

Sono due le principali forme in cui si articola l'improvvisazione teatrale:

- **Short form (improvvisazione a giochi)**
Composta da scene brevi, strutturate su regole specifiche o vincoli stilistici, spesso di natura ludica. È caratterizzata da un ritmo molto veloce e da una notevole varietà di stili.
- **Long form (improvvisazione lunga)**
Consiste in sequenze narrative più estese, in cui è possibile sviluppare in maniera articolata personaggi ed intrecci. In alcuni casi, tale modalità si avvicina alla drammaturgia tradizionale per la profondità e la coerenza narrativa.

4. FINALITÀ E AMBITI DI APPLICAZIONE

Oltre alla dimensione spettacolare, l'improvvisazione teatrale trova impiego in diversi contesti educativi, terapeutici e professionali. In particolare, in

- *ambito performativo*: viene utilizzata per la realizzazione di spettacoli aperti al pubblico, spesso con una forte componente di interazione e comicità.
- *ambito formativo*: è impiegata per sviluppare competenze trasversali quali l'ascolto attivo, la creatività, la gestione dell'imprevisto e la collaborazione di gruppo, risultando utile in contesti scolastici, aziendali e terapeutici.

5. L'EVOLUZIONE DELL'IMPROVVISAZIONE TEATRALE MODERNA: VIOLA SPOLIN, KEITH JOHNSTONE E DEL CLOSE

L'improvvisazione teatrale moderna si sviluppa tra Usa, Canada e Inghilterra a metà del secolo scorso. Tra le figure che hanno maggiormente influenzato l'evoluzione di questa pratica si distaccano Viola Spolin, Keith Johnstone e Del Close.

Viola Spolin sviluppò un metodo pedagogico fondato sull'improvvisazione, sul movimento e sull'azione scenica spontanea (Spolin 2010). Keith Johnstone ha ideato dei *format* di competizione (*Theatresports*) e sviluppato l'*improv storytelling*, inserendo l'improvvisazione nella narrazione orale (Johnstone 1999). Infine, Del Close ha avuto un ruolo determinante nella definizione della *long-form improvisation*, contribuendo così a sviluppare l'improvvisazione come narrazione articolata nel tempo (Harpern, Close, Johnstone 1994).

In generale gli attori di improvvisazione teatrale tendono a rientrare in uno di questi tre gruppi:

- **gli spoliniani:** l'improvvisazione consiste nel vivere il momento, mantenere la mente vuota, concentrarsi su ciò che sta accadendo ora e reagire.
- **i johstoniani:** l'improvvisazione consiste nel realizzare uno spettacolo di successo, nell'essere presente e raccontare una bella storia, con la finalità di creare uno *show* che il pubblico apprezzerà.
- **i delclosiani:** l'improvvisazione consiste nel presentare una storia, attraverso la costante mediazione con i compagni, per farla progredire il più possibile.

6. LA FUNZIONE PEDAGOGICA DELLE "REGOLE" NELL'IMPROVVISAZIONE TEATRALE

Tradizionalmente, l'insegnamento dell'improvvisazione ha incluso un corpus di regole codificate, pensate per facilitare la coerenza della narrazione e l'interazione tra gli attori. Tra le prescrizioni più frequentemente trasmesse, ci sono le seguenti:

- Accettare ogni proposta scenica con un "sì, e..."
- Evitare di fare domande
- Stabilire sin da subito i quattro elementi fondamentali: personaggio, relazione, oggetto e luogo (acronimo inglese: *CROW*)
- Restare ancorati al momento presente, evitando riferimenti al passato o al futuro non ancora condivisi in scena

Queste regole hanno lo scopo di costruire una sorta di "grammatica di base" per l'interazione tra gli attori. Tuttavia, nella pratica, l'adesione rigida a tali norme può portare ad effetti controproducenti. In alcuni casi, gli attori si concentrano più

sull'evitare gli errori (la paura di non rispettare le regole) che sull'esplorare le possibilità creative della scena. Il risultato di questo atteggiamento è una riduzione della spontaneità e una certa rigidità, che però contraddice l'essenza stessa dell'improvvisazione, ovvero essere spontanei (Mantovani 2016).

7. DALLE REGOLE AGLI STRUMENTI: UN CAMBIO DI PARADIGMA DIDATTICO

Proprio per evitare che la rigida applicazione delle regole dell'improvvisazione porti ad una progressiva mancanza di creatività e spontaneità scenica, ultimamente si tende a trasformare il concetto di "regola" in quello di "strumento" (Jane 2022: 2). In questa ottica, non si tratterebbe più di evitare determinati comportamenti, ma di sviluppare competenze sceniche che permettano agli attori di rispondere efficacemente e con autenticità alle circostanze improvvisate. Alcune delle regole tradizionali potrebbero essere reinterpretate come principi operativi o come strumenti appunto, e questi potrebbero essere così elencati:

- **Accettare le proposte degli altri e costruire a partire da esse;**
- **Le affermazioni propositive** sono più efficaci delle domande nell'avanzamento della scena;
- **Definire chiaramente personaggio, luogo e obiettivo** rende le scene più interessanti da guardare, ma i tre temi non devono necessariamente avvenire in questo ordine (spiegheremo meglio in seguito);
- **Reagire emotivamente** a ciò che viene detto o fatto in scena è più importante del contenuto stesso;
- **Accentuare l'importanza della fisicità e del movimento** consente di entrare più facilmente in scena perché non c'è la riflessione.

Un percorso formativo efficace per l'improvvisatore dovrebbe quindi svilupparsi intorno a una serie di competenze trasversali, più che ottemperare un elenco prescrittivo di norme (Mantovani 2016; Salinsky, Frances-White 2017²; Jane 2022).

Tra queste competenze si evidenziano:

- **Ascolto profondo o attivo:** percepire e integrare le informazioni provenienti dallo spazio scenico, dai compagni di scena, dal pubblico e da sé stessi.
- **Presenza mentale:** ancorarsi al momento presente, senza essere distratti da ipotesi future o da riflessioni passate.
- **Osservazione consapevole:** cogliere le sfumature emotive e gli stimoli che emergono durante la scena, valorizzando ogni "offerta" come potenziale risorsa narrativa.
- **Onestà scenica:** rispondere con autenticità agli stimoli e ai partner, evitando i cliché o gli stereotipi.
- **Coraggio esplorativo:** agire nonostante l'incertezza, accogliendo l'ignoto come parte integrante del processo creativo.
- **Delega del controllo:** rinunciare all'idea di dirigere la scena e di imporre la propria visione delle cose, riconoscendo la co-creazione con i compagni come principio fondante.
- **Collaborazione attiva:** sostenere gli altri improvvisatori, sia sul palco che nel processo creativo più ampio.

L'improvvisazione teatrale si configura in questo modo come un'arte scenica complessa, in cui l'individuo è chiamato a confrontarsi con se stesso, a relazionarsi con l'altro in tempo reale per costruire significato in assenza di testo predefinito. Il passaggio da un'impostazione normativa, basata sulle regole, a una formativa basata sugli strumenti, riflette una più profonda comprensione del processo improvvisativo: non più un sistema da seguire ma un modo da adottare con consapevolezza, presenza e apertura.

8. ELEMENTI COSTITUTIVI DELLA NARRAZIONE IMPROVVISATA

Nel contesto dell'improvvisazione teatrale, uno degli obiettivi primari consiste nella creazione di storie significative e coinvolgenti, ricche di personaggi credibili e

coerenti (Mantovani 2016). Sebbene l'improvvisazione si distingua per la sua flessibilità, essa non può prescindere da una minima architettura narrativa. La struttura narrativa, pur generata in tempo reale e senza un copione precostituito, conserva la necessità di soddisfare alcuni criteri fondamentali per poter essere percepita come una storia compiuta. Tali criteri includono: una successione di azioni consequenziali, un punto di partenza riconoscibile, una chiusura narrativa e, talvolta, una morale o un significato sottostante.

9. IL MODELLO CROW: I RISCHI DI UN'APPLICAZIONE RIGIDA

Uno degli aspetti più ricorrenti nell'approccio all'improvvisazione teatrale riguarda l'uso del modello *CROW*, acronimo che sta per *Character, Relationship, Objective, Where*, spesso proposto come struttura iniziale da seguire, per facilitare la costruzione delle scene. Sebbene questo formato sia largamente diffuso nei contesti formativi teatrali, esso presenta a nostro parere una problematica centrale: induce gli improvvisatori a uno sforzo creativo piuttosto che alla scoperta. Il tentativo di aderire a tutti gli elementi del *CROW* porta spesso ad alcuni inconvenienti. Da una parte la difficoltà di espressione e l'innalzamento del filtro affettivo negli attori (specie nei principianti) al momento di entrare in scena, i quali nel tentativo di iniziare con battute e parole coerenti, si trovano spesso a dover fare i conti con il vuoto mentale e la mancanza di idee e quindi con il silenzio; dall'altra, invece, ci può essere una sovrabbondanza espositiva nelle battute, con una esagerazione di dettagli, che raramente poi si consolidano drammaturgicamente. Il risultato è una narrazione sovraccaricata e poco efficace, in cui molte proposte iniziali vengono abbandonate o dimenticate nel prosieguo della scena.

L'approccio tramite il *CROW*, se seguito in maniera troppo rigida, può a nostro avviso compromettere il principio fondamentale dell'improvvisazione, cioè la costruzione condivisa e progressiva del significato di una storia. Una scena improvvisata efficace dovrebbe evocare la stessa esperienza estetica di un'opera teatrale strutturata. Infatti, le buone opere teatrali non rivelano mai tutto subito, ma al contrario, esse conducono gradualmente lo spettatore nel cuore della storia, con personaggi che hanno obiettivi e relazioni nascoste, che vengono poi man mano svelate con il procedere della stessa. Ciò che rende il teatro così coinvolgente è proprio quella sensazione di una lenta scoperta. Il pubblico scopre cosa sta succedendo sul palco man mano che la storia si dipana. L'improvvisazione dovrebbe funzionare allo stesso modo, con la differenza che gli attori scoprono i

personaggi, le relazioni e i loro obiettivi, contemporaneamente al pubblico. Infatti, il pubblico viene coinvolto, non per la quantità di informazioni ricevute, ma per il processo di scoperta partecipata, rendendo la *performance* un atto di co-creazione autentica.

10. OLTRE LA PAROLA

Un'osservazione ricorrente è che molti spettacoli di improvvisazione si caratterizzano per un eccesso di dialogo. Questo fenomeno è legato alla dipendenza dalla parola, che affonda le radici fin dalle prime fasi della formazione dell'improvvisatore. Il silenzio scenico viene percepito da molti improvvisatori come una minaccia peggiore del fallimento, e la parola diventa un rifugio sicuro: parlare risulta meno rischioso che agire, e un discorso sembra più accessibile dell'espressione corporea e di un'emozione. In questo contesto, si nota spesso che la *performance* si riduce ad una serie di conversazioni tra attori — più vicine a un'esposizione verbale che a una vera e propria azione teatrale. Il pensiero genera parola, però la parola, se non ancorata all'azione o all'emozione, tende a sovraccaricare la scena, senza nutrirla realmente.

Riassumendo quindi, il problema fondamentale dei *CROW* è che induce gli improvvisatori a inventare o creare cose, fatti, eventi, relazioni, ecc., anziché scoprirli. Il desiderio di seguire questo modello spesso porta ad un'esposizione frettolosa delle idee e ad un'ondata di proposte, molte delle quali si perdono dopo le prime battute della scena. In risposta a questa dinamica, l'insegnamento dell'improvvisazione potrebbe trarre beneficio da un'impostazione didattica che privilegi forme non verbali di espressione.

11. IL MODELLO PRODEM

Per rispondere alle criticità del modello *CROW*, vorremmo qui proporre una riformulazione concettuale e linguistica adattata alla lingua italiana e ai processi di apprendimento esperienziale, sintetizzata nell'acronimo **PRODEM**. La proposta aggiunge due elementi fondamentali per la qualità drammaturgica della scena improvvisata: l'**emozione e il movimento**. L'acronimo evoca l'aggettivo "prode"; derivato dal latino *prodesse* ("giovare", "essere utile"); il termine ha assunto nel tempo un significato che richiama il coraggio, il valore e la prontezza d'azione. Ciò

rafforza l'idea che l'improvvisazione sia un atto creativo audace, utile e generoso, in linea con il ruolo attivo dell'attore nella co-costruzione di una storia.

Di seguito illustriamo la scomposizione del modello.

P = Personaggio

Rappresenta l'elemento base di ogni rappresentazione scenica ed è costituito da un insieme ben strutturato di elementi fisici e vocali che definiscono progressivamente chi è colui o colei che ci sta di fronte.

R = Relazione

La relazione costituisce un altro elemento imprescindibile della costruzione narrativa. Essa si instaura e si definisce anche attraverso il linguaggio non verbale. Le relazioni attribuiscono significato alle azioni fisiche dei personaggi e costituiscono una delle principali fonti dello sviluppo drammaturgico.

O = Obiettivo/Ostacolo

Sulla scena ogni personaggio deve essere sostenuto da una motivazione che ne orienti l'agire. L'elemento propulsivo della dinamica narrativa è costituito dalla presenza di obiettivi divergenti e/o di ostacoli esterni.

D = Dove (spazio scenico)

Lo spazio fisico nel quale si sviluppa l'azione si configura come elemento costitutivo del linguaggio scenico e incide sulle relazioni tra i personaggi. La definizione dello spazio scenico contribuisce pertanto alla costruzione del significato e alla strutturazione della scena.

E = Emozioni

Le emozioni rappresentano il fulcro della narrazione. La loro espressione autentica consente di rendere percepibile la dimensione relazionale della scena e di favorire il coinvolgimento dello spettatore, permettendogli di riconoscere e cogliere le dinamiche che coinvolgono i personaggi.

M = Movimento

Il corpo in azione genera significato, struttura la scena e rompe la tendenza all'eccesso verbale. Il movimento è una componente fondamentale per la costruzione drammatica.

12. E SE IL PRODEM DIVENTASSE MEDORP?

Il Movimento **(M)** e l'Emozione **(E)**, intesi come offerte non verbali capaci di generare e sostenere la narrazione scenica. Questi elementi — seppur privi di parola — hanno un forte potere evocativo e narrativo, poiché ancorano la scena a una dimensione fisica e affettiva autentica. Perché allora non ribaltare l'acronimo per dare salienza a questi elementi? Il che significa anche presupporre una loro scansione nell'atto di impostare la scena: si parte dal gesto, si aggiunge l'emozione, e infine si lascia emergere la parola.

Esploriamo più da vicino la dimensione cinesica e quella emotiva.

Il movimento è l'insieme delle azioni e dei cambiamenti spaziali e temporali compiuti dal corpo, attraverso l'attivazione fisica, in risposta a stimoli interni o esterni. Al tempo stesso può essere un atto creativo e comunicativo che va al di là della pura funzione biomeccanica. Il movimento costituisce infatti un potente strumento narrativo. Il linguaggio corporeo può raccontare una storia prima ancora che si pronuncino le parole. Ogni postura rappresenta un universo di senso: evoca immagini, stati emotivi, discorsi. Ogni gesto, ogni movimento, ogni interazione con l'ambiente circostante ha un impatto trasformativo sulla realtà.

I corpi in azione e in relazione, quando liberi da paure, autocritica e rigidità, sono in grado di comunicare metaforicamente, attraverso suggestioni e immagini evocative simili alle parole.

Già lo studioso di glottologia M. Jousse, interessato alla psicologia del linguaggio e fondatore dell'antropologia del gesto (1925), concluse che il linguaggio del corpo è più vicino al significato delle cose e del mondo esterno rispetto al linguaggio verbale. Insomma, il gesto mimico ha un peso significativo rispetto alla parola, e al centro di tutto ciò c'è il corpo nella sua totalità. Il gesto, il mimo, la pantomima, e persino il movimento quotidiano sono universalmente riconoscibili e facilmente interpretabili.¹

¹ A scopo di esempio, prendiamo un esercizio utile per sviluppare la consapevolezza narrativa attraverso il movimento, chiamato "Cosa succede dopo?" (Johnstone 1999: 133). In una coppia di attori, uno nomina una azione che il secondo dovrà mimare e sviluppare; quest'ultimo a sua volta aggiunge un'azione collegata alla prima, che dovrà essere accettata, integrata e portata avanti dal primo, e così via.

A questo esercizio si può aggiungere anche un seguito, con l'attività che si chiama "Avanza / Espandi". Un attore, nel mentre mima un'attività quotidiana, riceve dall'insegnante l'indicazione "avanza", che gli richiede un avanzamento nella storia, oppure "espandi", che lo invita a sviluppare in profondità l'azione in corso. Per esempio, leggere un libro può essere "avanzato" chiudendo il libro o alzandosi dalla sedia per andare ad aprire

Il secondo pilastro formativo a cui vogliamo dare rilievo è l'emozione, intesa come una reazione non verbale, che può essere accompagnata da un suono o da un verbo. Occorre sollecitare gli attori a riconoscere e ad intensificare le proprie reazioni emotive autentiche, di fronte agli stimoli scenici. Le emozioni, se espresse con sincerità e profondità, sono in grado di generare una narrazione implicita potentissima, capace di coinvolgere lo spettatore anche in assenza di dialogo. Attraverso esercizi mirati, gli attori imparano a esprimere emozioni quali la paura, la rabbia, la gioia o la tristezza, senza dover necessariamente ricorrere alla parola, utilizzando come strumento primario il corpo, la voce non verbale, ovvero i suoni e la respirazione.²

Dar salienza, insomma, alle voci "movimento" e "emozione" significa mettere al centro il corpo: formare quindi attori in grado di sostenere una presenza scenica solida e autentica, anche in assenza di parole. Si tratta di una competenza molto difficile, che spesso manca persino a improvvisatori esperti, i quali tendono a rifugiarsi nel logorroico, per colmare l'ansia del vuoto.

una porta o può essere "espanso" lasciandosi sopraffare emotivamente dal contenuto o voltando la pagina del libro con intensa curiosità. Questo tipo di allenamento rafforza la capacità dell'improvvisatore di essere fisicamente presente nella scena e di generare racconto attraverso il corpo.

Un altro esercizio utile a questo scopo è "la stanza" (Johnstone 1979): all'interno di uno spazio immaginario, segnato da una porta di entrata e una porta di uscita, quattro persone devono entrare uno alla volta. Il primo svolge un'azione (per esempio, taglia le zucchine), il secondo entra nello spazio, facendo ben attenzione ai movimenti che ha fatto la persona prima di lui per entrare nella stanza (perché si tratta della stessa porta!), gli/le si posiziona accanto e fa un'altra azione legata alla cucina e via di seguito fino all'entrata dell'ultimo attore. Quando tutti gli attori sono entrati e hanno co-costruito la scena, uno alla volta (cominciando dal primo entrato) dovranno uscire dalla stanza attraverso la porta di uscita in modo congruente.

² Gli esercizi per sviluppare le emozioni sono molteplici, ma ne ricordiamo qui alcuni come, per esempio, la "conversazione con i numeri": due persone conversano fra loro usando al posto delle parole solo numeri, con l'obiettivo di trasmettere un'emozione specifica attraverso l'intonazione e il ritmo del conteggio. Oppure "raccontare una storia usando solo le vocali A, O, E, esprimendo le emozioni in maniera intensa attraverso l'intonazione. Altro esercizio utile per esercitare le emozioni è "lo stato emotivo": ad ogni studente viene assegnata un'emozione (per esempio tristezza, gioia, imbarazzo, stupore), tutti camminano sparsi per la stanza e alla chiamata del leader, ciascuno si ferma, forma una coppia con un collega, e cerca di far capire, senza parlare, di quale emozione è portatore.

13. DALLA PERFORMANCE ALLA DIDATTICA, DAL PALCOSCENICO ALL'AULA

L'improvvisazione teatrale allena all'espressività non verbale: comunicare con efficacia, spingendosi oltre le parole. Inoltre, l'improvvisazione lavora sulle competenze linguistica, paralinguistica e pragmasociolinguistica (Galli 2018; Piazzoli 2023) e stimola la fluenza (Corderi Novoa 2019; Piazzoli 2023).

Fondamentale è la sfera dell'affettività: l'educazione alla spontaneità, tipica dell'improvvisazione teatrale, permette di lavorare sull'accettazione dei propri errori, delle critiche degli altri, all'interno di un ambiente ludico e protetto.

L'improvvisazione è una palestra, inoltre, per affrontare le situazioni di ambiguità e di imprevedibilità dell'interazione orale. I programmi curricolari oltre alle attività più classiche e strutturate, a nostro parere dovrebbero prevedere attività durante le quali gli studenti possano "improvvisare" con la lingua, dando vita a narrazioni e dialoghi che si avvicinino il più possibile alla lingua viva (cfr. Torresan 2014).

La prominenza del gesto sulla parola, di cui abbiamo parlato, può mettere a proprio agio lo studente alloglotto; scrive a riguardo Piazzoli (2023: 55):

L'improvvisazione teatrale in chiave enattiva presuppone che siano il corpo e il movimento a istigare l'azione e non viceversa. Porre il gesto prima della parola implica il contrapporsi allo stile dominante della didattica contemporanea e ciò comporta la necessità di "rieducare" gli studenti a scardinare tale processo tramite, appunto, un orientamento all'improvvisazione.

e chiarisce (Piazzoli 2023: 56)

nell'utilizzare il gesto prima della parola si aprono le porte a possibilità sconosciute; si invitano gli studenti ad operare nella dimensione dell'immaginario. Al contrario, strutturare l'attività partendo dalla parola per poi arrivare al gesto, farebbe leva sull'immaginazione, collegata alla facoltà cognitiva.

Agire prima di parlare dovrebbe essere il nuovo motto dell'improvvisazione applicata alla classe di lingua straniera, ciò sottende una costruzione testuale a partire dalle azioni, prima che entrino in gioco le emozioni o il linguaggio verbale. L'accento è posto sull'azione semplice e concreta. Nella narrazione di una storia per esempio, (così come nell'attività di Johnstone "Cosa succede dopo?", a cui

abbiamo accennato in nota), ogni studente è invitato a compiere una sola azione alla volta, reagendo all'azione proposta dall'altro. Il/la compagno/a accettando e incorporando l'azione altrui, aggiunge e amplifica facendo progredire il testo. Questo approccio, che si potrebbe definire "a turni", può essere metaforicamente descritto come una partita di tennis narrativo: ogni scambio è un'offerta significativa, a cui deve seguire una risposta/azione del compagno. A partire da questo scambio fisico e silenzioso, è auspicabile aggiungere le emozioni, e solo in seguito le parole. Il risultato è una scena che nasce dal fare e si sviluppa in modo organico e progressivo.

Quindi possiamo affermare che nella pratica della nostra didattica performativa basata sul teatro di improvvisazione in una attività di storytelling o di creazione di narrazione orale libera, i nostri studenti possono trovare un valido aiuto nel modello PRODEM partendo però dalla fine, ovvero partono in prima istanza dal Movimento, inserendo in seconda battuta l'Emozione e poi man mano andando ad aggiungere gli elementi successivi. Grazie al modello PRODEM rovesciato (MEDORP), i discenti di lingue straniere, concentrandosi sull'improvvisazione come forma d'arte prima di tutto corporea, emotiva e relazionale, sono in grado di creare storie e narrazioni, senza necessariamente doverle esprimere subito verbalmente. Questo approccio li aiuta a superare le difficoltà nell'esprimersi velocemente in una lingua che non è ancora completamente acquisita, specialmente nei livelli principianti.

14. DESCRIZIONE DEL DOPPIO PROGETTO ED ESEMPI PRATICI

Nel corso dei primi mesi del 2025 ho avuto l'opportunità di sviluppare un progetto articolato, fondato su un approccio integrato di azione, osservazione e rielaborazione critica. Questo percorso si è configurato come un'esperienza bifronte: da un lato, in qualità di discente, ho preso parte a un corso di improvvisazione teatrale; dall'altro, in qualità di docente, ho insegnato in un modulo di lingua italiana, applicando e sperimentando in chiave didattica le tecniche apprese nel primo contesto.

Nello specifico, ho frequentato un corso di improvvisazione teatrale organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam e curato dal gruppo teatrale amatoriale *Amsterdaje*. Questo collettivo, formato da attori italiani amatoriali residenti nei Paesi Bassi, è attivo sul territorio olandese dal 2023 e si dedica alla promozione del teatro d'improvvisazione in lingua italiana. Il corso,

destinato a principianti, si articolava in dieci incontri di due ore ciascuno e si è concluso con una *performance* finale aperta al pubblico.

Parallelamente a questa esperienza formativa, nello stesso arco temporale, ho proseguito la mia consueta attività professionale di insegnante di lingua italiana presso *Italiando*, una scuola da me fondata e diretta, con sede a Purmerend (Paesi Bassi). In tale contesto, ho seguito un gruppo di dieci studenti adulti iscritti a un corso di livello A2, strutturato su un programma intensivo della durata di quattro mesi, con una frequenza settimanale di due ore. Il corso, definito in ambito locale come *Vakantiecursus*, è finalizzato al ripasso e alla pratica intensiva della lingua italiana, in preparazione alle vacanze estive, durante le quali molti studenti prevedono dei soggiorni in Italia.

Nel corso di questo modulo didattico, ho cercato di integrare nella mia prassi pedagogica alcuni elementi e alcune attività prese direttamente dal corso di improvvisazione teatrale da me seguito in contemporanea. Se l'utilizzo di tecniche drammatiche teatrali — in particolare di giochi, esercizi e dinamiche provenienti dal mondo dell'improvvisazione — non rappresenta certo una novità nel mio approccio all'insegnamento linguistico, in questa occasione l'elemento di maggiore interesse per me è risultato nel fatto che, per la prima volta, ho potuto osservare e sperimentare contemporaneamente tali tecniche da una duplice prospettiva: quella dell'insegnante e quella dell'allieva. Questo doppio ruolo mi ha consentito di elaborare riflessioni metacognitive più profonde, scaturite da un confronto diretto con le difficoltà, i blocchi e le potenzialità, sia nel contesto della formazione teatrale, sia in quello dell'aula linguistica.

Le lezioni di improvvisazione teatrale, tenute da Federico Frisone — attore e formatore esperto in improvvisazione — si sono rivelate fin dal principio stimolanti e coinvolgenti. Ogni incontro si apriva con una breve introduzione teorica, volta a illustrare i principi cardine dell'improvvisazione teatrale (come l'ascolto attivo, l'accettazione della proposta altrui, la costruzione collettiva del testo), seguita da una fase pratica, durante la quale si sperimentavano, attraverso esercizi e giochi strutturati, i concetti appena appresi. Il gruppo di lavoro era composto da undici partecipanti, tutti madrelingua italiani, di età compresa tra i 24 e i 55 anni. La maggior parte dei partecipanti non aveva alcuna esperienza pregressa nell'ambito dell'improvvisazione, ad eccezione di un partecipante con una precedente esperienza annuale a Milano, e della sottoscritta, che poteva contare su una conoscenza teorica consolidata e sulla partecipazione a due corsi svolti precedente in lingua neerlandese. Durante il corso ho avuto modo di confrontarmi più volte con il nostro insegnante e di discutere con lui i punti che a mio avviso presentavano delle criticità, esposti qui di seguito.

- **Gestione narrativa dell'improvvisazione:** ho incontrato difficoltà nella gestione dello sviluppo narrativo delle scene, tendendo a reagire con domande che spostavano il focus narrativo o con affermazioni descrittive, che non contribuivano all'evoluzione della storia. Anche dopo il confronto con i compagni e l'insegnante, è emerso come l'improvvisazione efficace richieda la capacità di far progredire la narrazione: una scena su un treno, ad esempio, deve condurre a una destinazione; un volo deve decollare ecc. La staticità narrativa dovuta alla mancanza di azione è nemica del racconto scenico.
- **Costruzione del personaggio a partire da un input estemporaneo:** in un esercizio intitolato "Il Villaggio", ho faticato a costruire un personaggio coerente, a partire unicamente dal contesto spaziale proposto. L'iniziale mancanza di idee si è sommata alla difficoltà di integrare le proposte degli altri partecipanti, generando in me una sensazione di blocco e di frustrazione.
- **Lentezza nell'elaborazione verbale:** pur essendo di madrelingua italiana, ho sperimentato una certa lentezza nell'elaborazione linguistica, in netto contrasto con la spontaneità e la fluidità della mia espressione fisica e corporea. Il mio corpo sembrava rispondere agli stimoli altrui con maggiore naturalezza e velocità rispetto alla parola, rendendo evidente una dissociazione temporanea tra pensiero e verbalizzazione.

Queste difficoltà mi hanno spinto ad osservare con maggiore attenzione i comportamenti e le reazioni dei miei studenti di lingua agli stessi giochi. In particolare, nei momenti in cui il lessico degli studenti si rivelava insufficiente o la struttura del discorso appariva troppo complessa per essere gestita autonomamente, ho proposto loro quello che avrei io voluto sperimentare sul palco, ovvero strategie alternative basate sull'azione corporea e sull'utilizzo del gesto come veicolo primario di significato. Tale approccio si è rivelato molto efficace, non solo nel facilitare a posteriori la produzione linguistica, ma anche nel migliorare significativamente la predisposizione emotiva verso l'attività, favorendo un atteggiamento più rilassato, spontaneo e partecipativo.

In una attività concentrata sul tema della famiglia, ho potuto osservare, in particolare, come il gruppo, partendo da un audio tratto da materiale didattico adottato dalla scuola, ha sperimentato con successo l'improvvisazione. Nell'audio iniziale, un padre esprime la felicità della sua famiglia, sottolineando però, che non è perfetta, a causa di occasionali problemi con i figli adolescenti. Per l'attività di riscaldamento, siamo ricorsi a esercizi di mimo: gli studenti, dopo aver ascoltato

l'audio, hanno ricostruito fisicamente ciò che avevano udito, rappresentando con il corpo le attività descritte. Successivamente, gli allievi sono stati coinvolti in una attività di co-creazione, intitolata "Una famiglia felice, ... ma non troppo": un primo studente compie un solo gesto, in silenzio; il secondo incorpora il gesto offerto dal compagno e ne aggiunge uno nuovo; il terzo incorpora i gesti precedenti e aggiunge il proprio, e così via. Dopo due giri di gesti, la storia è completata.

Dopo la costruzione della storia, è stata proposta una transcodificazione dei gesti in parole. Infine, gli apprendenti, divisi in coppie, si sono raccontati reciprocamente la storia creata, a rinforzo di attività, basandosi su quanto fissato sulla lavagna. Questo percorso, visto nel complesso, ha permesso di rallentare l'azione, creando una storia coerente, prima vista e poi restituita a parole.³

15. CONCLUSIONI

L'improvvisazione efficace, una volta applicata in classe, ha l'aspetto di una lenta scoperta condivisa. Il modello PRODEM o MEDORP aiuta a strutturare processi rispettosi dei tempi narrativi di apprendenti alloglotti. La scoperta lenta della relazione a partire dal corpo rappresenta un atto pedagogico potente, capace di formare non solo buoni parlanti, ma esseri umani attenti, presenti e coraggiosi — cioè, in una parola: *prodi*.

BIBLIOGRAFIA

CAHNMANN-TAYLOR, M., SIEGESMUND R., 2018, *Arts-based Research in Education: Foundations for Practice*, Routledge, London.

CAHNMANN-TAYLOR, M., MCGOVERN K. R., 2021, *Enlivening Instruction with Drama and Improv: A Guide for Second Language and World Language Teachers*, Routledge, London.

³ Sebbene l'attività possa essere svolta in piedi, in cerchio o in movimento, i discenti durante l'attività erano seduti ai loro banchi. Spesso gli insegnanti di lingua non abituati all'uso di queste tecniche teatrali nelle loro classi, accusano la mancanza di spazio come deterrente alla loro applicazione. La nostra esperienza dimostra il contrario.

- DE MEO, B., RAIMONDO, C., 2021, *Fare formazione teatrale. Guida teorico- pratica per operatori, insegnanti, educatori*, Dino Audino, Roma.
- HALPERN, C., CLOSE, D., JOHNSON, K.H., 1994, *Truth in Comedy. The Manual of Improvisation*, Meriwether Publishing, Englewood.
- JANE, M., 2021, *Creating Improvised Theatre. Tools, Techniques, and Theories for Short Form and Narrative Improvisation*, Routledge, London.
- JOHNSTONE, K., 1979, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Methuen, London.
- JOHNSTONE, K., 1999, *Impro for Storytellers*, Routledge, London.
- JOHNSTONE, K., 2004, *Teoria e tecnica dell'improvvisazione. Dall'invenzione scenica a quella drammaturgica*, Dino Audino, Roma.
- MANTOVANI, A., CORTÉS, B., CORRALES, E., RAMÓN MUÑOZ, J., PUNDIK, P., 2016, *IMPRO, 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral*, Octaedro, Barcelona.
- PIAZZOLI, E., 2018, *Embodying Language in Action. The Artistry of Process Drama in Second Language Education*, Palgrave Macmillan, Basingtoke.
- PIAZZOLI, E., TIOZZO, G., 2023, *Il teatro nella glottodidattica. Il Process Drama dalla teoria alla pratica*, Armando, Roma.
- PUGLIESE, C., 2017, *Creating Motivation. Activities to Make Learning Happen*, Helbling, Innsbruck.
- RAITT, D., 2023, *The Improv Illusionist Using Object Work, Environment, and Physicality in Performance*, Methuen, London.
- SALINSKY, T., FRANCES-WHITE, D., 2012, *Manuale di improvvisazione. Un guida fondamentale all'improvvisazione comica e teatrale*, Dino Audino, Roma.
- SALINSKY, T., FRANCES- WHITE, D., 2017², *The Improv Handbook. The Ultimate Guide to Improvising in Comedy, Theatre, and Neyond*, Bloomsbury, Second Edition.

- SPOLIN, V., 2010, *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino, Roma.
- SPOLIN, V., 2010, *Giochi di teatro per le scuole. Manuale teorico pratico ad uso di insegnanti e trainer*, Dino Audino, Roma.
- TORRESAN, P., 2014, "Diverse accezioni del concetto di "improvvisazione" nell'educazione linguistica: *expertise*, produzione, tecnica", *Formazione & Insegnamento*, 12, 4, 207-224.
- WINSTON, J., 2012, *Second Language Learning through Drama. Practical Techniques and Applications*, Routledge, London.