UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA

“TOR VERGATA”

MACROAREA DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN MUSICA E SPETTACOLO LM-65
Scienze dello spettacolo e produzione multimediale

Tesi di laurea magistrale in
DRAMMATURGIE PER IL TEATRO CONTEMPORANEO

CON OCCHI BAMBINI

Osservatorio sul Teatro per le nuove generazioni

Relatore
Chiar.ma Prof.ssa
DONATELLA ORECCHIA

Correlatore
Chiar.mo Prof.
LUCA MAZZEI

Laureando:
Elisa Faggioni
matricola: 0290986

Anno Accademico
2021/2022

«Le bambine e i bambini sanno guardare ed ascoltare il mondo che li circonda con quegli occhi sgranati capaci di stupirsi e di coglierne ogni dettaglio, e raccolgono tutto quello che l'adulto troppo consapevolmente produce per loro»

Roberto Frabetti, La Baracca

Indice

INTRODUZIONE 4

PREMESSA 9

RETROSPETTIVE 10

Prima del Teatro – Ragazzi (- 1960) 10

1.1 Teatro, Ragazzi, Educazione: dall'Agorà agli oratori 11

1.2 Teatro, Ragazzi: Popolare, borghese, sociale 16

1.3 Teatro, Ragazzi, Propaganda 24

1.4 Teatro, Ragazzi, Scuola 28

1.5 Teatro, Ragazzi, Spettacolo 31

OTTICHE 36

Animazione Teatrale e nascita del Teatro – Ragazzi (1970- 2000) 36

2.1 Teatro dei Ragazzi: Animazione 37

2.2 Nascita del Teatro - Ragazzi 52

2.2.1 Geografia 56

2.2.2 Il bambino spettatore 63

2.2.3 Poetiche e Drammaturgie 67

2.2.4 Politiche e Pratiche 77

CAMPI VISIVI 82

Il Teatro per l'Infanzia e la Gioventù e le Politiche culturali (2000-2022) 82

3.1 Verso un riconoscimento 83

3.2 Una nuova geografia 90

3.3 Rassegne e Festival 100

3.4 Miopie 108

SGUARDI 115

Festival Segnali e Kids Festival (2022) 115

4.1 Festival Segnali - Struttura e direzione artistica 116

4.1.1 XXXII Edizione 122

4.1.2 Premio alla drammaturgia 131

4.1.3 EoloAward 2022 136

4.2 Il Kids Festival - Struttura e direzione artistica 140

4.2.1 Edizione straordinaria 2022 143

4.2.2 Piccoli Critici 148

4.2.3 Progetti speciali in Salento 150

VISIONI 155

Spettacoli per le nuove generazioni (2022) 155

5.1 Cenerentola – Zaches Teatro 156

CONCLUSIONI 165

APPENDICE 170

BIBLIOGRAFIA 173

SITOGRAFIA 176

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di ricerca prende le mosse dal desiderio, personale e professionale, di osservare il teatro per le nuove generazioni al fine di individuarne un'identità artistica, educativa, culturale e progettuale. Nel contempo, vuole tentare di correggere alcuni dei difetti di miopia che tuttora offuscano il riconoscimento dell'autentico valore del settore e stentano a riconoscere un pubblico considerato 'piccolo'.

Studiare il fenomeno, che nella sua evoluzione ha assunto più appellativi, non è tuttavia compito semplice. Chi tenta di elaborare una visione d'insieme si trova di fronte, più che una bibliografia di riferimento, un vasto panorama di pubblicazioni, memorie d'archivio, atti di convegni e articoli contenenti i più diversi punti di vista, sintomo di un dibattito a tratti nascosto, ma allo stesso tempo teso ed orientato, ancora oggi, a far luce su bisogni, prassi e finalità. Da questa moltitudine di fonti deriva la responsabilità di scegliere quali evidenziare.

L'osservazione, al di là di qualche rapida deviazione, si è concentrata sull'Italia, escludendo molte importanti esperienze europee ed internazionali che, per ovvie ragioni, non potevano essere comprese in questa ricerca. È stato inoltre necessario focalizzare l'attenzione sulla situazione contemporanea del Teatro per le nuove generazioni, ovvero dagli anni 2000 ad oggi e più in particolare la passata stagione teatrale 2021/2022, allo scopo di studiare tendenze, direzioni e problematiche. Tuttavia, per articolare coerentemente il discorso, si è ritenuto opportuno compiere una retrospettiva per rintracciare le origini e gli sviluppi di quei presupposti teorici senza i quali sarebbe difficile comprendere la situazione attuale. Dalle prime indagini è emerso altresì il bisogno di chiarire, a volte esemplificando, le questioni intorno al nome da attribuire a tale fenomeno. Nel corso del contributo si cercherà, quindi, di ricostruire i passaggi che da Teatro *con, di, per* Ragazzi, conducono all'Animazione Teatrale e poi al Teatro-Scuola, e ancora dal Teatro-Ragazzi al Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, fino al recente Teatro per le nuove generazioni; nella convinzione che le parole più che indicare oggetti veicolano pensieri e idee.

Nella prima parte si individua l'ambito di studio compreso nella relazione tra teatro-educazione-ragazzi. Verranno poi messe a confronto le attività con i bambini fin dall'origine dell'arte teatrale. Particolare attenzione sarà concessa ai casi di teatro *con* i ragazzi realizzati ad opera dei Salesiani di Don Bosco, radici di quella che è considerata l'educazione alla teatralità. Tutto l'intero capitolo tange il tema della pedagogia e dell'educazione, soprattutto per ciò che riguarda i primi anni del dopoguerra, momento in cui si attua un rinnovamento scolastico. Con il nascere del Movimento di cooperazione educativa verranno alla luce, infatti, molte delle questioni che animeranno le attività scolastiche ed extrascolastiche degli anni Sessanta del Novecento, comprese quelle teatrali. Analogamente, attraverso le prime riflessioni sul rapporto tra teatro e

bambino, rintracciate nelle affermazioni del pedagogista Luigi Volpicelli e dell'artista burattinaia Maria Signorelli, si delimita uno spazio, quello del Teatro-Educativo. Una relazione, quest'ultima, che vedrà il delinearsi della pratica teatrale in osmosi tra il *fare* e il *vedere* teatro. Oltre ai casi di Teatro *con* Ragazzi, si sottolineeranno due fondamentali esperienze di Teatro *per* Ragazzi avvenute nel primo Novecento e che influenzeranno gran parte dell'operatività teatrale successiva, ovvero quelle della Compagnia dei Piccoli di Vincenzo Podrecca e quelle di Sergio Tofano.

Il capitolo delle Ottiche è diviso in due parti e si sviluppa lungo gli anni cruciali del settore, dal 1967 a 1990, rispettivamente fase di sperimentazione e di regolamentazione. La prima parte è riferita al settore Teatro-Scuola e prende avvio dal nascere e dallo sviluppo dell'Animazione Teatrale per iniziativa dei suoi capi-pionieri. Gli animatori, provenienti da diversa origine come Remo Rostagno, Francesco Sanfilippo, Mafra Gagliardi dall'educazione; Franco Passatore, Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto da collettivi teatrali; Gian Renzo Morteo, Giuseppe Bartolucci, dai Teatri Stabili, saranno gli sperimentatori di un'intensa attività con i ragazzi volta a rinnovare e recuperare la pratica teatrale nella sua accezione di *processo*. Ognuno di loro contribuì a 'sfondare' le porte della scuola e del teatro e a far uscire i ragazzi e la teatralità, per mettere in rapporto il tutto con il tessuto sociale. L'esperienza con i ragazzi, promossi a cittadini attivi e portatori di una propria visione del mondo, sfociò nella conoscenza profonda di un referente, che negli anni successivi divenne il pubblico di riferimento dell'azione teatrale come *prodotto* spettacolo. Ne consegue una sperimentazione con i ragazzi che giunge all'elaborazione teorica della pratica teatrale intesa come un tutt'uno tra processo e prodotto e, allo stesso tempo, si gettano le basi per una nuova prassi di creazione artistica. La seconda parte del capitolo affronta lo sviluppo, in termini quantitativi e qualitativi, del fenomeno del Teatro-Ragazzi in Italia. La crescita esponenziale di nuove realtà comporta anche l'affrontare di temi inerenti lo specifico del settore come, per esempio, i dibattiti e le riflessioni intorno al profilo del 'bambino fruitore di cultura', nate a seguito della riappropriazione della scena da parte di coloro che l'avevano negata. Un ulteriore motivo, che pone gli anni Ottanta come momento di svolta per il settore, è il rinnovamento del paradigma drammaturgico nonché di poetiche e linguaggi. Si concentra la ricerca, con una vitalità di scrittura senza precedenti, sulla quotidianità del bambino, sui suoi giochi, sul suo personale senso semantico. Le nuove considerazioni sul Teatro-Ragazzi richiedono la relazione autentica e sincera con il pubblico e l'attivazione di un peculiare punto di osservazione nel quale l'adulto si deve porre per produrre immaginari, ovvero all'altezza dello sguardo del bambino.

In Campi Visivi si arriva agli anni 2000 e al riconoscimento del Teatro-Ragazzi, definito in termini ministeriali Teatro per l'Infanzia e la Gioventù. In questo capitolo viene osservata la realtà attuale per comprendere soprattutto le scelte in merito alle politiche culturali. Per compiere tale

ricerca è stato necessario concentrare lo sguardo sulle esperienze, i progetti e i programmi messi in campo da alcune importanti realtà storiche le quali hanno scelto di dedicare il proprio fare teatro esclusivamente alle nuove generazioni. Si ritornerà ad analizzare una nuova geografia legata all'operatività di gruppi dediti al Teatro-Ragazzi, ponendo il *focus* in particolare su due Regioni: l'Emilia-Romagna e la Puglia. Attraverso interviste compiute da chi scrive nell'estate 2022 si delinea un quadro attuale che mette in relazione progettualità e visioni future con vecchie e radicate miopie.

Nel capitolo Sguardi si affronteranno due casi studio, seguiti ed osservati in prima persona durante la stagione teatrale 2021/2022. In particolare si descriverà l'esperienza storica del Festival *Segnali* del Teatro Elsinor e del Buratto di Milano e il *Kids* Festival di Lecce, mettendo a confronto *mission* e scelte poetiche di due eventi che, seppure geograficamente lontani, hanno finalità e scopi comuni.

L'ultima parte, Visioni, è invece dedicata all'analisi dello spettacolo *Cenerentola* di Zaches Teatro, protagonista, come vedremo, sui palchi dell'ultima stagione teatrale. Attraverso la visione dello spettacolo, si cercherà di delineare come molto di ciò che è emerso, nelle teorie e nelle prassi del Teatro-Ragazzi, si traduca poi in atto scenico e in una precisa scelta estetica.

Tutta l'intera tesi si articola sulla metafora dello sguardo, a partire dal titolo. Questo perché spesso le riflessioni sul rapporto teatro e infanzia si basano sul valore dell'incontro, un incontro che è prima di tutto condivisione e comunicazione, e che parte quindi, dal 'vedere' l'altro da sé e dal contatto stretto con gli occhi.

La metafora si riferisce anche al metodo d'indagine che ho utilizzato. In alcune occasioni, infatti, ho gettato solo uno sguardo sorvolando l'intero panorama, in altre mi sono invece fermata per guardare con un occhio più attento, come attraverso un microscopio che svela i dettagli e i particolari. Quando non è stato possibile mantenere una visione oggettiva ho usato la lente dell'interpretazione al fine di cogliere sensi e significati intrinseci, non detti e sottointesi. In altri momenti al contrario, come un astronomo di fronte al cielo, ho dovuto tenere un punto di osservazione più distante perché l'oggetto osservato è troppo vasto per poterlo cogliere nella sua interezza.

Nota alle fonti: Per maggiore chiarezza sul metodo di ricerca utilizzato, ritengo importante inserire questa introduzione riguardo le fonti principali e il materiale di studio che mi è stato da supporto e d'aiuto nello svolgersi del presente lavoro. L'indagine storica del capitolo Retrospettive, e in particolare il primo paragrafo, è stata possibile grazie al fondamentale contributo di Paolo Beneventi, con il quale ho avuto diverse conversazioni in merito all'argomento trattato e che mi ha

‘donato’ il suo *Introduzione alla storia del Teatro-Ragazzi* edito da La Casa Usher nel 1994, e testo adottato al corso di Storia e critica dell’animazione teatrale del professor Armando Petrini all'Università di Torino[1]. Lo studio di Beneventi, benché si occupi soprattutto dell’internazionalità del fenomeno, ha fatto da bussola durante la mia ricerca permettendomi così di approfondire tutti quei passaggi ed aspetti di mio interesse che altrimenti non sarei stata in grado di portare alla luce nel breve tempo della mia tesi.

La stessa importanza ha avuto anche il Convegno del 19 e 20 marzo 2021 organizzato da Assitej Italia e Unima Italia, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura.* L’intervento del presidente Unima Alfonso Cipolla è stato illuminante principalmente per ciò che riguarda la relazione tra il bambino spettatore e il teatro d’oggetti, siano essi burattini, marionette o figure. Occupandomi dello spettacolo per l’infanzia, infatti, non ho potuto tralasciare il genere del Teatro di Figura che, come si tenterà di spiegare in seguito, non sarà da intendere solo come genere a sé stante. Per accedere al dibattito teorico sulla differente ricezione del bambino spettatore, che anima le riflessioni dei primi anni Ottanta, mi sono basata altresì su alcune dichiarazioni presenti negli Atti della Tavola Rotonda *Teatro d’Attore e/o Teatro di Figura* svoltasi a Padova nel 1985.

Analogamente per il capitolo Ottiche e più precisamente per ciò che riguarda lo sviluppo dell’Animazione Teatrale, essenziale è stato lo studio del lavoro di Loredana Perissinotto *Animazione teatrale* edito da Carrocci nel 2004. La sua testimonianza e la sua visione dall’interno come pioniera dell’Animazione, è stata essenziale sia per comprendere dinamiche e stili d’intervento, sia per ripercorrere, a posteriori, un itinerario già battuto e per evitare così di perdermi tra le esperienze confuse degli anni Settanta.

La parte di ricerca storica ed argomentativa della tesi si conclude con Campi Visivi. Per la stesura di questo capitolo, che si occupa dell’attuale situazione politica ed economica del Teatro per l’infanzia e la gioventù, sono ricorsa alla consulenza tecnica della Federazione Italiana Artisti Fed.It.Art., organismo con il quale collaboro da anni e che si occupa di tutelare gli interessi collettivi del settore Spettacolo dal Vivo nei confronti delle Istituzioni[2]. Grazie alla competenza in ambito legislativo, la segreteria della Federazione è stata in grado di fornirmi in dettaglio i Decreti di assegnazione Fus degli ultimi anni, grazie ai quali ho potuto elaborare un confronto sull’andamento dei contributi elargiti al settore ragazzi, sia temporale (crescita e decrescita dei sovvenzionamenti nell’arco degli ultimi anni), che territoriale (diffusione degli organismi finanziati su scala nazionale). L’aiuto della Federazione mi ha agevolato nella difficoltà del recupero di tali

[1] Cfr. Sito ufficiale Paolo Beneventi http://www.paolobeneventi.it/index.html
[2] Cfr. https://www.feditart.it/

Decreti in parte causato dalla complessità gestionale della piattaforma web del Ministero della Cultura.

Sguardi e Visioni sono frutto, infine, del mio lavoro sul campo. Come accennato in precedenza, tra maggio e settembre 2022 ho svolto diverse interviste, principalmente telefoniche, con alcuni dei maggiori professionisti del Teatro-Ragazzi. Solo per fare qualche nome Stefano Cipiciani, Rita Maffei, Fabrizio Pallara, Renata Coluccini, ciascuno con la propria esperienza, hanno saputo trasmettere quella testimonianza vera e fattiva che mi ha permesso di tracciare una linea di continuità con il passato e allo stesso tempo situare il centro della mia ricerca nel nostro presente.

Nota al testo: I termini 'bambini', 'ragazzi', 'giovani', spesso sono utilizzati come sinonimi. Nel corso del lavoro sarà comunque attribuita l'opportuna specificità soprattutto in relazione alla fruizione culturale. Gli stessi termini sono anche declinati al maschile, questo per evitare di appesantire il testo, ciò nonostante è evidente che si vuole indicare entrambi i generi.

PREMESSA

Guardare al passato del Teatro per le nuove generazioni è lanciare un occhio a pochi metri da noi. La sua storia, infatti, è una storia ancora molto giovane, che affonda le proprie radici nell'esperienza dell'Animazione Teatrale, nella ricerca e in quel teatro decentrato che, sul finire degli anni Sessanta, trovava la propria vitalità fuori dai luoghi teatrali istituzionali come fabbriche, cantine, centri sociali, scuole. La tensione verso l'esterno si intreccia, culturalmente e politicamente, anche con i movimenti delle cooperative e con quei gruppi che affermavano il diritto, per tutta la società civile e quindi per tutto il pubblico, di esprimere la propria realtà sociale attraverso il linguaggio teatrale, concepito come strumento di presa di coscienza di sé e dei propri problemi[3]. Una storia recente, dunque, che condivide con i movimenti di ricerca il carattere di trasversalità rispetto ai Teatri Nazionali, e l'istanza di stabilire un rapporto tra prodotto spettacolare e funzione pubblica, in linea con i bisogni che emergono dal contesto socio culturale, ma, soprattutto, una storia caratterizzata dalla ricerca di nuove forme di relazione con il pubblico, ovvero, nel nostro caso, un bisogno forte di contatto con l'infanzia, l'adolescenza e con l'altro da sé[4]. È proprio la scelta del referente ultimo a cui l'evento teatrale è indirizzato, a rendere il Teatro per le nuove generazioni un fenomeno complesso, con caratteristiche proprie legate alla sua evoluzione: dalla struttura dei gruppi, al rapporto con lo spettatore, dalle drammaturgie, alle poetiche, e così via[5].

Prima di addentrarci in quella che vuole essere un'osservazione da vicino della situazione contemporanea del Teatro per l'infanzia e la gioventù, è bene rivolgere indietro lo sguardo, per studiare le condizioni e le fasi dello sviluppo di questo fenomeno che, pur essendo nato ufficialmente con definizione ministeriale verso la fine del Novecento, ha antecedenti dall'incontro tra il mondo dei ragazzi e quello del teatro, attraverso pratiche anche molto antiche. Uno sguardo attuale non può, dunque, prescindere da quei momenti, nella storia del teatro, in cui bambini e ragazzi venivano coinvolti nelle rappresentazioni a volte come attori, a volte come spettatori; né si può trascurare un discorso sul teatro e l'educazione che, come vedremo, motiva e sorregge la prassi.

La nostra retrospettiva parte quindi dal binomio Teatro-Ragazzi che, privo di preposizioni, apre il campo semantico a ricchezze di senso, che tutt'oggi ne costituiscono il valore. Se, come accennato, la storia è recente, mi si permetta comunque di rivolgere l'obiettivo lontano dal punto di visione, non per prolungate dissertazioni, ma allo scopo di raccogliere quelle testimonianze che spieghino oggi le scelte, nel campo del Teatro-Ragazzi, di pratiche, politiche e poetiche.

---

[3] Nel Convegno di Ivrea del 1967 molti protagonisti di quello che sarà il Teatro-Ragazzi, tra cui Bartolucci, Luzzati, Scabia discussero sull'ipotesi di utilizzare il teatro come strumento politico 'aperto' al sociale. In quest'ottica la forma di ricerca operativa più funzionale, per mettere in atto la relazione tra teatro e comunità, divenne il laboratorio.
[4] Cfr. GALLINA, M., *Organizzare teatro*, FrancoAngeli, Milano, 2007, p.112
[5] Cfr. CRESPI, P., OTTOLENGHI, V., in *Sipario - Speciale: Il Teatro dei Ragazzi*, n. 444, maggio 1985, pp. 6-7

RETROSPETTIVE

Prima del Teatro – Ragazzi (- 1960)

1.1 Teatro, Ragazzi, Educazione: dall'Agorà agli oratori

> «Poi li raduniamo in teatro e li educhiamo a spese dello Stato, facendoli assistere a commedie e tragedie che mettono in scena azioni buone e malvagie di uomini antichi, in modo che evitino le une e mirino alle altre»[6].

Nella tragedia classica del V° secolo a.C., maggiormente in Euripide[7], numerosi sono i riferimenti a personaggi bambini, generalmente vittime collaterali della *hybris* dell'eroe. Tuttavia, mentre siamo quasi certi della partecipazione dei *paides koreitai* negli agoni ditirambici[8], meno chiaro è se questi personaggi venissero o meno interpretati sulla scena da attori bambini. A tal proposito alcuni studiosi concordano sulla possibilità del coinvolgimento di fanciulli come figurazioni speciali, motivato dal fatto che, di frequente, i personaggi bambini agivano in scena in *ensemble,* oppure, come presenze mute, compito, quindi, tecnicamente poco impegnativo da sostenere; inoltre, il teatro in Grecia, inteso come fatto religioso e comunitario in cui ogni cittadino è parte dell'evento, aggiunge credibilità all'ipotesi[9]. Non è da escludere, infatti, che tra il pubblico ci fossero posti riservati a bambini; aneddoti che sembrano avvalorare questa tesi si ritrovano nell'anonima *Vita di Eschilo,* in cui si legge che l'apparizione delle Erinni, nell'ultima tragedia dell'*Orestea,* avrebbe a tal punto «spaventato i bambini e le donne presenti a teatro da provocare una serie di morti ed aborti»[10]. E più tardi, nella Commedia Nuova, quando Menandro fa pronunciare al personaggio Geta la battuta finale del *Misantropo,* appare chiaro l'intento di esortare il giovane pubblico ad applaudire:

> «Geta: Va bene. (agli spettatori) E voi congratulatevi con noi che abbiamo sconfitto questo vecchio noioso, e tributateci amabilmente il vostro applauso, ragazzi, giovanotti e uomini adulti. E la Vittoria, fanciulla nata da nobile padre e amante dell'allegria, ci accompagni sempre con i suoi favori!»[11].

Diversa e più univoca invece è la posizione degli studiosi riguardo al pubblico di ragazzi in età puberale; per loro, futuri cittadini della *polis,* la visione dello spettacolo contribuiva alla maturazione e alla formazione dei giovani adulti[12]. Siamo nel metodo educativo dell'*aretè*[13], pedagogia dell'esempio, dove era compito dell'organizzazione sociale, spesso basata sui soli rapporti privati, ad occuparsi della formazione dei giovani secondo modelli di eccellenza e di

---

[6] LUCIANO di Samosata, *Anacarsi*, in *Storia vera*, a curi di Cataudella Q., Rizzoli, Milano, 1990, p. 22
[7] Cfr. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, Firenze, La casa Usher, 1994, p. 14
[8] Cfr. DI MARCO, M., *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche,* Carocci, Roma, 2000, p. 31
[9] Cfr. SUSANETTI, D., *Il teatro dei greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Vol. 425. Carocci, Roma, 2003, p. 13
[10] *Ibidem*, p. 19
[11] RUSSELLO, N., *Menandro: Dyscolos. Il misantropo,* Bur Rizzoli, Milano, 2001, p. 28
[12] Cfr. SUSANETTI, D., *Il teatro dei greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni*, p. 24
[13] Cfr. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, p. 18

valore, pertanto il teatro, quale occasione sacra e civile di estrema rilevanza, assolveva in gran parte questa funzione.

Abbracciando la ricostruzione storica di Paolo Beneventi si possono rintracciare le prime interconnessioni tra il teatro e la pedagogia nel corso dell'età classica ateniese quando si sentì l'esigenza di pensare ad un sistema educativo comune[14]. Platone, il primo ad occuparsi in maniera sistematica dell'educazione dei fanciulli, si esprime schiettamente proprio sul teatro concepito come mezzo educativo. Secondo Platone l'azione in scena sarebbe capace di scatenare passioni incontrollate accecando la virtù della ragione:

> «Quei comportamenti, che nel quotidiano verrebbero censurati o repressi dalle persone 'dabbene', troverebbero poi sulla scena piena e dilagante espressione. Se nella vita reale l'uomo valente farà ogni sforzo per dimostrarsi padrone di sé e misurato di fronte al dolore e alla sventura, e rifuggirà del pari gesti e parole che possano farlo passare per un buffone, a teatro invece bramerà di udire personaggi che gridano il loro amaro destino o che si abbandonano alle ridicolaggini più spinte, e non vorrà rinunciare a nessun patto al piacere che da tali spettacoli gli deriva»[15].

Se Platone condanna l'arte imitativa e la funzione pedagogica del teatro, Aristotele nel 334 a.C. la rivaluta:

> «In generale due cause sembrano poi aver generato l'arte poetica, e oltretutto naturali. Ed infatti l'imitare è connaturato agli uomini fin da bambini, ed in questo si differenziano dagli altri animali perché (l'uomo) è particolarmente portato ad imitare e realizza i primi apprendimenti per mezzo dell'imitazione ed è (connaturato) il (fatto che) tutti provino piacere per le imitazioni»[16].

Aristotele nella *Poetica*, volendo dimostrare che la *mimesis* ha un fondamento naturale, ricorda che, fin dall'infanzia, impariamo attraverso la rappresentazione simbolica delle cose, riproducendole anche di fronte a qualcuno che ci guarda. Mentre per Platone il teatro suscita violenza e rischio di imitazioni di atti tremendi, per Aristotele la visione dello spettacolo ha un forte potere liberatorio e catartico.

Nella Roma del I secolo d.C., la partecipazione agli eventi era totale e spesso coinvolgeva anche i giovanissimi che in questo modo venivano abituati al gusto della spettacolarità. Con le seguenti parole si esprime Tacito riferendosi alle influenze che la pratica di visione poteva avere sul giovane pubblico:

> «Mi sembra, inoltre, che i difetti particolari e caratteristici di questa città vengano quasi concepiti dentro il ventre stesso delle madri: parlo della infatuazione per gli istrioni, per i cavalli e per i gladiatori. E

---

[14] *Ivi*.
[15] PLATONE. *La repubblica*. A cura di Sartori, F., Vegetti, M., Centrone, B., Ed. Laterza, Roma, 1999, 606b
[16] ARISTOTELE, *Poetica,*a cura di Paduano, G., Ed. Laterza, Roma, 1999*,* vv. 1448a, 1449b

quanto, seppur breve, spazio di tempo può concedere agli studi un animo assediato e perso da questi pensieri?»[17].

Nel momento in cui il teatro perde il proprio valore di manifestazione sacra per diventare progressivamente puro spettacolo, l'espressione culturale più alta è assunta dall'*ars oratoria*. Paradossalmente, nonostante la scarsa considerazione nei confronti degli attori, la figura dell'oratore molto ha in comune con le tecniche teatrali. È significativo come Quintiliano, nell'illustrare le figure dell'*ethopoeia, enargeia, prosopopoeia,* metta in relazione tali tecniche proprio con le pratiche attoriali, istituzionalizzando, in un certo senso, il rapporto fra oratoria e teatro[18].

> «La commedia può molto giovare all'apprendimento dell'eloquenza poiché comprende ogni tipo di personaggi e di sentimenti: fra poco, a suo luogo, dirò quale utilizzo io ne auspichi con i ragazzi, poiché, quando la loro rettitudine morale non potrà essere intaccata, la commedia farà parte delle letture principali»[19].

Attraverso le letture teatrali i ragazzi fanno esperienza di molteplici personaggi che parlano e si esprimono nel loro particolare sé, conoscerli apre al lettore infinite possibilità dell'agire umano e arricchisce pertanto l'arte dell'eloquenza.

L'interesse per il teatro classico che animava gli *oratores* romani lentamente si indebolisce, complice la condanna morale dei Padri della Chiesa[20]. Così, con la caduta dell'Impero Romano e per tutto l'Alto Medioevo, delle forme teatrali dell'occidente europeo sopravvive a fatica solo il teatro come genere letterario destinato agli studi umanistici, ma, del teatro come spettacolo, se ne perde quasi memoria. Eppure, è nello stesso ambiente ecclesiastico che, laddove si censura l'antica istituzione teatrale, prende avvio il primo esempio di un'organizzata attività teatrale svolta dai ragazzi. La partecipazione dei bambini a feste, cerimonie e funzioni liturgiche, che sono alla base del teatro religioso nell'età medievale, non ci autorizza tuttavia a parlare di Teatro-Ragazzi in senso moderno, ma ci ispira a considerare la presenza del bambino agli atti di culto come essenziale nel processo di evangelizzazione, imprescindibile dal momento aggregativo e di condivisione comunitaria.

È importante sottolineare che per tutto l'arco del Medioevo le condizioni di vita della popolazione e in particolare quelle dei bambini erano durissime. Molti di loro non raggiungevano il

---

[17] TACITO, C., *Dialogo sull'oratoria*, a cura di Dessì, F.; Lenaz, L., Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1993, 29, 3, p. 145

[18] Cfr. NOCCHI, F. R., Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano. In *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. de Gruyter, Berlino, 2013, p. 49

[19] QUINTILIANUS, M. F., *Marco Fabio Quintiliano: instituzione oratoria: libri I-II*. Zanichelli, Bologna, 1972, 1,8

[20] Cfr. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, p. 25

primo anno di vita e certamente non esisteva la considerazione che possiamo immaginare oggi. L'infanzia era considerata una fase da cui uscire più velocemente possibile e prendere parte alla vita ecclesiastica era spesso una via di salvezza. In questo senso il Cristianesimo è anche una rivoluzione pedagogica: la Chiesa, infatti, diventa l'agenzia educativa maestra che riconosce nei fanciulli l'incarnarsi dello stato di grazia «secondo i richiami di Cristo che invitava a rifarsi fanciulli e a lasciare che i bambini lo avvicinassero, secondo l'idea che il battesimo rinnovi l'anima, riportandola verso la purezza infantile, al ruolo che i bambini occupano nella comunità stessa, dove sono, insieme, valorizzati e marginali»[21].

I fanciulli non soltanto venivano guidati nell'apprendimento dottrinale ma erano altresì coinvolti in tutte quelle occasioni di rappresentazione simbolica legate ai riti religiosi. Un esempio di coinvolgimento di bambini e ragazzi è dato dall'*Episcopellus*[22] e dagli *angeli pueri* dei drammi liturgici. Gli interpreti sono i giovani maschi delle confraternite, sia per richiamare una certa verosimiglianza con i personaggi, ma, ancor più, per il loro valore legato all'ideologia rappresentativa cristiana[23].

Tra il XV e il XVI secolo la riorganizzazione sul piano educativo portata dalla Modernità vede il nascere della pedagogia come scienza e l'affermarsi di due importanti istituzioni: la famiglia e la scuola cattolica, complici entrambi della formazione personale e sociale. L'ambito del rinnovamento investì anche i *curricula* degli studi, nei quali forte è il recupero della cultura umanistica, della *paideia* classica, della retorica e del teatro. In ambito educativo teatrale l'impegno maggiore è assunto dall'opera dei Gesuiti [24] che si interessarono della ripresa delle Sacre Rappresentazioni ma anche del Teatro greco e latino. Non è un caso se gli studiosi di teatro, soprattutto i protagonisti dell'Animazione Teatrale, rintraccino proprio nel Rinascimento le radici del teatro-scuola. Come è noto nell'oratorio romano di San Filippo Neri si adattavano le Laude medioevali alle capacità teatrali e canore dei giovani membri, i quali, allo stesso tempo, erano esecutori e fruitori delle proprie rappresentazioni. Analogamente, all'interno dei collegi dei Gesuiti, venivano allestite scene e drammi recitati dagli allievi, giovani aristocratici o appartenenti alla nuova classe dirigente, con l'intento di istruire ai valori spirituali e morali. In effetti, il recupero del

---

[21] CAMBI, F., *Manuale di storia della pedagogia*, Ed. Laterza, Roma, 2014, p. 75

[22] Come evidenziato dallo studio di Paolo Beneventi l'*Episcopellus* o *Vescovo di burla, Vescovo Ragazzo* fa parte di una tradizione molto diffusa in Europa, la festa dei Santi Innocenti, in cui avviene il ribaltamento dell'ordine stabilito. In quell'occasione un bambino o un ragazzo viene eletto vescovo per un giorno e sottoposto alle burle della comunità. Per un maggior approfondimento si legga DE BARTHOLOMAEIS, V., *Le origini della poesia drammatica italiana*, Zanichelli, Bologna, 1924.

[23] Cfr. ALLEGRI, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Ed. Laterza, Roma, 1988, p. 241

[24] Secondo gli studi dell'Università di Malta e pubblicati in *Civiltà Italiana*, Nuova serie 4 -2006 volume I°, la prima recita degli studenti in un collegio gesuita si svolse nel collegio Mamertino di Messina, nel 1551. Cit, Cfr. LEWICKI, T., *Animazione teatrale e teatro ragazzi nell'Italia del XX secolo,* LAS - Libreria Ateneo Salesiano, Roma, 2017, p.11

teatro rappresentato, visto ancora con potenziale pericolo, doveva essere svolto con decoro e precise finalità educative:

> «Nei collegi dei gesuiti [...] il teatro doveva formare lo spirito degli studenti e modellarne l'atteggiamento. L'esercizio della rappresentazione serviva a migliorare la capacità oratoria e a coinvolgere le funzioni fisiche e psicologiche in un processo di continuo disciplinamento. In tal senso, esso funzionava come plasmatore di personalità: affinava la sensibilità degli allievi, indirizzava il pensiero verso rotte ben delineate, favoriva l'interiorizzazione di valori e contenuti»[25].

Che il teatro non debba essere distrazione e divertimento ma veicolo di conoscenza per una didattica totale sarà una tendenza costante nella pedagogia successiva. Comenio nel Seicento, nonostante sia ben lontano dalle teorie dei gesuiti, converge con il considerare l'attività teatrale fondamentale nell'apprendimento naturale. Così si esprime nella sua *Opera Didactica Omnia*:

> «E' assai utile che si svolgano di frequente azioni sceniche di qualunque tipo nella scuola: poiché, dovendo la vita di ogni uomo trascorrere parlando e agendo, in questo modo, la gioventù è condotta per mano a considerare la varietà delle cose, a saper sempre rispondere con prontezza, a controllare il volto e le mani, ad intonare ed a variare la voce; in una parola che si reciti dignitosamente qualsiasi parte, ed in ognuna di esse, superata la timidezza un po' campagnola, ci si abitui ad essere liberi»[26].

Come Quintiliano, Comenio reputa il teatro una finestra sul mondo e sulle cose[27]. La varietà dei caratteri e dei sentimenti umani, espressa nelle opere drammatiche, fa in modo da rendere l'apprendimento un gioco di realtà; oggi diremmo atto a sviluppare il *problem solving*.

Con l'Illuminismo le riflessioni intorno ai problemi pedagogici si fanno sempre più attive e con esse si sviluppa il concetto moderno dell'infanzia[28]. Gradualmente si comincia a considerare il bambino non più come un adulto in miniatura, ma come un essere umano complesso sia nel corpo che nella psiche e dotato di una sua dignità. Certamente siamo ancora distanti dagli studi psicoanalitici di Freud o Piaget e dal concetto di sviluppo storico-culturale di Vygotskij, tuttavia è nel Settecento che qualcosa accade sul piano dell'interesse delle scienze sociali verso il mondo dell'infanzia.

Le idee più significative in ambito educativo sono sicuramente sostenute da Jean Jacques Rousseau, il quale ipotizza nell'*Emilio* un'educazione naturale che miri a far diventare i bambini degli uomini liberi prima che dei forgiati cittadini. Rimanendo nell'ambito di questa ricerca è

---

[25] D'AMANTE, M.F., Teatro educativo dei primi gesuiti: dalla retorica alla drammatizzazione. *Educazione. Giornale di pedagogia critica*, 2013, 2.2, pp. 62-63

[26] COMENIO, *Grande Didattica*, a cura di A. Biggio. La nuova Italia, Scandicci, 1993, 35.1: 182-184.

[27] Cfr. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, p. 65

[28] Per un approfondimento sulla Storia dell'infanzia si rimanda alla monografia *L'Enfant et vie familiale sous l'ancien regime* di Philippe Ariès, pubblicata nel 1960.

interessante notare come gli studiosi da Tedeusz Lewicki per l'educazione, a Paolo Beneventi per la ricostruzione storica e Franco Cambi per la pedagogia, riportino un passo della *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli* in cui Rousseau confronta il teatro borghese con le 'feste popolari', quest'ultime in grado di coinvolgere pienamente il pubblico sia nell'essere attore che spettatore:

> «Ma non adottiamo questi spettacoli esclusivi, che rinchiudono tristemente un ristretto numero di persone in un luogo oscuro, che le obbligano a restare immobili nel silenzio e nell'inazione; che offrono agli occhi solo quinte, punte di ferro, soldati e orribili immagini della servitù e dell'ineguaglianza. No, popoli felici, queste non sono le vostre feste. Voi dovete riunirvi all'aria aperta, per abbandonarvi al piacevole sentimento della felicità. Che i vostri divertimenti non siano effimeri né mercenari, che essi non vengano avvelenati da ciò che sa di obbligo e d'interesse, che siano liberi e generosi come voi, che il sole presieda ai vostri innocenti spettacoli; voi stessi sarete il più degno spettacolo che mai possa apparire alla luce di esso»[29].

Certo è vero che il teatro, come l'arte in genere, dovevano educare all'ideologia repubblicana e rivoluzionaria, ma è anche vero che questo concetto, espresso da un filosofo dell'educazione, apre il campo di vista su una prospettiva più ampia, ovvero sul rapporto tra Stato e cittadini, tra etica e politica e tra evento culturale ed identità di popolo. Oltretutto, alla luce dell'esperienza attuale e di quello che sarà l'itinerario del teatro di ricerca dal dopo guerra ad oggi, la visione rousseauniana appare anticipare di due secoli le teorie sullo spett'attore, sullo spettacolo interattivo e sul concetto, come vedremo, dell'Animazione Teatrale.

1.2 Teatro, Ragazzi: Popolare, borghese, sociale

> «Burattini e marionette sono incontestabilmente un fatto teatrale, perfino all'origine del fatto teatrale, e non genere minore»[30].

Legata alla storia delle teorie erudite sul teatro e l'educazione, esiste parallelamente la storia del Teatro di Figura[31], due settori a prima vista differenti poiché uno privilegia il rapporto con il giovane destinatario e l'altro privilegia il linguaggio visivo, ma che, nei fatti, risultano affini e strettamente connessi. A marzo del 2021 si è svolto a Parma il convegno *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura* durante il quale il Presidente dell'Unione internazionale della marionetta - Unima Alfonso Cipolla, ha messo in luce, con estrema efficacia, tale relazione culturale ed artistica. «A differenza del melodramma, altro genere in ampio sviluppo

---

[29] ROUSSEAU J.J., *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*, in *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Sansoni editore, Firenze, 1972, p. 269 cit. in BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, p. 70

[30] DOLCI, M. in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, a cura di VELLUCCI, G., Padova, 1984, p. 43

[31] Il termine Teatro di Figura, è relativamente moderno e include tutte quelle manifestazioni di teatro d'animazione che prevedono l'utilizzo di oggetti come marionette, burattini, pupi, *puppets*, sagome cartonate. Sono riferite a questo termine anche tutte le forme di teatro d'immagine come ombre cinesi e *videomapping*.

nel XVII secolo, le marionette e i burattini sono una manifestazione di teatro popolare a cui anche i bambini possono partecipare»[32], questo grazie alla forma 'aperta' e al dialogo continuo tra chi agisce e chi osserva. Sottolinea ancora il Presidente dell'Unima che il termine teatro popolare non si riferisce ad un teatro del popolo o ad una sottocultura, bensì si riferisce ad un teatro che, per sua funzione, non prevede una diversificazione di pubblico, né per età, né per classe sociale. Questa caratteristica è dovuta al fatto che il Teatro di Figura, un po' come le feste religiose, è un teatro di relazione e di comunità e che tende a sviluppare con il pubblico un rapporto di complicità e senso di appartenenza[33].

> «Verso la fine del Settecento alcune compagnie di marionette e burattini decidono di cambiare le modalità della loro professione […], abbandonando le piazze e il nomadismo per conquistare il pubblico borghese e garantirsi così una stabilità economica. Per distinguersi dalle compagnie di giro bisognava però presentare spettacoli diversi sia nella messinscena che nel repertorio, in linea con i gusti della committenza. I burattinai puntano allora sulla spettacolarità degli allestimenti e sullo sfarzo dell'apparato scenico. […] Se ci si sforza a pensare al mondo di allora ci si rende conto che era un mondo privo di immagini, senza cinema né fotografia, dove l'unica possibilità di vedere forme e colori rappresentati era entrare nelle chiese per ammirare quadri ed affreschi, oppure, unica alternativa, era appunto il teatro, in cui la meraviglia passa attraverso gli occhi»[34].

Oltre al riadattamento dell'apparato scenico, altro elemento per dichiarare l'estraneità agli spettacoli di piazza, era la scelta del repertorio drammatico «castigato e senza scurrilità» affinché «i più sani genitori potranno condurvi la tenera prole senza che alcuna sconcia proposizione corrompa le loro giovani menti»[35].

«La conquista degli spettatori borghesi da parte del teatro delle marionette avviene anche attraverso la conquista dei loro figli, più per strategia commerciale che per vera vocazione»[36], ecco, il fondamentale 'intreccio' tra il Teatro di Figura e il Teatro-Ragazzi che emerge dal convegno, ovvero quello di considerare il pubblico bambino come un ponte per uscire dalle caotiche piazze di paese ed entrare nei più comodi salotti borghesi. Inoltre, grazie alla diffusione dei primi teatrini giocattolo di marionette, il teatro professionale entra definitivamente nella sfera dell'intrattenimento per famiglie. Scriverà anni più tardi il burattinaio Enrico Novelli in arte Yambo: «Meglio spendere un po' di soldi in uno svago utile e pieno di nobili insegnamenti, che negli inutilissimi giocattoli di

---

[32] CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*, Assitej Italia e Unima Italia, Parma, 19 e 20 marzo 2021, https://www.assitej-italia.it/cosa-facciamo/
[33] *Ivi*.
[34] *Ivi.*
[35] CIPOLLA, A.; MORETTI, G.; McCORMICK, J. *Storia delle marionette e dei burattini in Italia,* Titivillus, Corazzano, 2011, p. 120
[36] CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*

Norimberga»[37]. Il piccolo teatrino, conclude Cipolla, non era pensato come un gioco infantile con finte sagome di carta da ritagliare, bensì era dotato di vere marionette di piccola taglia costruite artigianalmente come specchio diretto del teatro professionale.

> «Passò del tempo, durante il quale Guglielmo continuò a vivere nel suo mondo infantile ripensando di tanto in tanto a quella felice sera di Natale; guardava sempre volentieri le illustrazioni dei libri, e leggeva di fate e di eroi. Un giorno la nonna colse l'occasione di una visita, lungamente progettata, di alcuni bambini del vicinato, per rimettere su il teatro dei burattini e ripetere lo spettacolo; così non sarebbe andato perduto il lavoro già fatto. Se Guglielmo la prima volta aveva provato la gioia della sorpresa e dello stupore, la seconda conobbe quella di un'attenta ricerca. Ormai voleva rendersi conto di come le cose si svolgevano. Che le marionette non parlassero da sole, se n'era già reso conto la prima volta; e nessuno poteva fargli credere che da sole si muovessero. Ma anche ammettendo questo, perché tutto riuscisse così naturale, perché le marionette dessero proprio l'impressione di parlare e di muoversi da sole, perché lo spettacolo fosse così piacevole e dove potessero essere le persone e le luci, tutto questo per lui era un mistero che lo agitava, tanto più in quanto desiderava allo stesso tempo essere ammaliato ed ammaliare, avere, insieme, le mani nascoste negli ingranaggi del gioco e godere, al pari degli altri bambini, le gioie dello spettacolo»[38].

A corredo del teatrino si pubblicano anche tutta una serie di commediole ispirate al repertorio delle compagnie di professione ed adatte ad essere rappresentate in famiglia. Tra le raccolte più fortunate, rimaste in circolazione per 70 anni, ricordiamo quelle pubblicate da Enrico Crotti librajo di Novara[39].

Riguardo al teatro d'attore, secondo le ricerche di Paolo Beneventi, dobbiamo invece aspettare gli inizi dell'Ottocento francese per rintracciare un primo esempio di spettacolo teatrale professionista dedicato ai bambini. In occasione del periodo natalizio, quando l'affluenza del pubblico adulto diminuiva, i produttori teatrali cominciarono ad allestire le fiabe della tradizione orale, trascritte e raccolte da Perrault, con il preciso intento di aumentare le vendite coinvolgendo i bambini e le loro famiglie. È evidentemente prematuro parlare già di un teatro pensato e organizzato con il fine di considerare la specificità del pubblico a cui l'evento è riferito, tuttavia questa prima testimonianza mette in luce le motivazioni, anche qui principalmente economiche, che hanno dato avvio al fenomeno. In più ci suggerisce un altro aspetto fondamentale, ovvero la scelta del repertorio da rappresentare. I teatri francesi e tedeschi nell'arco dell'ottocento, in concomitanza con le pubblicazioni di Andersen, Dumas, Grimm, scelgono le fiabe come tema principale per gli spettacoli[40]. Non siamo a conoscenza se la scelta di dedicarsi al repertorio fiabesco sia stata dettata o meno da un intento pedagogico, ciò nonostante le fiabe, come prima ancora il mito, sono

---

[37] NOVELLI, E., *Teatro dei burattini*, Scotti, Roma, 1906, p. 8
[38] GOETHE, J. W., *La missione teatrale di Wilhelm Meister*, Bur Rizzoli, Milano 2013, p. 25
[39] Cfr. CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*
[40] Studio di Melchior Schedler cit. in. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, pp.76-77

antropologicamente legate alla crescita, poiché i contenuti in esse presenti sono elementi utili al bambino per trovare risposte interiori a domande, paure e situazioni difficili da gestire.

L'Ottocento vede quindi, insieme alla pubblicazione di fiabe popolari, il nascere della letteratura per l'infanzia. In Italia troviamo opere come le *Letture per fanciulli* del 1836 di Pietro Thouar e il *Giannetto* del 1837 del Parravicini, prevalentemente letture scolastiche per ragazzi ricche di didascalismi e rigidi ammonimenti morali, molto diversa dalle commediole pubblicate dal Crotti, e in un certo senso più vicine ai canoni dei Gesuiti che alle teorie di chiarezza e semplicità di Comenio, o all'idea rousseniana secondo cui la lettura doveva essere piacevole e nascere dall'interesse. In un'Italia in pieno Risorgimento la letteratura per ragazzi si rivela, pertanto, uno strumento, centrale ed influente, per la formazione della mentalità patriottica: «L'editoria orienta il gusto, crea miti e modelli, attraverso la moda che lancia tipologie di eroi, situazioni tipo ed esperienze-chiave capaci di agire nell'immaginario individuale e di conformarlo a ideologie o visioni-del-mondo, a regole e a norme»[41].

Insieme alle letture morali, la riforma scolastica[42] del futuro Regno d'Italia prevedeva la pratica del teatro didattico come mezzo educativo e utile sostegno all'alfabetizzazione primaria dei ceti popolari. Assistiamo in questo modo ad un'ampia produzione di testi teatrali per recite scolastiche, lo stesso Pietro Thouar pubblicherà nel 1864 *Teatro domestico per fanciulli e giovanetti* e nel 1870 *Teatro educativo, commedie per fanciulle e giovanette.* È certamente un teatro di tipo realistico «agli antipodi da ogni meraviglia»[43] espressa dal teatro popolare e che intende educare alle buone condotte.

> « - E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto? - Eccolo là! - rispose Geppetto; e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. Pinocchio si voltò a guardarlo: e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sè con grandissima compiacenza: - Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!…»[44].

Il modello di un teatro che rifiuta la metafora fantastica a vantaggio del realismo non è una prerogativa solamente del teatro educatore di tipo ottocentesco, si afferma nel convegno sopra citato, ma è innanzitutto legata a quella rivoluzione teatrale in atto che prende le distanze dal teatro romantico per abbracciare appunto il realismo e il naturalismo del cosiddetto dramma borghese[45].

---

[41] CAMBI, F., *Manuale di storia della pedagogia*, p. 306
[42] Legge Casati 1859
[43] CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*
[44] COLLODI, C., *Le avventure di Pinocchio*, G. Einaudi, Torino, 1961, p. 166 cit. *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*
[45] CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*

«Come l'Oratorio di Porta Nuova così quel di Vanchiglia era gremito di fanciulli, e D. Bosco aveva fatto eseguire riparazioni e miglioramenti in quelle povere tettoie adattate a sale, in una delle quali un teatrino attirava le turbe giovanili alle sacre funzioni ed ai catechismi. Anche qui Direttori, catechisti, maestri, assistenti, venivano da Valdocco, e cogli altri il Ch. Cagliero»[46].

Dopo l'Unità d'Italia, la situazione economica e sociale generale subisce una grave crisi. In particolare la città di Torino, con la perdita dello *status* di capitale del Regno, dovette affrontare, non solo il ripensamento di una nuova identità, ma altresì la gestione di un mutato assetto delle classi subalterne derivato dall'ingente perdita di ricchezze. L'urgenza di attuare misure per arginare il disagio trasformò Torino nella città dei cosiddetti 'santi sociali', uomini caritatevoli che dedicarono tutta la loro vita all'assistenza dei giovani e del prossimo[47]. Tra questi Don Giovanni Bosco, il fondatore dei Salesiani, che a Valdocco (To) individuerà nel teatro un formidabile mezzo educativo e formativo. Attraverso il suo teatrino d'oratorio, Don Bosco cercherà di raggiungere l'obiettivo principale dell'opera salesiana, quello di tenere occupati i ragazzi con un'attività creativa ed educativa. Ed ecco che nelle comunità si fa sport insieme, si suona, si canta, e si fa teatro. Un teatro comunque protetto, controllato e svolto all'interno della comunità stessa, dove era assente il concetto di *performance* artistica a favore di una libera espressione. Affinché l'idea del teatrino salesiano venisse compresa e seguita dalle numerose comunità, che negli anni successivi si diffusero a livello mondiale, furono scritte le *19 Regole del teatrino*, tra cui:

1. Scopo del Teatrino è di rallegrare, educare, istruire i giovani più che si può, moralmente.

6. Procuri che le composizioni siano amene ed atte a ricreare e divertire, ma sempre istruttive, morali, e brevi. La troppa lunghezza, oltre al maggior disturbo nelle prove, generalmente stanca gli uditori, e fa perdere il pregio della rappresentazione, e cagiona noia anche nelle cose stimabili.

7. Eviti quelle composizioni che rappresentano fatti atroci. Qualche scena un po' seria è tollerata, siano però tolte di mezzo le espressioni, poco cristiane, e quei vocaboli, che detti altrove sarebbero incivili e troppo plateali.

12. Senza giusto motivo non permetta l'entrata sul palco, meno ancora nel camerino degli attori, e su questi invigili che, durante la recita, non si trattengano qua e là in colloqui particolari. Invigili pure che sia osservata la maggior decenza possibile.

16. Conservi diligentemente nella piccola biblioteca teatrale i drammi, e le rappresentazioni ridotte ed adattate ad uso dei nostri collegi[48].

---

[46] LEMOYNE, G. B., *Memorie biografiche di don Giovanni Bosco*. Scuola Tipografica Libreria Salesiana, Torino, 1904, XIII, p. 65
[47] Cfr. CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*
[48] LEMOYNE, G. B., *Memorie biografiche di don Giovanni Bosco*, VI, p. 46

Dal punto di vista quantitativo la produzione drammatica ad uso dei teatrini salesiani non ha eguali; con i lavori di Lemoyne, Bettoli, Uggolino e altri si contano più di 117 testi teatrali per ragazzi. Malgrado ciò, non appartenendo al circuito ufficiale, il teatro d'oratorio ha avuto, e ha tuttora, vita a sé, e, al di là di qualche specifico studio, la sua storia e la sua pratica rimangono all'interno della cultura cattolica.

Nei primi anni del Novecento, sempre in Italia, contesto specifico di questa ricerca, i grandi innovatori del teatro professionale per bambini si occupano principalmente di Teatro di Figura, un teatro, come accennato, in continua osmosi tra il popolare e il colto. Per il resto, nel Teatro-Ragazzi dell'epoca, si sente ancora il peso della tradizione gesuitica e del teatro moralistico.

Nel 1914 si inaugura a Roma il Teatro dei Piccoli del girovago e internazionale Vittorio Podrecca, dove «piccoli' sono i bambini che lo guardano e le Marionette che agiscono»[49]. Il teatro di Podrecca segna un passaggio importante nella storia del teatro *per* ragazzi, sia per il rilancio della tradizione marionettistica popolare, che per la ricerca di un linguaggio scenico rinnovato nella tecnica e nello stile ed aderente al coevo teatro d'avanguardia romano di Anton Giulio Bragaglia.

Non a caso il Novecento, epoca di continue rifondazioni del teatro, vede la tradizione e l'avanguardia come l'una la fonte per l'altra. «Con loro la casa dei linguaggi diventa un luogo di stupore e di novità che bandisce i conformismi moraleggianti e gli ipocriti pargoleggiamenti, e che, anche quando recupera figure e trame della tradizione popolare, lo fa in modo assolutamente anticonformista, se non trasgressivo»[50]. Ad ispirare le messinscena dei Piccoli, secondo le ricerche di Alfonso Cipolla, saranno anche le influenze visionarie dei balletti russi di Sergej Pavlovič Djagilev, in *tournée* nel 1911 prima a Milano e poi a Roma. Le danze e le coreografie russe suggeriscono a Podrecca l'idea di un teatro inteso come sintesi di diverse arti, fatto di forme, di colore e di movimento, ma soprattutto un teatro che unisce, alla cifra stilistica innovativa della scenografia, la cura e il senso di responsabilità dello spettacolo. Con tali presupposti estetici si passa da un teatro per l'infanzia di stampo moralistico ad un teatro d'arte, orientato ad avvicinare i bambini al gusto del bello e dell'immaginario[51].

Altra novità che distanzia Podrecca dagli animatori di vecchia generazione, è l'utilizzo della marionetta musicale. Attrazione nata per divertire i bambini, finì presto per affascinare non solo il pubblico adulto, ma tutta una schiera di artisti e musicisti che, negli anni successivi, dalle sperimentazioni di Podrecca ne assorbirono l'essenza trasformando il Teatro di Figura, come

[49] CIPOLLA, A.; MORETTI, G.; McCORMICK, J., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia,* p. 187
[50] CANTATORE, L., *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione*, in *Rivista di Storia dell'Educazione,* n. 7(2), 2020 p. 40
[51] Cfr. CIPOLLA, A.; MORETTI, G.; McCORMICK, J., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia,* p. 188

avremo modo di approfondire, in un vero e proprio oggetto d'arte fatto di tradizione e nuove tecnologie. Così Maria Signorelli ricorda le parole del Podrecca:

> «Le marionette son fatte della stessa stoffa della musica, del ritmo di vita e d'arte che ne emana, quando esse siano create e presentate non nel loro lato banale e deformante, noioso e grossolano o cerebrale, sofisticato ed ermetico, ma in forma chiara, nobile, avvincente ed eletta … Le marionette anche per il fatto di essere guidate da fili, arieggianti le corde sonore, sono quasi strumenti musicali, sono intessute di musica, di sostanza melodica e sinfonica»[52].

Scorrendo tra le memorie della stessa Signorelli si legge dell'estrema cura che il Teatro dei Piccoli aveva nei riguardi della messinscena. Vittorio Podrecca era solito appuntare su un taccuino le reazioni dei bambini e tutto ciò che funzionava o meno dello spettacolo così da apportare eventuali modifiche alla replica successiva, nell'ottica, sostiene Podrecca, che chi fa teatro per bambini deve avere «una coscienza rispettosa di una formidabile responsabilità»[53]. Allo stesso modo, ogni bambino, poteva esprimere le proprie impressioni su dei foglietti da inserire in una cassetta all'uscita del teatro, rendendosi anch'esso attivamente partecipe nello spettacolo.

Siamo di fronte ad un primo esperimento di critica pensata ed espressa dai bambini spettatori, una pratica che, come vedremo, oggi interessa in modo particolare operatori ed artisti del Teatro-Ragazzi.

> «Ancora oggi mi domando cosa sia scattato in me bambino ad una certa età per cui abbia adottato come "Credo" i versi di Sto e i suoi personaggi»[54].

Le ricerche storiche ed educative sul Teatro-Ragazzi, antecedenti la sua proclamazione a genere ministeriale, provengono, dunque, dalle interconnessioni di diversi linguaggi artistici: immagini, musica, letteratura. Gli studiosi, dal già citato Beneventi a Lorenzo Cantatore, ritengono che una delle personalità più poliedriche, decise a svincolarsi dal sistema obbligato e pedagogicamente rigido imposto dal ventennio fascista, fu Sergio Tofano, l'ideatore del *Signor Bonaventura*.

Nato nel 1917 come personaggio per fumetti sulla rivista il *Corriere dei Piccoli*, il *Signor Bonaventura* debuttò sulle scene teatrali nel 1927 interpretato dallo stesso Tofano. Alto, elegante, con pantaloni bianchi e giacchetta rossa, *Bonaventura,* in ogni episodio, si ritrova a vivere una nuova sventura, causata spesso dal suo essere maldestro. Eppure, ironia della sorte, ciò che gli

---

[52] VERGANI, G., VERGANI, L., SIGNORELLI, M., *Podrecca e il teatro dei piccoli*. Casamassima editore sas, Udine, 1979, p.33
[53] *Ibidem*, p. 30
[54] LUZZATI, E., *Una storia lunga un milione: disegni, fotografie, spettacoli di Sergio Tofano*, Bulzoni, Roma 1980, p. 6-7. Cit. CANTATORE, L., *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione*, p. 37

capita termina sempre con il fruttargli un milione di lire. Comico, sfortunato e grottesco, *Bonaventura* è stato definito ultima maschera della Commedia dell'Arte, la sintesi tra l'umano e la marionetta, tra il Clown Augusto e Pulcinella. Un personaggio già teatrale sia nelle illustrazioni che nell'uso creativo del linguaggio. Attraverso versi, rime, assonanze, slittamenti di significato, Tofano ha saputo trasformare la parola in una parola-giocattolo, il testo in un componimento ritmico-musicale, l'immagine in azione visiva; tutte componenti a cui si ispireranno più tardi Rodari e Luzzati e che hanno reso *Bonaventura* un personaggio amato dai bambini e un successo indiscusso del suo tempo[55].

L'attività di Tofano nel teatro *per* ragazzi è bene espressa nel suo intervento *Recitare per bambini* pubblicato sulla rivista *Scenario* del 1937 e che vale la pena riportare integralmente:

> «Dunque teatro per bambini: ossia teatro per il divertimento di un pubblico di bambini. Un teatro che prima di tutto colpisca piacevolmente la loro immaginazione: quindi la materia più preziosa da trattarsi a tale scopo è quella fantastica, fiabesca, avventurosa. Il genere quello comico, umoristico, caricaturale. Ma, per carità, niente quadretto famigliare, niente bozzetto patriottico, niente oleografie patetico-sentimentali; non storie lacrimevoli di piccoli saltimbanchi maltrattati o di spazzacamini affamati, né drammetti pietosi di trovatelli derelitti; non gesti edificanti di scolaretti probi né nobili azioni di balilla eroici. soprattutto nessuna preoccupazione moraleggiante ed educativa. Capita così di rado che i bambini si possano portare a teatro: quelle poche volte che capita facciamoli ridere, poveri piccoli: e non stiamo lì col fucile spianato della morale, della religione, dell'amor proprio, dell'educazione, per conficcar loro in testa una volta di più quello che possono e devono imparare a casa dai genitori, a scuola dai maestri, al catechismo dal parroco. Facciamoli ridere, vivaddio, a teatro: ché ogni loro risata accenderà un raggio di più di felicità nella loro esistenza, predisponendoli così all'ottimismo e risvegliando in essi il senso della bontà: più benefica quindi dei predicozzi, dei pistolotti e, soprattutto, della retorica. Quella del buon gusto deve essere la nota dominante in un teatro per bambini. Essi, d'accordo, non sapranno capirla né apprezzarla al punto giusto, ma inconsciamente la sentiranno e l'assorbiranno e inconsciamente educheranno così il loro senso estetico al gusto del bello»[56].

Tofano, in quello che appare un primo manifesto del teatro per bambini, chiarisce un aspetto fondamentale della pratica: l'astenersi dal fare teatro con l'intento esclusivo di veicolare messaggi morali e dottrinali, vale a dire un teatro pensato da adulti per futuri adulti; bensì impegnarsi nel fare teatro pensando di essere ancora bambini, un teatro creato per loro, con scansioni sceniche recepibili, che sviluppi l'immaginazione attraverso il divertimento e il buon gusto, in altre parole, che si faccia arte.

Da questa riflessione ciò che appare subito chiaro è l'importanza del destinatario ultimo a cui il lavoro artistico è dedicato: il mondo dell'infanzia e della gioventù. Una condizione

---

[55] Cfr. CANTATORE, L., *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione,* pp. 37-46
[56] Cit. in BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi,* p. 119

indispensabile che deve spingere gli artisti e gli operatori teatrali nello sforzo di creare possibili immaginari scenici, linguistici e tematici adatti a bambini ed adolescenti[57].

In conclusione, con le esperienze di Tofano e Podrecca arriva prepotentemente davanti agli occhi dei bambini il meraviglioso. «Il mondo dell'infanzia non immagina più il fantastico solo attraverso le parole ma ha la possibilità ora di entrarci dentro visualizzando paesaggi e personaggi»[58]. Il segno visivo diventerà linguaggio artistico dotato di un proprio statuto sia nel nascente cinema che nell'editoria illustrata per l'infanzia, e sarà altresì d'ispirazione a molto di quel teatro che da qui in poi nascerà[59].

1.3 Teatro, Ragazzi, Propaganda

«Per ordine del Duce tutti i bimbi *devono* essere felici»[60].

Con la pressione ideologica sull'arte, l'educazione e le manifestazioni culturali collettive, inflitta dai totalitarismi del XX secolo, anche l'intrattenimento teatrale, così come la produzione letteraria rivolta all'infanzia, diventano un canale privilegiato di propaganda e di indottrinamento. Una delle priorità della strategia di regime, infatti, è quella di radicarsi nelle generazioni più giovani plasmandone le coscienze.

Alle soglie del ventennio fascista, per attuare quelle che saranno le linee politiche e sociali del nuovo orientamento, si elabora un programma sistematico sia dell'educazione scolastica che di quella extrascolastica.

Per ciò che attiene strettamente questa ricognizione è importante riportare l'entrata del teatro nella scuola con il Regio Decreto del 1 ottobre 1923, inserito nella famosa Riforma Gentile. All'interno del programma si legge:

> «LETTURA ESPRESSIVA E RECITAZIONE
>
> - Classi preparatorie e prima classe elementare: 1. Recitazione per imitazione di facili poesie, specialmente di quelle che vengono cantate nella scuola; 2. Recitazione di brevissimi dialoghi, con lo scopo precipuo di far acquistare ai bambini gentilezza di maniere.
> - Classi 2a e 3a elementare: 1. Lettura espressiva di piccoli brani di prosa (particolarmente di brani dialogati). 2. Recitazione di poesie. 3. Interpretazione di brevissimi componimenti teatrali per fanciulli (non più di due nell'anno).

---

[57] Cfr. GALLINA, M., *Ri-organizzare teatro*, p.113
[58] CIPOLLA A., Atti del Convegno, *Intrecci, per una storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*
[59] La ricognizione storica di Alfonso Cipolla sul Teatro di Figura è anche riscontrabile nel testo più volte citato di Beneventi. Ho preferito tuttavia seguire lo studio fornito durante il convegno *Intrecci* poiché ritengo il punto di vista sul Teatro di Figura più coerente con l'aspetto trattato.
[60] Cit. PASSERINI, L., *Mussolini immaginario*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 229

- Classe 4a elementare e classi successive: 1. Lettura espressiva e recitazione a memoria di brevi brani di prosa. 2. Recitazione di poesie. 3. Raccontare espressivamente una novella. 5. Interpretazione di una commediola»[61].

L'esercizio del teatro è organizzato progressivamente in base all'avanzamento delle classi, vale a dire si passa dall' imitazione all'espressività per giungere infine all'interpretazione. Centro del lavoro è il repertorio testuale di poesie, commedie e brani narrativi, eseguito per lo più a memoria. È assente, almeno nei programmi, l'idea di un teatro come strumento creativo e linguaggio d'arte, ciò è dipeso dal fatto che, nonostante la Riforma portasse avanti il concetto della 'Scuola Serena' e di autosviluppo spontaneo del bambino[62], fu presto investita dal processo di fascistizzazione che raggiunse il suo apice nel 1939 con la Riforma Bottai, interrompendo di fatto ogni libertà espressiva[63].

Ma è sul piano extrascolastico che il governo Mussolini attua la più capillare educazione di massa. Con l'intento di fare del teatro uno strumento di propaganda, lo Stato si impegnò a riformare le istituzioni che lo regolavano e a crearne *ex novo*[64].

Contestualmente all'Opera Nazionale Balilla e alla Gioventù italiana del Littorio, si istituisce, nel 1927, il GUF, Gruppi Universitari Fascisti, direttamente connessi con il Pnf, allo scopo di educare all'ideologia fascista i giovani universitari italiani. All'interno dei Guf si sviluppò una cellula di intellettuali interessati al rinnovamento del teatro, secondo una 'via italiana', incentrata prevalentemente sulla neo-regia e sul rispetto rigoroso del testo drammatico. Sono questi, del resto, gli anni del famoso Convegno Volta e dell'incalzante ricerca di un compito 'nuovo' da attribuire al teatro, nonché di soluzioni per comprendere le ragioni della sua decadenza. Al di là dell'inquadratura politica ai quali i giovani del Guf erano esposti, essi sembrano sfuggire alla fascistizzazione culturale. Il teatro, infatti, considerato un luogo ideale dove poter sperimentare le nuove teorie sulla messinscena, apre ai giovani universitari, non solo l'occasione di un dibattito attivo sull'arte teatrale, ma altresì uno spazio di riflessione dal sapore europeo[65]. Un sorprendente

---

[61] Regio Decreto del 1° ottobre 1923, n. 2185, *Ordinamento dei gradi scolastici e dei programmi didattici dell'istruzione elementare*, https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1923/10/24/250/sg/pdf

[62] La Riforma Gentile, soprattutto negli aspetti legati alla didattica e quindi alle direttive in merito all'educazione teatrale, vede il contributo di Giuseppe Lombardo Radice a cui va il merito di aver sviluppato il concetto di *Scuola Serena*, una scuola dove, tra le altre cose, il maestro si adatta alle esigenze dell'alunno senza incutere a quest'ultimo timore e insicurezze.

[63] Durante la riunione del Gran Consiglio del Fascismo, del 15 febbraio 1939, il Ministro Bottai redasse la Carta della Scuola, documento con esplicite finalità ideologiche, https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1939/03/13/61/sg/pdf

[64] Tra i più importanti provvedimenti si ricorda l'attività di promozione del teatro popolare con il Carro di Tespi nel 1929; l'istituzione dell'Ufficio Censura teatrale nel 1931; la fondazione, nel 1935 dell'Accademia d'arte drammatica ad opera di Silvio D'Amico; l'istituzione, nel 1937, del Ministero della Cultura Popolare; e, nel 1942 la costituzione dell'ETI.

[65] Cfr.TASSANI, G.; POMPEI, F.; DANTE, U., *Una generazione in fermento: arte e vita a fine ventennio*, Palombi, Roma, 2010, pp. 65-124

archivio di materiale sulla relazione tra il Guf e il teatro, è oggi conservato nel Fondo Walter Ronchi presso la Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì.

Sempre in relazione alle azioni di propaganda, nel 1936 il governo Mussolini, sulla falsariga del Sabato Fascista, istituisce il Sabato Teatrale, occasione in cui si offriva alle masse popolari momenti di visione teatrale tesi ad «elevarne la cultura attraverso un sano diletto»[66]. La proposta comprendeva spettacoli di vario genere, dall'opera lirica alla prosa, ed era indirizzato anche a tutti coloro il cui salario non superava le 800 lire come ad esempio operai, contadini, venditori ambulanti ma anche studenti, soldati e giovani fascisti in possesso della tessera dei Fasci giovanili.

Alla formazione del giovane italico contribuisce la produzione editoriale che, attraverso condizionamenti e censure, sarà un canale privilegiato per la crescita dei 'fascisti di domani'. Nel 1938 il controllo sulla letteratura per ragazzi culminerà nell'istituzione della Commissione per la Bonifica libraria e l'organizzazione del Convegno Nazionale per la letteratura infantile e giovanile[67]. Il Convegno si apre all'insegna del Manifesto della Letteratura Giovanile di Filippo Tommaso Marinetti il quale incita ad «esaltare la poesia della guerra che sempre idealizzò, ingrandì e valorizzò le razze intelligenti ed eroiche a dispetto di tutte le rancide teorie pacifiste ed avvilenti»[68].

In pieno conflitto mondiale, esce sulla rivista *Scenario* del 1941, un articolo di Cesare Vico Lodovici in cui si riporta la notizia che gli spettacoli di marionette sono inseriti nel programma educativo della G.I.L. per disposizione del Comando Generale. Le marionette, si legge, sono considerate uno «specchio magico che riflette le forme della candida fantasia giovanile, capaci di far breccia sul pensiero nuovo, ancora rugiadoso d'alba, dei ragazzi». Gli spettacoli e l'organizzazione delle recite viene affidata alla Compagnia dei fratelli Colla, famiglia di lunga tradizione artigiana nel campo del teatro delle marionette, a cui è dato il significativo appellativo di «primo Teatro Stabile per i fanciulli». Negli obiettivi del G.I.L. spicca la volontà di far rinascere il teatro popolare con un attento «adeguamento alla mentalità del nostro tempo». Si legge ancora «l'aver portato questo importantissimo e serissimo teatro alla dignità del teatro nazionale, avendogli fornito i mezzi artistici e tecnici adeguati, è il titolo migliore». Oltre la riscoperta della marionetta si punta soprattutto ad un rinnovamento del repertorio scelto in base allo «sviluppo spirituale del bambino di oggi». Questa attenzione alla contemporaneità prevede, stando alle parole di Lodovici, che ci sia meno candore ingenuo e più contatto reale con il mezzo artistico utilizzato:

---

[66] Regio Decreto Legge 28 Dicembre 1936, N. 2470. - Istituzione del Sabato Teatrale. Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n.53 del 4 Marzo 1937, https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1937/03/04/53/sg/pdf

[67] Bologna 9 e 10 Novembre 1938

[68] MARINETTI, F. T., *Manifesto della letteratura giovanile*, in, *Relazioni del convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile*, 1938, pp.7-10

«Le marionette vere marionette, non simboli assunti da professionisti delle lettere a significati misteriosi, come han fatto i vari letterati del mondo, volendo rifarsi fanciulli, sono riusciti solo a rovinare il prodotto destinato alla fanciullezza. Penso a *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck, peste del teatro infantile vero, è da considerare lontanissimo dai teatri di marionette fatti per fanciulli. Occorre un teatro senza sottintesi, poesia di fatti, non di parole. […] Il comando della G.I.L. se ne è reso conto. E risolverà questo problema in modo, auguriamo, meritorio»[69].

Non sarà da meno neppure il versante bolscevico della Russia rivoluzionaria che rivolge al teatro un interesse rilevante in termini di propaganda e di risveglio culturale delle masse e dei giovani. A tal fine si rinnova il repertorio drammatico con testi dal carattere politico come *La rivolta dei pesci* e *La lepre incitò gli animali alla rivolta*[70]. Nel 1920 si istituisce il primo Teatro di Stato per l'Infanzia diretto da Natalija Sac, la quale sente la necessità di ripensare al Teatro per l'Infanzia come indipendente rispetto al teatro adulto, con un bisogno urgente di fantasia, e che consideri, pertanto, la specificità del pubblico a cui l'atto scenico è riferito. Le scelte della direzione artistica si scontreranno con quella che sarà la polemica sulla fiaba, vista come portatrice di superstizioni e false credenze, così ben presto, in accordo con l'emergere del realismo socialista, il repertorio si indirizzerà verso fiabe meno fantastiche e più impegnate, che smascherino la vecchia cultura borghese[71].

Sempre all'interno della prospettiva rivoluzionaria ma certamente di tutt'altro tenore è il *Programma per un teatro proletario dei bambini* del filosofo tedesco Walter Benjamin. Il volume, scritto in collaborazione con Asja Lacis[72] nel 1928, ma pubblicato solamente nel 1969, invita non solo a svincolarsi dalle categorie di rappresentazione borghesi, ma anche ad oltrepassare le convenzioni della scena teatrale tradizionale ripensando lo spettacolo come uno strumento di educazione proletaria.

«In questo teatro di bambini risiede una forza, che annullerà gli atteggiamenti pseudorivoluzionari del più recente teatro borghese. Poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee, che stimola

---

[69] VICO LODOVICI, C., *Le marionette della G.I.L.,* in *Scenario*, Anno X n. 5 Maggio XIX, Roma, 1941, pp. 222-223. In questo articolo l'autore cita l'opera *L'uccellino azzurro* di Maurice Maeterlinck, vorrei segnalare a tal proposito che proprio questo testo venne rappresentato per un pubblico di bambini presso il Teatro d'Arte di Mosca con la regia di K. S. Stanislavskij nel 1908, e a Parigi nel 1911. Successivamente il testo venne pubblicato in Italia sulla rivista settimanale *Il corriere dei piccoli*, nel 1915.

[70] Cfr. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, pp.122-138

[71] Uno studio interessante sul Teatro per bambini e la Pedagogia teatrale russa è stato condotto dalle docenti dell'Università Pedagogica Statale di Mosca Tat'jana Klimova e Aleksandra Nikitina con la redazione e le note di Loredana Perissinotto. Consultabile in italiano sul sito https://www.agitateatro.it/

[72] Asja Lacis è stata un'importante operatrice teatrale nella Russia sovietica. Le sue teorie si basano sul teatro educativo inteso come mezzo per risvegliare la creatività dei ragazzi. Il lavoro, secondo i principi politici dell'educazione socialista, sarebbe dovuto essere condotto attraverso la metodologia del 'collettivo' e mostrato prima ai coetanei e poi agli adulti. Questo tipo di attività doveva, in conclusione, essere libera dall'influenza degli adulti. Per Lacis, il vero teatro dei ragazzi è quello destinato ad altri ragazzi, costruito sullo stesso linguaggio così da rendere, la codifica e la decodifica dei messaggi trasmessi, un processo naturale e privo di interferenze.

ora qua ora là ad azioni ineffettuabili e finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro. Veramente rivoluzionario è il segnale segreto dell'avvenire, che parla dal gesto infantile»[73].

Le idee di Benjamin, con le sue criticità ed utopie, divennero il motto trascinante del movimento, sorto alla fine degli anni Sessanta, che diede origine alle diverse esperienze teatrali nella scuola e nel territorio italiano, noto come Animazione.

1.4 Teatro, Ragazzi, Scuola

> «Quanto più il bambino avrà visto e sperimentato […] tanto più significativa e feconda riuscirà la sua attività immaginativa»[74].

È in tutto questo secolo, denso di movimenti e trasformazioni, che la riflessione sul fare teatro per bambini diventa più profonda. Anzitutto, si comincia a considerare la distinzione tra le varie attività che coinvolgono il teatro e i ragazzi, e in particolare si declinano[75]:

- Teatro *con* Ragazzi: prettamente legato alla scuola o al sociale, in cui recitano bambini e giovani e le cui finalità sono spesso socio-educative;
- Teatro *dei* Ragazzi: sezioni di giovani delle filodrammatiche di teatro orientate ad essere palestre formative per piccoli attori prima del loro inserimento nelle compagnie di adulti. Spesso il Teatro *dei* Ragazzi si rivolge ad un pubblico bambino, pertanto siamo di fronte ad una metodologia di lavoro in cui sono i bambini a recitare per i loro coetanei;
- Teatro *per* Ragazzi: spettacoli messi in scena da compagnie professionali con l'obiettivo artistico di sviluppare uno specifico rapporto con lo spettatore e di conseguenza uno specifico linguaggio scenico.

Nel panorama teatrale nazionale, tra gli anni che vanno dall'immediato dopoguerra fino alla metà degli anni Cinquanta, sembra esserci un particolare interesse al teatro *con* ragazzi, complice una serie di novità che coinvolgono il settore teatrale sia sul versante politico che pedagogico.

Nel 1955 nasce in Italia, sulla scia delle idee di Celestin Freinet, il Movimento di Cooperazione Educativa volto a considerare il bambino al centro del progetto di ricerca educativa,

---

[73] BENJAMIN, W., *Programma per un teatro proletario dei bambini,* in Quaderni Piacentini, anno VIII, n. 38, 1969, p. 151

[74] VYGOTSKIJ, L. S., *Immaginazione e creatività nell'età infantile, a cura di* Villa, A., Editori Riuniti University Press, 2010, p. 28

[75] Una diversificazione tra generi è stata compiuta da Maria Signorelli nel 1957 in *Il bambino e il teatro*. Nello studio si elencando le storiche compagnie teatrali italiane del teatro per bambini e ragazzi attive in quegli stessi anni. La Signorelli evidenzia la presenza di tre gruppi inserendo anche le compagnie di Teatro di Figura. Riconosce poi i gruppi teatrali composti da bambini attori e le compagnie che producono spettacoli per un pubblico di ragazzi.

nell'ottica che, un apprendimento efficace si basa su processi di cooperazione e di libera espressione. D'ispirazione rousseauniana, Freinet considera i compiti di realtà, ovvero l'esperienza e la pratica di vita, efficaci tecniche per stimolare le capacità del bambino nell'elaborare da sé i propri strumenti atti a favorirne lo sviluppo. Tra le proposte extrascolastiche dell'MCE, da realizzare all'interno dei gruppi classe, particolare importanza è data al gioco drammatico, attività in cui il bambino è lasciato spontaneamente libero di esprimersi attraverso il mezzo dell'improvvisazione[76].

Le nuove teorie pedagogiche, ispirate tra l'altro alla socialità di Dewey e all'attivismo di Piaget, tentano di cambiare la tendenza della tradizione passatista scolastica, che vede l'alunno come un passivo ricettore di informazioni, per fare della didattica un'esperienza attiva e partecipativa. Un significativo segnale di cambiamento, il primo dalla Riforma Gentile, sarà la pubblicazione, con la firma del Ministro Ermini, dei nuovi programmi didattici. Nel Decreto si legge come l'attività di drammatizzazione sia da incentivare per facilitare l'apprendimento spontaneo:

> «Anche l'accenno alla distinzione fra attività di osservazione, riflessione, espressione, va tenuto presente a titolo puramente indicativo e pratico, in quanto nessuna di esse si compie isolatamente. Così, dopo aver stimolato lo spirito di osservazione del fanciullo, dirigendo la sua attenzione su oggetti e fatti della più elementare esperienza e dell'ambiente locale, l'insegnante lo condurrà, mediante conversazioni, indagini personali, osservazioni più attente, a riflettere su quei medesimi oggetti e fatti, perché parlino più suggestivamente alla sua naturale sete di conoscere e lo avvierà ad esprimere nelle più varie forme, con spontaneo processo spirituale, i risultati delle sue personali conquiste. [...] L'insegnante eserciterà i fanciulli nella lettura a prima vista e a viva voce, nella lettura individuale silenziosa, nella lettura espressiva, nella conversazione, nella drammatizzazione, nella recitazione a memoria di brevi prose e poesie di autentico valore, nella partecipazione a scene dialogate. L'insegnante deve curare che gli alunni abbiano ben compreso tutte le parole dei brani che sono oggetto di lettura o di recitazione. È anche consigliabile che l'alunno partecipi attivamente a spettacoli di burattini e assista a rappresentazioni teatrali opportunamente scelte»[77].

Rispetto alla Riforma del 1923 troviamo l'inserimento del concetto di 'drammatizzazione', nella sua accezione di 'adattamento di un testo non teatrale alle specifiche esigenze didattiche'. Nell'affrontare il lavoro di riscrittura si sollecita, conseguentemente, anche il lavoro espressivo, da

---

[76] Colui che per primo è riuscito a cogliere, già negli anni Venti, l'importanza e l'efficacia del teatro della spontaneità, fu lo psichiatra Jacob Levi Moreno. È importante sottolineare, tuttavia, che il riferimento a Moreno ha il solo scopo di individuare l'origine storica del gioco drammatico poiché nello psicodramma moreniano l'oggetto d'indagine sono appunto gli aspetti personali, profondi e psicologici del paziente, mentre nella libera attività espressiva il conduttore non scava nel profondo vissuto del partecipante, ma, attraverso l'arte e il lavoro di gruppo, cercherà di favorire lo sviluppo, l'accrescimento e il raggiungimento di obiettivi utili ai fini educativi o di tipo sociale come la comunicazione efficace, l'ascolto attivo, la gestione delle emozione, l'atteggiamento assertivo, l'empatia.

[77] Decreto del Presidente della Repubblica, 14 giugno 1955, n. 503. *Programmi didattici per la scuola primaria*. GU Serie Generale n.146 del 27-06-1955

qui il passaggio da drammatizzazione a gioco drammatico, ovvero rappresentazione. Questo modo di intendere l'esercizio teatrale sembra, negli intenti, superare l'idea di 'recita'e di 'saggio', pratiche a lungo radicate nella tradizione scolastica. Altra novità nei programmi del 1955 è l'invito ad utilizzare, e a vedere, il teatro dei burattini. Ad avvicinare l'interesse della scuola per il Teatro di Figura ritroviamo gli studi di Maria Signorelli riguardanti il bambino e il burattino:

> «Nel modo di animare il burattino, di dargli una voce comprensibile anche allo spettatore, di viverne le situazioni, il bambino opererà con pieno distacco dalla vanità della propria persona, che non viene né vista né notata: cosa che, invece, non avrebbe se fosse lui a mostrarsi: e opererà con profonda gioia perché può riprendere i motivi in un gioco interiormente sentito»[78].

Il burattino, in questo senso, è utilizzato come mediatore della relazione, nonché strumento in grado di introdurre progressivamente all'esibizione anche chi, inizialmente, si dimostra esitante a prendere parte all'attività.

Si può dire che il riconoscimento istituzionale del valore dato al gioco drammatico svolto con i ragazzi, prima di allora prerogativa esclusiva degli Istituti religiosi, parte innanzitutto dalla relazione tra Teatro e Scuola pubblica e dalla volontà di rinnovare quest'ultima. Nonostante le esortazioni provenienti dalla riflessione pedagogica, mancando di una specifica formazione degli insegnanti nonché di un'adeguata educazione alla teatralità, spesso le attività svolte all'interno delle scuole appaiono ancora strettamente legate ad una visione tradizionale del teatro, con una recitazione cadenzata e scolastica, eseguita per lo più in gruppo e prevalentemente legata al contenuto didattico del testo, in un'idea più d'insegnamento che d'apprendimento, lontana insomma dalla scuola attivista che vorrebbe invece il bambino creativo e partecipe.

Fuori dalle aule invece, in piccoli teatri o addirittura nei saloni di qualche casa borghese, i metodi della pratica teatrale svolta *dai* ragazzi non sono sconosciuti a tutti quegli artisti e gruppi che già da tempo si occupavano di 'fare teatro' con giovani attori, il cui scopo più che pedagogico era di piacere e divertimento nonché di avviamento alla professionalità. «Lasciamo pure che i ragazzi prendano il teatro per il loro campo da giuoco», afferma Giuseppe Fanciulli nel 1933, «il ragazzo è un attore nato»[79].

Tra i casi più rilevanti di compagnie di ragazzi si inserisce Zietta Liù, all'anagrafe Lea Maggiulli Bartorelli, educatrice, scrittrice e fondatrice della compagnia teatrale per bambini La Ribalta, tuttora in attività. Considerata la Montessori di Napoli, Zietta Liù promosse una serie di laboratori teatrali per i bambini incentrati sulla poesia e sulla fiaba, tra i partecipanti ricordiamo

---

[78] SIGNORELLI, M., *Dal gioco al lavoro creativo, Recitare*, in *L'educatore italiano*, anno II, n.10, 1955, pp. 22-23
[79] FANCIULLI, G., *Teatro dei Ragazzi*, in *Comoedia* fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale, Milano, n. 4 anno 1933.

l'attore Alighiero Noschese. Un altro esempio è il Teatro della Fiaba. Fondato a Firenze nel 1927, rimarrà attivo per vent'anni fino alla scomparsa della sua fondatrice Assunta Mazzoni. Il progetto sarà poi ripreso dalla sua collega Flavia Farina che, negli anni successivi, porterà avanti il lavoro iniziato rifondando il gruppo di giovanissimi attori con il nome di Compagnia dell'Alberello[80].

> «Anzitutto, intorno ai sei anni di età, mi avevano folgorato le marionette di famiglia, mosse dagli adulti nel Palazzo Sergardi di Siena. Quindi a Firenze il Teatro della Fiaba di Flavia Farina e di Assunta Mazzoni mi aveva colto – fulmine sacro a ciel sereno – attirandomi verso il teatro come mistero attraentissimo di vita. *Il sole di Occhiverdi* di Giuseppe Fanciulli ed i quadri viventi presentati dal Teatro della Fiaba mi avevano fatto intuire tutta una possibile vita sulla scena, che poi m'era stata interdetta in famiglia – dal lato professionale – per l'unico fatto di essere nata figlia unica in una città di provincia»[81].

L'interesse per il Teatro *dei* Ragazzi dell'autrice e regista Margherita Sergardi inizia da bambina a Firenze ed andrà avanti per tutta la vita. Durante la sua carriera proverà ad organizzare una raccolta di testi teatrali per bambini ispirandosi alle fiabe.

Gli esempi in questo campo ci servono allora per delimitare uno spazio, quello del Teatro *dei* Ragazzi, che, pur riferendosi inizialmente alle pratiche delle filodrammatiche, troverà applicazione, nell'arco dei decenni successivi, in luoghi altri: nelle comunità, nelle strade, nelle scuole.

> «La storia del teatro amatoriale, in genere prima aristocratico e poi attraverso il più popolare teatro associativo giunto sino ai nostri giorni, è ricca, varia e per molti aspetti gloriosa. Tra le glorie vorrei segnalarne una in particolare, di grande importanza e troppo spesso taciuta: quella di essere all'origine di alcune fondamentali svolte della storia teatrale maggiore»[82].

1.5 Teatro, Ragazzi, Spettacolo

> «Il teatro di pupazzi riproponendo il mondo umano nei termini delle marionette e del burattino o delle figure d'ombre o comunque altro sia, apre uno spazio enorme al bisogno di evasione e di poesia che si annida in ciascuno di noi»[83].

Fino a metà degli anni Cinquanta, per quello che riguarda l'impegno da parte di professionisti adulti nel teatro *per* ragazzi, troviamo ancora la presenza della tradizione marionettistica. Tuttavia, nonostante riprese e nuove proposte, lo spettacolo da baracca subirà un

---

[80] Cfr. SALVI, G., *Dagli otto anni agli ottantotto: il teatro per bambini e ragazzi del Piccolo Teatro di Milano*. Marcianum Press, 2020, p. 16

[81] SERGARDI M., *Quel giovane teatro e i miei maestri e coetanei nell'ultimo decennio del fascismo,* 06/12/2010, articolo pubblicato su Margherita Sergardi, https://margheritasergardi.wordpress.com/

[82] MORTEO, G., *Teatro amatoriale*, in Bollettino semestrale a cura del comune di Torino, n. 1, anno, 1988, https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/59884-linea-teatrale-torino-linea-teatrale-1980-1994

[83] SIGNORELLI, M., in http://www.collezionemariasignorelli.it/la_vita_di_maria_signorelli.htm

lento declino fino alla sua riscoperta sul finire degli anni Settanta. La compagnia dei Piccoli di Podrecca, con l'inizio della seconda guerra mondiale, emigrerà in Messico e con loro tutto l'inestimabile patrimonio artigianale recuperato solo nel 1979 dal Teatro Stabile del Fruili-Venezia Giulia; Beppe Colla con le sue marionette, dichiarando che «i bambini sono stati abituati ad altri sapori»[84], sarà costretto nel 1957 ad abbandonare il Teatro Gerolamo di Milano; a Roma resiste l'Opera dei Burattini fondata nel 1947 da Maria Signorelli, e a Firenze il Teatrino di Ognissanti. Come questi, altri esempi si potrebbero citare di artisti ed artigiani costretti a fare i conti con una nascente generazione televisiva e con l'intrattenimento cinematografico che, per decenni, oscurerà i teatrini popolari.

A fianco al Teatro di Figura e dietro la spinta delle recite di Sto, comincia, con timidi tentativi, il diffondersi di una coscienza produttiva del teatro d'attore per ragazzi. Primo caso isolato ad inaugurare quello che diventerà un settore vero e proprio è, nel 1954 a Milano, l'esperienza dell'Angelicum[85]. Diretto da Enzo Convalli, regista teatrale e televisivo, prende vita il progetto del primo *Teatro dei Ragazzi*, una sorta di rassegna che comprendeva rivisitazioni di fiabe e racconti della narrativa per l'infanzia, nonché i testi di Tofano e dello stesso Convalli. L'intento era quello di creare un clima di divertimento e bellezza nel quale trovare gioia e svaghi stimolanti[86].

Oltre all'Angelicum, esperienze analoghe, negli anni successivi, si avranno a Roma con il Teatro degli Anni Verdi e a Torino con il Teatro delle Dieci. Sebbene bisogna riconoscere l'impegno di queste coraggiose compagnie, l'impatto sul sistema teatrale non sarà ancora così sufficientemente forte da creare un movimento in grado di affermarsi, sia sul piano culturale che politico, con un proprio statuto identitario; al contrario, si può affermare che, a metà anni Cinquanta, il quadro generale nazionale dei gruppi interessati a fare teatro *per* ragazzi è ancora molto esiguo.

Per questa ragione la situazione italiana del Teatro-Ragazzi *tout court* appare disomogenea e confusa anche a chi tenta di rintracciarne le vicende: con un teatro popolare che di giorno in giorno perde d'attrattiva; con una proposta di Teatro-Scuola ancora poco chiara sia negli intenti che nelle procedure; con una serie di compagnie di ragazzi che fatica a trovare la propria collocazione; e un settore produttivo di spettacoli ancora per nulla affermato.

---

[84] SANTUCCI L., *Il vecchio cuore delle marionette*, in «L'Educatore Italiano», Fabbri, Milano, 1955, n. 7, Cfr. BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, p. 152

[85] Nel dopoguerra in molti paesi come Gran Bretagna, Olanda, Stati Uniti, ma anche in quelli del blocco sovietico, si assiste ad un notevole incremento del teatro *per* ragazzi rispetto all'Italia. Al di là delle differenze ideologiche, la diffusione del teatro *per* ragazzi sembra rispondere alla necessità di 'ripartire dal principio', di vedere cioè nel teatro uno strumento per preparare i giovani spettatori e per formare il nuovo pubblico. Nel nostro paese dobbiamo aspettare gli anni Ottanta per registrare un aumento significativo di organizzazioni e compagnie dedicate al teatro *per* ragazzi.

[86] Cfr. SALVI, G., *Milioni e Maschere*, *gli spettacoli per ragazzi del Piccolo Teatro di Milano negli anni Cinquanta*, pp. 196-210

La causa di questo ritardo, rispetto al quadro europeo, è da imputarsi da una parte alla mancanza di un coordinamento del settore sul piano nazionale che ha rallentato o addirittura frenato lo sviluppo del Teatro-Ragazzi; dall'altra alle differenti opinioni sul dialogo tra Scuola e Teatro, in alcuni casi persino divergenti, come chi ritiene l'attività teatrale dannosa sul piano del profitto didattico e chi, come abbiamo già accennato, considera invece il gioco drammatico un'occasione socializzante e pedagogicamente valida.

Il dibattito intorno a questi temi diventa oggetto di un convegno promosso dal Centro Didattico Nazionale di Studi e Documentazione e patrocinato dal Ministero della Pubblica Istruzione[87]. Al centro dell'incontro si presentano le considerazioni delle compagnie di ragazzi attori, rappresentate da Zietta Liù e Flavia Farina, e le teorizzazioni sul concetto del gioco drammatico visto in termini educativi e privo di finalità performative. Con queste premesse veniva approvata la seguente mozione conclusiva:

- È augurabile un contatto più stretto tra la scuola e il teatro, la cui presenza è dimostrata necessaria dalla tradizione e dalla contemporanea dottrina pedagogica;
- È augurabile un teatro dei giovani non fine a sé stesso, ma mezzo alla educazione nella sua integrità di umanità e cultura;
- È necessario approfondire con appositi incontri di specialisti i rapporti che le nuove tecniche vanno stabilendo;
- È necessario un impegno da parte degli educatori a far sì che i presupposti educativi siano accettati da tutti coloro che si adoperano nel teatro con i giovani e per i giovani;
- È doveroso un appello alle massime autorità politiche e amministrative perché il problema del teatro per i giovani sia messo alla pari di altri problemi di interesse nazionale e siano assicurate alle oneste e lodevoli iniziative dello spettacolo educativo per ragazzi quelle facilitazioni che non sono negate a forme di spettacolo per adulti[88].

Tra gli atti del convegno si legge inoltre che:

> «[...] La questione non è tanto educare *con* il teatro, ma quanto educare *al* teatro, inteso non più come mezzo per trasmettere insegnamenti morali, ma come una nobile forma d'arte che può essere appresa agevolmente dai ragazzi, seguendo la strada che, partendo dal loro gioco, può condurre gradualmente fino alle vette dei capolavori drammatici. Più che addestrare attori in erba oggi, si tratta piuttosto di formare gli spettatori»[89].

---

[87] Il convegno *Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi* si svolse a Firenze nel Maggio 1955

[88] Archivio didattico, atti del convegno nazionale *Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi,* pubblicazioni a cura dei Centri didattici nazionali, Serie V – Studi e documentazione, Industria Tipografica Firenze 1955

[89] CALO', G., *Introduzione*, in *Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi*, Convegno, Firenze (Centro Didattico Nazionale), Firenze,1955, Cit. in BENEVENTI, P., *Introduzione alla storia del teatro ragazzi*, p. 156

L'intervento del presidente Giovanni Calò estende l'argomento del discorso anche su un altro aspetto, quello cioè della formazione del pubblico. Alle sue parole fa eco l'opinione di Guido Mengacci, direttore di scena del Piccolo Teatro di Milano, che rinnova l'intento del Piccolo, già espresso nel manifesto del 1947 anno della fondazione, a reclutare il pubblico «tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole»[90]. La ricostruzione storica dell'impegno del Piccolo per il settore bambini e ragazzi è tracciato accuratamente da Greta Salvi, ricercatrice presso l'Università Cattolica di Milano, nel suo *Milioni e Maschere*, *gli spettacoli per ragazzi del Piccolo Teatro di Milano negli anni Cinquanta.* Inizialmente tra le *matinée* proposte agli studenti figurano repliche di spettacoli serali come Goldoni, Shakespeare e Pirandello, sintomo di una progettualità destinata ai ragazzi ancora poco sensibile nei confronti della specificità del pubblico. Solo negli anni successivi la ricerca si indirizza su testi ed allestimenti espressamente per bambini tra cui ritroviamo *Qui comincia la sventura del signor Bonaventura* di Sergio Tofano[91].

Di sostanziale rilevanza è l'opinione del pedagogista Luigi Volpicelli, autore anch'egli della Riforma del 1955 nonché promotore dell'inserimento nella scuola del teatro dei burattini, il quale afferma l'importanza del gioco drammatico, pensato come uno strumento di espressione e di libertà. «È innato e connaturale al fanciullo, infatti, il gusto della drammatizzazione. Il gioco infantile, appena cessa di essere un gioco meramente senso-motorio, subito impegna la fantasia e l'immaginazione, e già per questo diventa drammatizzazione»[92]. Ancora, lo stesso Volpicelli, conclude il suo intervento riportando all'attenzione la funzione educativa del teatro come visione. Assistere ad uno spettacolo, sostiene Volpicelli, facilita il bambino a prendere le misure del mondo, ad assumere diversi punti di vista, ad osservare le cose da più prospettive, e, un po' come le fiabe, aiuta ad affrontare simbolicamente problemi che poi si riproporranno nella vita. In breve: fare finta per capire la realtà, allontanarsi da essa per descriverla e capirla meglio.

Gli studi pedagogici di Volpicelli, insieme a quelli sul Teatro-Ragazzi della Signorelli, rappresentano un primo sistematico tentativo di guardare al teatro seguendo la logica del bambino spettatore e, allo stesso tempo, ci offrono un ponte per passare dal concetto di teatro educatore al concetto di teatro educativo, prospettiva d'azione nei decenni successivi. Dal rapporto fra teatro e ragazzi, analizzato nell'arco di questa ricerca, è emerso, al di là di qualche rara eccezione, il ruolo di educatore che spesso il teatro ha assunto nei confronti delle giovani generazioni, con scopi e obiettivi di volta in volta differenti: teatro che forma ai valori della comunità, teatro come

---

[90] PROVENZANO, P., LOCATELLI, S., *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano: testi e documenti. Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, Hoepli, Archivio della letteratura cattolica, Milano, 2016, 1-381. p. 27

[91] Cfr. SALVI, G., *Milioni e Maschere*, *gli spettacoli per ragazzi del Piccolo Teatro di Milano negli anni Cinquanta*, in *Comunicazioni sociali*, pp. 196-210

[92] VOLPICELLI, L., *Il Teatro e i Fanciulli*, in *Teatro e Scuola*, Convegno, Firenze (Centro Didattico Nazionale), 1956, p. 34

indottrinamento spirituale, teatro che insegna le virtù morali, teatro come proselitismo politico-ideologico. Certamente è impossibile non credere che, nel corso della storia e dei movimenti culturali, il teatro non abbia portato con sé gli ideali, i pensieri e le tendenze della propria contemporaneità; né si può affermare che i protagonisti dell'Animazione Teatrale, con i loro turbamenti e contraddizioni, non abbiano 'usato' il gioco del teatro per veicolare obiettivi politici. Tuttavia l'idea di un teatro educativo, in opposizione al teatro educatore, parte essenzialmente da una neutralità del mezzo teatrale, affrancato dall'essere strumento subordinato ad un fine altro, e visto come oggetto d'arte, plasmabile, liberato e liberatore. Uno dei motivi a sostegno di questa tesi è l'entrata nel teatro scolastico degli operatori teatrali. Non più dunque soltanto maestri ed insegnanti dalle buone intenzioni, ma veri teatranti disposti a scendere dal palcoscenico per entrare in tutti quei luoghi non teatrali e a lavorare *con* e *per* i ragazzi.

In ultimo appello vi sono delle interrogazioni che emergono dalle riflessioni degli anni Cinquanta, e che saranno lo sfondo anch'esse di ciò che verrà: Cosa accade se il teatro entra nel territorio socio-educativo? Come reagiscono o interagiscono i bambini e i ragazzi con la scena teatrale?

Questa retrospettiva, compiuta a rapidi salti, benché non costituisca ancora uno sguardo sul rapporto teatro e ragazzi in senso contemporaneo, ha voluto tracciare, fin qui, quantomeno un itinerario fondativo che giunge, attraverso pratiche e idee, fino agli anni Settanta del Novecento, momento in cui si attua un vero e proprio rinnovamento. Un rinnovamento innanzitutto politico che spinge il teatro ad agire verso nuovi orizzonti: artistici, pedagogici e sociali.

Seguiremo da ora in avanti due strade, una legata al teatro e alla scuola, l'altra legata allo spettacolo per ragazzi. Due ottiche in paradosso, contemporaneamente madri e figlie una dell'altra, intrecciate e inseparabili.

OTTICHE

Animazione Teatrale e nascita del Teatro – Ragazzi (1970- 2000)

2.1 Teatro dei Ragazzi: Animazione

> «La matrice dell'Animazione era teatrale, né poteva essere altrimenti data la nostra provenienza. Quindi abbiamo portato il teatro nella scuola ma in una forma e con uno scopo del tutto diversi di fare teatro. Non ci interessò il discorso di proselitismo teatrale, di trasmissioni di nozioni attraverso il teatro. […] Abbiamo usato il teatro, prima alla ricerca di un rapporto nostro con un interlocutore attivo, poi in funzione ludica e liberatoria, infine in una dimensione educativa socializzante»[93].

Le migliori intuizioni nascono dalle crisi. Se l'affermazione è vera, la fine degli anni Sessanta è sicuramente una stagione di crisi, con mutamenti, riforme, trasgressioni e ripensamenti, che investono soprattutto l'ambito culturale. La contrapposizione tra le Sinistre e la Democrazia Cristiana aveva accentuato la diffusione dell'ideologia marxista e di una rinnovata direzione sociale delle attività culturali, a favore della cooperazione e dell'associazionismo. L'onda lunga della protesta giovanile aveva nutrito il nascere di movimenti alternativi, accomunati dalla volontà di rompere le convenzioni all'interno dell'istituzione scolastica, accusata di essere un luogo chiuso e separato dalla realtà sociale, nonché fondato su una cultura astratta e priva di rapporti con il mondo. L'emigrazione interna del Paese, dovuta al rapido processo di industrializzazione, aveva generato una nuova classe operaia e rimescolato le culture, che ora, necessitavano di essere comprese in un diverso assetto sociale. La rivendicazione dei diritti civili aveva fatto luce sui bisogni delle minoranze, aprendo un varco verso il riconoscimento e l'inclusione di emarginati, oppressi e diversi.

Tutto ciò, ma sicuramente anche altro, si traduce con parole come: uscire, stare insieme, conoscere, accettare, e ancora, scontro, lotta, protesta. Parole che sono, allo stesso tempo, modificazioni del pensiero, alle quali il teatro, e di riflesso l'educazione teatrale, non possono e non devono ignorare. Il teatro, come metafora che comprende e mostra i fatti del mondo, ripensa, dunque, nei caldi anni Settanta, la sua funzione e la sua identità. Si pone domande, cerca risposte.

I tentativi di rifondare una nuova teatralità guardano oltre i confini nazionali, si scopre e si riscopre il teatro politico di stampo brechtiano, la ritualità del Living Theatre, il teatro orientale e l'antropologia teatrale, stili e tradizioni del teatro di strada e popolare, il teatro coscientizzante degli oppressi di Boal e così via. In nome di una ricerca sperimentale che travalica il limite artistico per sfociare nella politica e in quell'idea, sostenuta da molti, di cambiare il mondo attraverso l'arte.

---

[93] PASSATORE, F., CIRILLO, V., *Animazione dopo: le esperienze di animazione dal teatro alla scuola, dalla scuola al sociale,* Guaraldi, Bologna, 1976, p.32

Le nuove proposte prendono corpo nelle azioni di quel movimento chiamato Animazione e che, per molti versi, rappresenta la grande novità del panorama teatrale degli anni Settanta. L'intuizione sarà quella di un teatro che osserva sé stesso alla luce di una nuova vitalità, e, scoprendosi diverso, postula il proprio essere plurale, differenziandosi dal teatro 'serale' per assumere forme diverse. In primo luogo quella di servizio pubblico. Ne consegue la volontà di trovare nuovi scenari d'azione e nuove proposte culturali, che superino la logica del prodotto per abbracciare quella del processo. Si delinea, contemporaneamente, il binomio teatro-comunità in risposta ai bisogni del territorio, delle istituzioni, della marginalità. Un fare teatro, in breve, che parte dal riconsiderare la relazione con il pubblico come momento d'incontro e di partecipazione culturale[94].

I primi gruppi di animatori tentano nuovi approcci organizzativi unendosi in collettivi e cooperative, ovvero fucine progettuali in cui mettere a frutto la pratica del continuo scambio di idee.

> «In quegli anni la cooperativa teatrale era una vera cooperativa, uno contava uno e i voti erano quelli dei soci. Ricordo le ore di riunione che facevamo in via Industria 2, dove per molto tempo abbiamo avuto la sede legale. Era una casa di barriera con la saletta in cui restavamo schiacciati per ore e ore a discutere e a votare, ma poi tutti capivano il senso di quello che stavamo facendo»[95].

Prendendo spunto dalla dimensione laboratoriale, tra intese e contrasti, si sperimenta lo spazio comune del creare e il lavoro d'insieme. Inoltre, grazie alla convergenza di artisti di varia sensibilità, parte l'idea di una scrittura collettiva e di una auto-drammaturgia, libera da urgenze produttive e da servilismi commerciali. Da qui prenderà largo uso la tecnica della narrazione[96], in oscillazione tra l'autobiografia e il racconto popolare, in cui le memorie collettive trovano espressione mescolandosi all'identità individuale: «Raccontare per stare insieme e per provocare la parola in chi non se l'era mai presa»[97]. *Training*, improvvisazione ed altre forme di ricerca, spostano l'attenzione dalla prassi teatrale convenzionale, all'idea di avvenimento da svolgersi tra la gente, negli spazi aperti dell'incontro e della condivisione. Descrive, a tal proposito, Loredana Perissinotto:

---

[94] Cfr. BERNARDI, C., *Teatro ragazzi: il movimento, l'effimero, lo stabile*, in *Vita e Pensiero*, pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano, 1987 n. 10, pp. 709-714

[95] MELANO, G., SESIA, M., *Una vita come un romanzo*, a cura di Fondazione Teatro Ragazzi, Torino, 2020, p. 14. Intervista completa su https://casateatroragazzi.it/materialefondazionetrg/newsletter/UNA_VITA_COME_UN_ROMANZO.pdf

[96] La sperimentazione porterà al nascere, negli anni Ottanta, di un teatro per ragazzi incentrato sulla narrazione, tra i più noti autori-attori ricordiamo Marco Baliani.

[97] PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma, 2006, p.58

«L'esterno contro l'interno, il cerchio contro la linea frontale, la terra e il piano di piazze e strade contro le assi di legno e l'altezza del palcoscenico, la prossimità e l'ambiguità, nella mescolanza dell'attore e dello spettatore attivo»[98].

Nelle sue parole risuona l'esortazione di Rousseau a proposito del vantaggio che la festa apporta alla comunità: «offrite gli spettatori in spettacolo, rendeteli attori essi stessi, fate in modo che ognuno si veda e si ami negli altri, sicché l'unione di tutti ne esca risaldata»[99]. Inglobando, nell'evento spettacolare, il gioco, la festa, la parata, le incursioni dei partecipanti, si otterrà il risultato, afferma Passatore, di «far nascere l'esigenza di comunicare in una situazione collettiva»[100].

L'interesse per la socialità, unitamente alla dimensione ludico-espressiva, trova spazio nella dialettica teatro-scuola, terreno già irrigato dai tentativi d'incontro precedenti e dal lento processo di collaborazione tra gli operatori teatrali e il corpo insegnante, specialmente coloro appartenenti al Movimento di Cooperazione Educativo, pronto, ora, ad accogliere il 'soffio vitale' dell'azione teatrale[101]. Le istanze civili, promosse dagli interventi dell'Animazione, si indirizzano, inoltre, sulla scelta di un interlocutore privilegiato: il bambino e l'adolescente.

Attraverso le citazioni, gli atti, le pubblicazioni e le memorie dei protagonisti di allora è possibile rintracciare alcune esperienze, ciascuna con il proprio originale stile ed orientamento. Il carattere sperimentale, infatti, ha reso le attività adattabili ai presupposti e agli obiettivi in cui, di volta in volta, venivano applicate. Ci troviamo così di fronte a modelli d'intervento che favoriscono ora l'aspetto educativo integrato con la proposta ludico teatrale, ora la libera ed incondizionata espressione del sé, oppure ancora, l'animazione intesa come strategia della consapevolezza.

Un primo esempio ci arriva da Torino, di nuovo città protagonista del cambiamento e dalla forte vocazione alla sperimentazione, quando, nel 1969, il Teatro Stabile promosse una vasta operazione di animazione culturale tra i quartieri periferici[102], denominata Decentramento Teatrale. Fallito l'intento di portare il pubblico popolare nei grandi teatri cittadini, l'obiettivo del

---

[98] *Ibidem*, p. 63

[99] ROUSSEAU J.J., *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*, p. 269

[100] PASSATORE, F., *Io ero l'albero (tu il cavallo): esperienze di gioco teatrale nella scuola condotte da Franco Passatore,* Guaraldi, Bologna, 1974, p.38

[101] Il termine *animazione* è di origine latina, *animatio*,-*onis*. Alla base troviamo il sostantivo *anima*, propriamente *alito*, *respiro*, *principio di vita*.

[102] Torino, 6 Novembre 1969 INIZIATIVA DECENTRAMENTO e TEATRO – CIRCO «Lunedì 10 novembre, alle ore 18.30, il Teatro Stabile di Torino terrà una conferenza-stampa per illustrare l'iniziativa decentramento, con la quale quest'anno il Teatro si impegna a stabilire un regolare rapporto con il pubblico di 4 Quartieri decentrati della città: Falchera, Vallette, Mirafiori-Sud, Corso Taranto; in prospettiva, compatibilmente con i mezzi a disposizione, il Teatro si promette di estendere l'iniziativa a tutti gli altri quartieri. L'azione di decentramento si svolge su due piani: presentazione di normali spettacoli dello Stabile nei Quartieri (a tal fine il Teatro si è assicurato un tendone da circo per disporre di un ambiente autonomo e di sufficiente capienza) e produzione di spettacoli in loco da parte di una apposita équipe che agirà in collaborazione con gli abitanti dei Quartieri che a tal fine sono già organizzati in comitati». Archivio digitale Teatro Stabile di Torino Cfr. https://archivio.teatrostabiletorino.it/

decentramento era la ricerca di un dialogo di tipo nuovo, pensato attraverso un teatro partecipato e a stretto contatto con le comunità marginali. Si esce dai contenitori teatrali tradizionali per raggiungere il pubblico altrove, nelle strade, nelle fabbriche, e nei luoghi delle lotte sociali. Un pubblico che non è più passivo ricettore ma creativo partecipante[103]. Canovacci, narrazioni, *performance* create all'impronta, diventano il linguaggio espressivo specchio di una socialità ritrovata. Tra le diverse esperienze, si ricorda il teatrino di Corso Taranto, un'operazione di decentramento teatrale, realizzato nel dopo scuola, con un gruppo di ragazzi guidati da Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri. Il lavoro si articolava a partire dall'osservazione della vita di quartiere, individuando particolarità e caratteristiche di quella realtà sociale composta da famiglie provenienti prevalentemente dal Sud Italia, per rielaborare poi il raccolto nella stesura di un testo spettacolare, come allegoria fantastica della vita quotidiana. Nel corso del progetto, tuttavia, le ricadute sul piano dell'ordine pubblico comportarono l'interruzione dell'esperimento ritenuto dalle autorità troppo 'politicizzato'[104]. La scelta di campo del decentramento, almeno a Torino in quegli anni, si indirizza così, più per vocazione che per conseguenza diretta, dal lavoro nei luoghi urbani al lavoro nelle scuole.

> «Abbiamo desiderato fare un teatro *dei* ragazzi, non per portare i ragazzi nella nostra realtà, ma per calare noi stessi nella loro realtà. Siamo usciti dagli ambienti tradizionali del teatro e siamo andati nelle scuole, non nelle aule magne o nelle palestre, ma abbiamo preferito l'aula stessa, dove si vive giornalmente la vita scolastica»[105].

Franco Passatore[106], tra i padri del Teatro-Ragazzi, approda nel mondo della scuola insieme ai suoi più stretti collaboratori, Ave Fontana e Silvio De Stefanis, in quel clima maieutico che era la scuola attiva. Inizialmente, e siamo nel 1969, la strada gli si apre con lo spettacolo *Ma che storia è questa*, replicato in più di 50 scuole, e che proponeva, in chiave satirica, la rappresentazione di fatti ed eventi della storia. Lo spettacolo, nel finale, includeva la creativa partecipazione dei bambini. L'idea di un teatro partecipato si tradusse nel concepire un Teatro *dei* Ragazzi.

> «Perché teatro *dei* ragazzi? Teatro può essere gioco, ma soprattutto teatro è itinerario di ricerca attraverso l'invenzione. Scoperta dunque di ciò che si è nei confronti della società e del gruppo in cui si è inseriti. In questo senso i fare teatro e un atto espressivo semplice, un mutamento di ottica nei confronti degli oggetti e delle persone che ci stanno intorno. Riscoperta del fare attivo accanto al vedere passivo. L'azione

---

[103] Cfr. PUPPA, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Ed. Laterza, Roma, 2012, pp. 217-219
[104] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p.74
[105] PASSATORE, F., DE STEFANIS, S., *Le botteghe della fantasia*, Indagine sulla teatralità dei bambini, Emme ed. Milano, 1972, p. 55
[106] Franco Passatore (1929/2019) attore, regista e animatore teatrale. Ha lavorato al Teatro Stabile di Torino e al Piccolo di Milano e nel 1971 ha fondato la compagnia Teatro-Gioco-Vita.

teatrale coi ragazzi, la cui forma principale è l'improvvisazione, è anche una ricerca del senso del teatro oggi»[107].

Diverso dal suo antecedente borghese, il nuovo Teatro *dei* Ragazzi è un fenomeno che prende le mosse dai postulati di Benjamin e con cui ci si riferisce all'Animazione Teatrale della prima ora. L'interesse per il mondo dell'infanzia[108], suscitato dalle teorie psicopedagogiche, dal valore formativo del gioco, dal pensiero simbolico, al quale si aggiunge la scoperta della categoria dell'adolescenza, sono tra gli aspetti nuovi della pratica del Teatro *dei* Ragazzi.

Dei nel senso di specificazione? È probabile che la preposizione indichi una proprietà espressiva di cui i ragazzi sono ora i principali autori-esecutori? Oppure *dei* indica una qualità, in questo caso, di un teatro centrato sui protagonisti? Sorvolando le questioni grammaticali ed occupandoci, invece, delle più importanti finalità, il Teatro *dei* Ragazzi vuole riprendersi quello spazio immaginario e fantastico capace di trovare alternative concrete ai problemi reali, e, per giungervi, si pone tra l'educazione e la pratica teatrale fondendo gli aspetti comunicativi e cognitivi con quelli espressivi ed emotivi:

«Il nome che venne dato a quella attività è *teatro dei ragazzi*. Si volle cosi definire rispetto a quel tempo un modo diverso di fare teatro: la verticalità del rapporto scena-platea è infranta e trasformata in una proposta di orizzontalità dell'evento in cui i ruoli *attore* e *spettatore* non esistono più. Viene chiamato teatro *dei* ragazzi: ma questa dichiarazione di appartenenza potrebbe essere estesa a tutti coloro, bambini e adulti che accettano la proposta. Si definisce *teatrale* perché l'avvenimento basato su una forma collettiva di espressività affonda le sue radici nelle origini del teatro stesso, e verifica il valore antropologico nel confronto analogico con manifestazioni teatrali *altre* da quella tradizionale, nelle quali sia la mimica, sia l'elaborazione fantastico-narrativa é immaginata e rappresentata dai presenti. Il tempo dello spettacolo è quello del processo ideativo. Il prodotto è l'esperienza, gli attori sono i partecipanti, la motivazione è il desiderio e il piacere di fare teatro stimolati dallo schema iniziale fornito dall'operatore e abbandonato a mano a mano che lo spettacolo procede. L'esperanto del teatro, non tanto appreso a scuola o sul palcoscenico, ma scoperto nel personale comportamento di bambino, di ricercatore, di poeta, di folle, favorirà il dialogo, arricchirà la conoscenza, stimolerà la creatività, intreccerà la favola, animerà la socializzazione, riscoprirà il gioco, le sue convenzioni, le sue regole. L'uso dell'imperfetto nelle drammatizzazioni dei bambini, "facciamo che io ero... e che tu eri...", riconosciuto come linguaggio proprio dell'allestimento teatrale (durante le prove, la *répetition* degli attori è memorizzata all'imperfetto indicativo),

[107] BARTOLUCCI, G., *Il teatro dei ragazzi: antologia*, Guaraldi, Firenze, 1972, p. 39.

[108] Il concetto d'infanzia è relativamente recente e nasce nei primi anni dell'Ottocento non dai pedagogisti o dagli psicologi, ma piuttosto dagli economisti e dagli imprenditori. Oltre alla monografia già citata di P. Ariès, si riporta un passo l'intervento del Professor Alberto Munari (p. 29-30) *La fantasia dell'Infanzia* durante il convegno *L'immaginario bambino, progetto infanzia e consumo culturale negli anni Ottanta*, tenutosi a Torino nel 1984: «Robert Owen (1813), neo-industriale 'illuminato', propose di escludere dalla fabbrica i bambini al di sotto dei nove anni: ecco l'invenzione, e al tempo stesso la definizione dell'*infanzia*. Ma che farne poi di queste masse di bambini ricacciati in strada e in una casa dove i genitori, diventati tutti e due operai e *adulti* sono assenti? Ricordandosi degli studi di Andam Smith (1776), Owen propose di organizzare degli istituti ove raccogliere e custodire durante il giorno queste masse di bambini: ecco inventata la scuola pubblica».

diventa utile al meccanismo della *spettacolazione*, mentre conserva l'originale valore di rievocazione di una dimensione onirica alla quale il bambino riapproda durante il gioco simbolico o di convenzione ludica che gli permette di allenarsi all'impatto, anche eversivo, con la realtà»[109].

Passatore con queste parole, anni più tardi, non solo spiega i principi della pratica, ma ci restituisce una linea d'intervento, definita spettacolazione, che sarà alla base della sua attività con i ragazzi, insieme al gruppo Teatro Gioco Vita[110]. La spettacolazione è una modalità creativa, non preparata, di costruzione scenica, e consiste nel definire, con delle votazioni, prima il tema dell'improvvisazione, che poteva riguardare argomenti fantastici o tratti dalla realtà; successivamente il genere o lo stile, spaziando dall'horror al western e così via; fino alla definizione dello spazio, costruito dai ragazzi con materiali messi a disposizione dagli animatori. Tra gli esperimenti più riusciti si ricorda *Le botteghe della fantasia*, realizzate a Milano[111] durante la stagione scolastica 1971/1972. Questo tipo d'intervento mirava ad un duplice esito: parallelamente all'attività di libera espressione con le classi, si proponeva, da un lato la presa di coscienza, da parte di quegli insegnanti ancora scettici, del valore educativo del gioco teatrale; dall'altra si stimolava la riflessione in coloro che, avendo recepito il discorso, volevano approfondire le possibilità educative dell'azione teatrale in relazione alla didattica. La consistente risposta quantitativa a quest'ultimo aspetto, da parte del corpo docente, ha determinato, secondo i resoconti di Passatore, la misura dell'interesse al progetto, non tanto nell'accettare la novità proposta ma piuttosto nel voler indagare gli aspetti pedagogici della spettacolazione[112]. Da qui la dichiarazione d'intenti del gruppo Teatro Gioco Vita espressa durante il Dibattito sulla drammatizzazione alla Rotonda della Besana nel 1972:

«L'intervento del gruppo Teatro Gioco Vita, non è rivolto solo ai bambini, ma più di tutto agli insegnanti per dar loro la possibilità di vedere attraverso gli stimoli di libera espressione i loro allievi sotto una luce diversa, e quindi per stimolare nel corpo insegnanti un interesse ad una problematica atta a recuperare la loro stessa espressività di uomini prima che di insegnanti»[113].

L'esperimento, nel suo processo, prevedeva di stimolare i ragazzi ad inventare una città ideale sotto forma di piccole botteghe come: la bottega del cantastorie, la bottega della pubblicità, la bottega dei monumenti, eccetera; ognuna portatrice di un proprio ed originale racconto. Il termine

---

[109] PASSATORE F., *Per aspera ad A.s.T.R.a.?* In *L'Immaginario bambino,* Quaderni 1985, La Casa Usher, Firenze, 1985, pp. 47-51

[110] Il gruppo oggi ha la sua sede operativa nel piacentino, in parte continua le idee originali di Passatore e De Dtefanis anche se da anni è attivo nel teatro di figura diventando una delle più note compagnie italiane, oggi definita come Teatro Stabile di Innovazione. Cfr. http://www.teatrogiocovita.it

[111] Promotore dell'iniziativa fu il Piccolo Teatro di Milano che, dietro il finanziamento dell'Assessorato all'Educazione, affidò l'intera attività al gruppo Teatro-Gioco-Vita.

[112] Cfr. PASSATORE, F., DE STEFANIS, S., *Le botteghe della fantasia*, Indagine sulla teatralità dei bambini, pp. 7-9

[113] *Ibidem*, p. 55

bottega si riferisce a quel luogo creativo in cui si esercita un'attività personale e artigianale, e dove lo strumento principale del lavoro è la fantasia. A titolo esemplificativo si riporta l'organizzazione della bottega della fotografia: Stimolo - L'animatore consegna ai ragazzi una pagina di un giornale composta dai soli titoli. I ragazzi, divisi in gruppi da tre, inventeranno la storia dell'articolo, penseranno ai personaggi e all'ambientazione, infine eseguiranno le fotografie da attaccare sotto ai titoli[114]. Queste idee, negli anni, hanno assunto il nome di 'modello alla Passatore', ad indicare, non solo il suo ideatore, ma altresì un preciso stile d'animazione.

Il fenomeno del Teatro *dei* Ragazzi venne seguito fin dal suo nascere, sia dalla rivista *Sipario* del 1970, la quale dedica un intero numero ai casi partiti da Torino; che dal critico Giuseppe Bartolucci nell'antologia *Il teatro dei ragazzi* del 1972; entrambi lasciandoci in eredità preziose testimonianze.

Altro profilo d'interesse è quello di Remo Rostagno[115] che, nel 1968, insieme ai suoi alunni di una quinta elementare maschile di Beinasco (To), realizza lo spettacolo *Un paese… foto spettacolo a staffetta,* approdato al Festival di Teatro Ragazzi di Venezia[116]. Rostagno è un insegnante di professione, e inizia le sue prime sperimentazioni nel 1962, tra l'indifferenza dell'autorità scolastica ed una curiosa attenzione da una certa parte del teatro. «Perché a Torino», dichiara Rostagno, «c'erano persone che, pur avendo la responsabilità di grandi teatri erano molto incuriositi da ciò che succedeva fuori dalle grandi sale teatrali. Giuseppe Bartolucci, Gian Renzo Morteo non mancavano mai. 'Ma che teatro fai?' "Non lo so". Mancava ancora la parola per definire un confine»[117].

Rostagno si riferisce alla presenza di Gian Renzo Morteo non a caso. Teorico e storico del teatro, nonché uomo di punta del decentramento, Morteo è stato tra i più assidui sostenitori della nascente Animazione Teatrale, vista non come attività isolata e distinta dallo spettacolo, bensì come momento pre-espressivo e preparatorio in vista di ciò che sarà restituito:

> «Ebbene si stabiliva il principio che il rapporto è a monte del momento spettacolare e ne è conseguita la contraddizione, che onestamente Passatore ammetteva, fra il teatro *dei* ragazzi, o spettacolarizzazione come diceva lui, e lo spettacolo come due fenomeni distinti, io sono del parere che siano due momenti strettamente correlati; il rapporto è quello che esiste tra la contrattazione e il contratto. Il teatro *dei* ragazzi, l'animazione, il teatro fatto assieme ai ragazzi è un momento in cui si elabora qualcosa. Lo

[114] *Ibidem*, p. 20

[115] Remo Rostagno nato nel 1940 a Pinasca (To). Insegnante, animatore e drammaturgo, appartiene a quella sfera di studiosi che si interessarono alla pedagogia attiva del Movimento di Cooperazione Educativa. Negli anni si è dedicato alla scrittura, tra i suoi lavori ricordiamo la collaborazione con Baliani nello spettacolo *Kolhaas*. Autore nel 2014 de *Il Manifesto per una rivoluzione della scuola*.

[116] La Biennale di Venezia ospitò dal 1962 al 1972 il *Festival Internazionale di Teatro per Ragazzi*, un momento di confronto tra le realtà italiane ed europee sullo spettacolo per l'infanzia e la gioventù. Il Festival contribuì ad aprire la strada ad altre manifestazioni di questo tipo, altresì favorì la diffusione di una cultura del teatro per ragazzi.

[117] ROSTAGNO, R., in BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, Titivillus, Corazzano, 2009, p. 27

spettacolo è un momento in cui si fissa un risultato, che nell'atto stesso in cui è fissato, o entro breve tempo, è rimesso in discussione e riparte»[118].

Con l'esperienza di *Un paese…*, Remo Rostagno intraprende con i ragazzi una ricerca sul campo, utilizzando interviste, testimonianze orali e fotografiche, che successivamente vennero rielaborate e messe in scena attraverso la drammatizzazione. L'attività era organizzata in tre fasi: nella prima fase si prevedeva l'utilizzo della fotografia per raccogliere gli elementi più importanti della vita cittadina e per indagare i cambiamenti urbani e sociali; nella seconda fase tutto il materiale documentativo raccolto veniva elaborato sotto forma di narrazione, con didascalie e raccordi tra una foto e l'altra, per mettere in luce il passato ed il presente di Beinasco; nella terza fase, inizialmente non prevista dagli animatori, i ragazzi sentirono l'esigenza di raccontare, sotto forma di brevi scene drammatizzate, ciò che le foto rappresentavano, sovrapponendo, in questo modo, il linguaggio teatrale a quello fotografico. Il pubblico, ovvero i genitori venuti ad assistere al fotospettacolo, erano accompagnati in questo itinerario dagli stessi ragazzi, lungo quelle tappe che ricreavano simbolicamente la realtà di quartiere. Alla base del lavoro d'animazione c'è il teatro arricchito dalle immagini, dalla musica, dalla fotografia, dai giornali, dalla radio; un teatro che unisce la presenza dei *media* al valore della trasmissione orale del sapere, in un linguaggio rinnovato nella tecnica e nella prassi[119]. Il risultato dell'intervento di Rostagno è analizzato da Paolo Puppa che afferma:

> «Viene alla luce l'orizzonte adulto delle famiglie coi loro messaggi inibitori, le fobie, le autocensure affettive, l'universo della maggioranza silenziosa piccolo-borghese della cintura torinese, tra immigrazione e disoccupazione, visto da una parte della puerizia che ha imparato a guardare e ora, pertanto, sa mostrare l'invisibilità della situazione»[120].

Quando nel 1972 Rostagno viene chiamato ad insegnare a Collegno, l'Animazione era presente nella scuola con le sue diverse linee d'azione. In quel contesto avrà modo di sperimentare la propria particolare visione di ricerca, orientata verso una sintesi fra il ruolo dell'animatore e quello dell'insegnante. Sperimenterà così il sistema dei laboratori, in una prospettiva di estensione dell'attività didattica e, seguendo il principio della drammatizzazione, attingerà dalla varietà delle proposte provenienti dagli studenti, per giungere alla composizione di un testo collettivo. La drammatizzazione è qui vista in termini attivi, non più solo adattamento a tavolino di un testo dato, ma invenzione totale che parte dallo scavo della realtà, ovvero, l'azione che si fa dramma. Gli

---

[118] MORTEO G., *Teatro e scuola*, In *L'Immaginario bambino,* pp. 117-120
[119] Per un maggiore approfondimento sull'esperienza di Beinasco si rimanda al testo di Liberovici, Rostagno, *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
[120] PUPPA, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, p. 225

storici sono concordi nel considerare l'esperienza di *Un paese*…, la forma matura dell'Animazione Teatrale. Rostagno e l'insegnante di musica Liberovici, hanno, infatti, utilizzato gli elementi teatrali per migliorare la metodologia di insegnamento, e hanno altresì scoperto il valore del lavoro interdisciplinare promosso dall'MCE come alternativa alla onnipresente cultura del libro nella vita scolastica[121]. Nell'ottica del percorso come processo che retroagisce oltre il termine dell'esperienza, si esprime Gianni Rodari, analizzando il lavoro di Rostagno-Liberovici:

> «Il bambino che passa per un'esperienza del genere non è più un bambino obbediente, acritico, passivo a cui si possono dettare lezioni da una cattedra: nelle sue mani la macchina fotografica è diventata un'arma di liberazione, il complesso lavoro per la costruzione dello spettacolo si è tramutato in un lavoro irreversibile per la costruzione della sua libertà»[122].

Sommando le considerazioni di Morteo a queste di Rodari, il teatro fatto con i ragazzi si potrebbe definire come un ciclo che prende il via dal bisogno di elaborare qualcosa, continua attraverso la realizzazione di questo qualcosa, e prosegue, metabolizzandosi ed evolvendosi, accompagnando chi lo ha fatto per un bel pezzo di strada oltre l'esperienza stessa[123].

La particolare forma di azione ideata da Rostagno può essere assimilata al Teatro Documento basato sull'elaborazione di fonti e osservazioni reali, allo scopo di suscitare riflessioni. È importante sottolineare che molte di queste riflessioni erano portate alla luce a partire dai ragazzi, e dal loro diritto di essere parte attiva nella cittadinanza. Ne nacque così un principio di teatro di protesta e di contestazione a testimoniare che, talvolta, i giovani riescono a partecipare alla storia innescando il cambiamento e dando, così, un significato alla loro avventura di generazione.

Si può affermare, infine, seguendo le dichiarazioni dei protagonisti, che il teatro *dei*/*con* i ragazzi si sia trasformato in Animazione Teatrale proprio a Venezia durante il VI° Festival Internazionale del Teatro *per* Ragazzi nel 1968, dove furono presentati i risultati di Beinasco e dove il gruppo di ragazzi, guidati da Rostagno e Liberovici, intrapresero una carriera nazionale.

> «Quello che chiamiamo schema vuoto è un canovaccio, una 'commedia' di cui sono scritti soltanto i titoli e le scene, o momenti importanti. Può venir riempito in molti modi, a seconda della situazione o dei partecipanti. Non è un *happening*, né lo schema per un *happening*. È semmai un dramma didattico aperto,

---

[121] Cfr. ROSTAGNO, R., LIBEROVICI, S., "*Un Paese..." (Fotospettacolo a staffetta pensato, fatto, scritto e detto dai bambini della 5a elementare maschile di Beinasco)*, in *Sipario - Speciale: II Teatro dei Ragazzi*, 289-290, 1970, pp. 50-61

[122] RODARI, G., *Prefazione* in ROSTAGNO, R., LIBEROVICI, S., *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile*, Firenze, La Nuova Italia 1972, pp. 3-12 cit. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 91

[123] Verso la metà del Novecento le teorie in ambito psicologico hanno individuato nel teatro un importante strumento a sostegno dell'intervento terapeutico. In particolare la psicologia della Gestalt si è inserita come metodologia nel Teatro Sociale sviluppando l'approccio dell'Art Gestalt Theatre.

che tende in certi momenti a diventare spettacolo attraverso l'improvvisazione, ma è prima di tutto coinvolgimento attraverso la ricerca, il lavoro e il gioco, l'immaginazione, la riflessione»[124].

Lo schema 'vuoto' d'animazione è il lavoro che Giuliano Scabia[125] porta avanti con i gruppi scolastici al fine di riconnettere la scuola al tessuto sociale e al territorio. *Quattordici azioni per quattordici giorni* è il progetto nato nel 1971 al quale seguirà, nel 1972, *Forse un drago nascerà*, schema vuoto d'azioni della durata di tre giorni da riempire con l'idea di ricreare la propria città animandola con burattini, pupazzi e mascheroni. L'invito posto ai ragazzi è quello di camminare per strada e raccogliere racconti e storie di vita degli abitanti da inserire nel canovaccio e rappresentare poi sotto forma di parata tra le vie della città. Emerge, durante il lavoro, un resoconto di carattere sociologico su tematiche inerenti le agitazioni operaie, la resistenza e l'antifascismo, che si intersecano, inevitabilmente, con l'aspetto popolare della festa comunitaria. La restituzione del materiale drammatizzato avveniva all'interno di tre diversi schemi: Il *Teatro Vagante*, una sorta di Carro di Tespi, mobile, attrezzato con oggetti e costumi, e trasformabile in un palco da allestire al momento dell'arrivo nel luogo deputato; *Il Fondatore della città*, ovvero un enorme pupazzo, simile al re carnevale, con la funzione di richiamare intorno a sé la comunità; infine, il *Drago*, abitato dagli stessi ragazzi che esce dal teatrino per confondersi tra la gente[126].

Teatro, quindi, come manifestazione di un coro a più voci, un *agit prop* utopico, dal potenziale sovversivo e che incitava a prendere parte ad esso piuttosto che a guardarlo esclusivamente come un prodotto.

Anche per Scabia la visione teatrale si fa antropologica e si lega con quella ricerca che mette in ascolto la città con i suoi giovani. Il percorso di Scabia con i ragazzi è parte di un lavoro più profondo che lo impegnerà sia sul versante educativo che sociale. Sua è l'idea di organizzare un laboratorio di *Teatro Vagante* nel 1973 a Trieste per i malati del manicomio di San Giovanni, terminato con il mitologico evento *Marco Cavallo*[127]. Il programma si inserisce in quel delicato processo di riumanizzazione dei malati, scoppiato a seguito della controversa Legge Basaglia, contribuendo a favorire la comprensione di una realtà umana sommersa ed occultata. Si trattava, afferma De Marinis, «di rimettere in comunicazione prima il malato con sé stesso (riappropriazione del corpo e dell'identità), poi i malati fra di loro e con gli altri del manicomio, e infine i malati (il

---

[124] SCABIA, G., *Marco Cavallo: una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976, p. 8, cit. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 81

[125] Giuliano Scabia (1935/2021), drammaturgo, poeta, sperimentatore teatrale. È stato tra i promotori del Nuovo Teatro. Ha fatto parte del Gruppo 63 e ha lavorato con Carlo Quartucci. Professore di Drammaturgia pratica al DAMS di Bologna dal 1972 al 2005.

[126] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 81

[127] L'evento consisteva in un carro di cartapesta a forma di cavallo abitato dai malati che, come una parata o una festa, si mescola tra la gente e per le strade della città.

"dentro") con la città e il territorio (Trieste, il "fuori") al di là del significato simbolico è considerato il culmine, ma non la fine dell'esperienza»[128].

Non potendo in questa sede approfondire ogni sperimentazione teatrale nata in ambito scolastico, ci basti considerare che l'Animazione vive il suo momento di massimo sviluppo tra il 1968 e il 1972, anni in cui viene percepita e valutata come fenomeno culturale, educativo e sociale. Le pratiche ludico-teatrali divengono oggetto di studio da parte di artisti, insegnanti e teorici operanti prevalentemente lungo l'asse Torino-Milano-Bologna, ancora oggi territorio di effervescente progettualità. Si pubblicano, in quegli anni, antologie e testi critici; si promuovono congressi e convegni tesi a fare il punto della situazione, nonché a fare chiarezza sull'efficacia degli interventi; si organizzano corsi e seminari rivolti soprattutto agli insegnanti e, numerose, sono le scuole territoriali d'animazione e i gruppi attivi nella rete dell'azione culturale. Si stima, a tal proposito, che nella sola città di Torino a metà degli anni Settanta operassero più di 140 animatori suddivisi in quattro cooperative, Teatro dell'Angolo, Assemblea Teatro, il Bagatto e la cooperativa della Svolta, con cui il Comune aveva stipulato una convenzione approdata poi nel *Progetto Giovani*[129].

Eppure, il momento scintillante, alimentato dall'impegno civile di tutti quei protagonisti che, tra ricerca, clandestinità e militanza politica, avevano costruito la nuova relazione tra teatro, scuola e comunità aprendosi al dialogo con gli Enti Locali e le Istituzioni, già a metà anni Settanta si esaurisce[130]. Alla base di questa noia diffusa, che indica la fine della fase di ricerca e l'inizio della sistematizzazione, Loredana Perissinotto pone diverse ragioni. In primo luogo la mancanza di un'organizzazione progettuale all'interno dell'Animazione stessa portò allo sfaldamento del nucleo primogenito che invece avrebbe dovuto garantire continuità, forza e unità degli intenti etici e pratici; tale ruolo venne assunto, di conseguenza, dai committenti istituzionali i quali avviarono i lavori per un ordinamento del settore, selezionando ed orientando gli indirizzi; inoltre, gli insegnanti e la scuola avevano cominciato a personalizzare gli stili d'intervento facendo dell'Animazione una pratica consolidata[131].

L'Animazione non era più vista, dunque, come una novità e gli animatori, quelli che avevano avviato il fenomeno, sentirono l'urgenza di tornare al teatro, mentre i nuovi, navigavano

---

[128] DE MARINIS, M., *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia* (1965-1975) in "Culture Teatrali", Bologna, 2005, p. 55

[129] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p.104

[130] Viene meno soprattutto la spinta proveniente dal Decentramento. L'ultimo Comunicato Stampa sul progetto, presente negli Archivi del Teatro Stabile di Torino e che dimostra fin lì la continuità delle azioni, è datato Maggio 1975. Si legge a proposito del rapporto Teatro-Scuola: «Non abbiamo parlato né della scuola né del decentramento, non perché siano improvvisamente passati di moda, ma parchè tali esercizi saranno gestiti dagli Enti Locali, nella consapevolezza anche della loro utilità, della loro funzione nei confronti delle comunità in via di aggregazione». Archivio digitale Teatro Stabile di Torino Cfr. https://archivio.teatrostabiletorino.it/

[131] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 109

nella giungla dell'indeterminazione del proprio ruolo. «Ho visto animatori timbrare il cartellino», affermerà Scabia nel 1973, «già appare il fantasma dell'ora di animazione. Un cadavere da seppellire»[132].

La definizione del ruolo dell'animatore teatrale è questione ancora oggi da chiarire. Negli anni Novanta sarà all'ordine del giorno del dibattito che porterà allo sviluppo del programma 'Teatro-Scuola', ma già nel 1970 le esperienze miste, che confondevano insegnanti con teatranti, avevano evidenziato l'esigenza di chiarire gli ambiti di competenza. Ne nacque un acceso confronto che a poco a poco porterà alla scomparsa della figura dell'animatore teatrale inglobato all'interno di nuovi profili come quello di educatore professionale, dell'esperto esterno della funzione strumentale o dell'operatore socio culturale[133]. È proprio fuori dalla scuola, infatti, che l'Animazione mantiene ancora la sua natura di agente socializzante. L'ambito sociale, di cui abbiamo già parlato con l'esperienza di Scabia, accoglie ed utilizza il teatro come mediatore culturale, come terapia e come sostegno alla relazione. Gli anni Ottanta sono gli anni in cui si lavora nelle carceri, con i disabili, e con i malati mentali, dando origine al cosiddetto Teatro Sociale e di Comunità.

L'Animazione scolastica, invece, divenne oggetto di alcuni provvedimenti ministeriali approdati nella definizione dei primi programmi a sostegno del rapporto tra teatro e scuola[134]. Gli anni Novanta possono, a buon diritto, essere definiti 'l'età dei protocolli', che ancora non sembra essere terminata.

Con l'affermarsi dell'idea di scuola come servizio sociale, frutto del rinnovamento pedagogico del primo Novecento che pone al centro dell'azione educativa il discente, si prende sempre più coscienza del cambio di timone che l'Animazione Teatrale deve compiere per indirizzarsi verso prospettive socio-culturali. Nel 1993 viene costituita l'associazione AGITA (Associazione per la Promozione e la Ricerca della Cultura Teatrale nella Scuola e nel Sociale) impegnata nella promozione e valorizzazione del teatro nella scuola, nonché centro di ricerca sul teatro-educazione e organismo mediatore tra il teatro, le Istituzioni e le famiglie. Presidente storico dell'associazione è Loredana Perissinotto che, già dall'inizio dell'incarico è stata attiva promotrice del Protocollo d'Intesa tra il Ministero dell'Istruzione e l'Ente Teatrale Italiano, seguito, nel 1996, dalla Direttiva Ministeriale denominata *Iniziative complementari e integrative*, conosciuta meglio come *Scuole aperte*[135]. Il Protocollo, simbolo della svolta normativa, affermava «la valenza educativa dell'approccio al teatro» e la necessità di portare l'Italia «a livello degli altri paesi europei

---

[132] SCABIA, G., *La partecipazione teatrale*, in L'Erba Voglio, bimestrale, Anno IV, n. 13-14, Ott 1973/Gen 1974, p. 44
[133] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 121
[134] Ci riferiamo prevalentemente ai programmi *Progetto Giovani* del 1985 e al *Progetto ragazzi 2000* del 1993 finalizzati al superamento di alcuni problemi legati alla tossicodipendenza, al disagio giovanile e all'educazione sessuale, tuttavia, all'interno delle azioni di tali programmi venne utilizzato il teatro come dispositivo di prevenzione.
[135] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 142

per quanto riguarda la presenza del teatro nel processo formativo fin dalla prima infanzia»[136]. Un ulteriore passo verso il riconoscimento del Teatro Educativo sarà, nel 1997, il *Protocollo d'Intesa sull'educazione alle discipline dello spettacolo* tra il Ministero della Pubblica Istruzione e le Università, nel quale il teatro viene assimilato nel più vasto campo delle arti espressive insieme alla musica e alla danza, ritenute linguaggi in grado di sviluppare «la crescita non solo estetica, ma soprattutto critica ed etica delle nuove generazioni»[137]. Con il via libera all'autonomia degli Istituti ogni scuola poteva, e può tuttora, regolare e gestire l'offerta teatrale sia sfruttando le risorse professionali interne, che avvalendosi di operatori esterni dietro la presentazione di un progetto formativo. Inoltre, usufruendo di fondi statali ed europei, gli Istituti possono inserire l'attività teatrale all'interno dei Piani Triennali dell'Offerta Formativa – PTOF, o nei Programmi Operativi Nazionali – PON[138].

Negli anni Duemila[139] l'Animazione Teatrale, definitivamente trasformata in Educazione al Teatro, sarà di nuovo al centro di numerosi Protocolli e Linee Guida come quello siglato tra il Ministero della Pubblica Istruzione, MiBAC, ETI e AGITA, con il quale si pone l'accento sul valore formativo del 'vedere teatro', attraverso azioni strategiche atte a «facilitare la fruizione degli spettacoli da parte del mondo giovanile», e ancora «a favorire la circolazione, anche in ambiente scolastico, delle più qualificate produzioni teatrali professionali»[140].

Del 2012 è un altro importante patto d'Intesa in cui le principali agenzie di Teatro Educativo si accordavano al fine di «collaborare attivamente nell'ideazione e organizzazione di eventi volti alla promozione e alla valorizzazione del teatro nelle scuole, e a facilitare l'accesso all'offerta di rappresentazioni teatrali per gli studenti»[141]. Si proponeva altresì di promuovere le rassegne di teatro scuola considerate essenziali soprattutto se svolte in quelle aree geografiche culturalmente depresse. Le rassegne teatrali si integrano nel nuovo orientamento politico del Teatro-Scuola dove il 'fare' e il 'vedere' teatro sono due facce di una stessa medaglia[142]. Si torna, così, verso il concetto che i bambini e i ragazzi hanno bisogno di vedere lo spettacolo rappresentato sul palcoscenico,

---

[136] DI RAGO, R., (a cura di), *Il teatro della scuola. Riflessioni, indagini ed esperienze*, Milano, Franco Angeli, 2001
[137] *Ivi.*
[138] Il primo provvedimento in materia di autonomia è l'articolo 21 della Legge n. 59 del 15 marzo 1997, l'entrata in vigore della legge e del regolamento associato è il D.P.R. n. 275 dell'8 marzo 1999.
[139] Nel 2009, con la Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri, verrà istituiva ufficialmente la *Giornata Mondiale del teatro* e la *Giornata Mondiale del Teatro per l'Infanzia la Gioventù* celebrate rispettivamente il 27 e il 20 marzo di ogni anno.
[140] Testo integrale del Protocollo d'Intesa sulle attività di teatro della scuola e sull'educazione alla visione su https://www.edscuola.it/archivio/norme/varie/pimpi_mbac_eti_agita.pdf
[141] Con la soppressione dell'ETI, i rapporti istituzionali passano in mano alle molte associazioni dello spettacolo che si erano nel frattempo costituite. Il Protocollo d'Intesa del 2012 vedeva la firma di: MIUR, MiBAC - Direzione Generale per lo Spettacolo, AGISCUOLA, FITA, AGITA e UILT. Testo integrale del Protocollo su http://agitateatro.it/wp-content/uploads/2011/03/Protocollo-dIntesa.pdf
[142] Sul versante del 'fare' i laboratori teatrali assumono diversi orientamenti: dal teatro didattico, teatro in inglese o teatro e storia, oppure laboratori che mirano allo sviluppo delle *life skills* come l'empatia e l'ascolto attivo, e così via.

anche se questo è realizzato da coetanei. Si può ritenere, inoltre, che le vicende di riformulazione ministeriale hanno ridefinito gli spazi dell'azione teatrale: non più la città con le sue piazze, ma piuttosto il teatro e la scuola come luoghi tradizionali del consumo artistico e culturale.

In tempi più recenti viene avviata la costituzione di un *Tavolo permanente Interministeriale di coordinamento nazionale sul rapporto tra Teatro – Scuola – Educazione*, indirizzato a sostenere in modo sistematico il Teatro della Scuola e per la Scuola. La rete dei soggetti firmatari, che opera professionalmente da anni nell'ambito del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, si propone di agire in diverse direzioni, di seguito riassunte:

- nella ricerca di una nuova drammaturgia derivata dal lavoro condiviso con le nuove generazioni;
- nel coordinamento e nella programmazione di stagioni teatrali dedicate alle scuole e alle famiglie in cui la consapevolezza della visione si unisce al valore formativo della proposta;
- nella promozione dell'educazione teatrale intesa come linguaggio artistico ed espressivo.

Altro obiettivo del *Tavolo Permanente* è quello di mantenere un dialogo costante ed efficiente con le Istituzioni affinché: «elaborino una visione d'insieme sull'educazione verso i linguaggi dell'Arte, in particolare sul teatro; affinché si crei un rapporto tra i professionisti del teatro e i docenti nel rispetto e nel riconoscimento delle diverse competenze e professionalità; affinché le azioni educative ed artistiche da proporre nelle Scuole e nel Sociale siano condotte da professionisti con competenze specifiche nell'approcciarsi al destinatario, nella piena consapevolezza della differenza tra il Teatro della Scuola (che nasce come percorso educativo artistico) e il Teatro per la Scuola (che nasce come percorso artistico educativo)»[143].

Al di là degli aspetti normativi, cosa si è raccolto dalla vecchia Animazione Teatrale? Cosa è rimasto, oggi, delle esperienze dei primi maestri? Molto, anche se sono stati necessari anni di rielaborazione teorica. Attraverso le analisi degli attuali Enti di coordinamento del settore è possibile infatti rintracciare una linea di continuità con gli anni Settanta: Innanzitutto la scoperta del bambino come produttore e fruitore di cultura, e questo non sarebbe stato possibile senza l'attiva esperienza nella scuola, luogo in cui il bambino vive molto del suo tempo, cresce e si forma. In secondo luogo la pratica della scrittura partecipata, la drammatizzazione che, affrancata

[143] I soggetti firmatari sono: AGITA – Associazione Nazionale per la Ricerca e la Promozione del Teatro nella Scuola e nel Sociale - A.N.C.R.I.T. AGIS Associazione Nazionale delle Compagnie e delle Residenze d'Innovazione Teatrale - A.N.C.T. Associazione Nazionale dei Critici di Teatro - A.N.T.A.C Associazione Nazionale Teatri Stabili d'Arte Contemporanea - ASSITEJ ITALIA - As.T.Ra. - AGIS Associazione Teatro Ragazzi - C.Re.S.Co. Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea. Testo integrale su https://www.agisweb.it/wp-content/uploads/2021/09/Protocollo-di-Rete-firmato.pdf

dall'attivismo politico, può ora ispirarsi ad ogni immaginario e, «sciogliendosi dalla fossile immobilità del libro di testo»[144] diventa innovazione drammaturgica. La socializzazione e la partecipazione collettiva, inoltre, da festa rousseauiana diventa competenza di vita, nella consapevolezza che «non si tratta soltanto di piantare una albero perché il popolo ci balli intorno»[145]. Allo stesso modo, la valorizzazione delle Rassegne di Teatro Scuola[146], superata l'ideologia proletaria, che pure è servita nell'evoluzione del tutto, ora vuole orientarsi allo scambio e alla contaminazione dei linguaggi, in una più proficua osservazione dell'estetica contemporanea. Ancora, la volontà di chiarire, se mai sarà possibile, la questione, nata cinquant'anni fa, sulla preparazione professionale necessaria agli esperti teatrali per operare all'interno delle scuole. Infine, l'impegno nel definire, ancora una volta, un confine fra teatro *con/di/per*, non tanto per effimere questioni moralistiche, quanto per ascoltare i bisogni specifici che ogni settore richiede, riconoscerne le differenze metodologiche, i presupposti e le finalità e, in questo modo, giungere a delineare una regolamentazione sul piano economico, procedurale, pedagogico ed artistico che tenga conto delle specifiche differenze. Del resto i tempi sono ormai maturi per affrontare politicamente la questione.

Se questi aspetti possono essere inseriti nei fattori identitari del Teatro-Scuola, a testimoniare il lascito che l'Animazione ci ha fatto, la nostra osservazione, a questo punto, deve spostare lo sguardo sul Teatro *per* Ragazzi, alla ricerca di ulteriori e diversi elementi attraverso i quali descrivere il fenomeno. Ciò detto fino ad ora, tuttavia, non rimane confinato nell'argomento scuola. Anzi si può affermare che lo spettacolo per ragazzi abbia fatto proprie molte delle novità, di forma e di contenuto, nate dal lavoro in classe, a partire, per esempio, dalla necessità di veicolare immaginari ed emozioni anche a bambini piccolissimi, incoraggiando la scrittura e la riscrittura drammatica, nonché la sperimentazione di nuovi linguaggi della scena. Oppure, la ricerca di nuovi modelli operativi, dai quali far scaturire lo spettacolo come frutto del dialogo e del continuo confronto con il pubblico. Non per ultimo, il rapporto economico con un interlocutore diverso dall'abbonato, ha portato allo sviluppo di contrattualità nuove nelle quali trovassero posto la scolaresca e la famiglia[147].

Questo breve elenco dei punti qualificanti, che si avrà modo di approfondire, si può ritrovare percorrendo le esperienze delle prime compagnie di Teatro-Ragazzi. Pertanto ora dobbiamo tornare a quel punto in cui l'Animazione, come abbiamo detto, perde il suo smalto iniziale per

---

[144] GAGLIARDI M., *La scarpastrega*, in BARTOLUCCI, G., *Il teatro dei ragazzi: antologia*, Guaraldi, Firenze, 1972, p. 92
[145] SCABIA, G., *La partecipazione teatrale*, p. 43
[146] L'Associazione AGITA ha all'attivo l'Osservatorio Nazionale Rassegne al fine di monitorare i cambiamenti del Teatro dei Ragazzi.
[147] Cfr. LOGLIO, C., *Le Normative del Ministero dello Spettacolo*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp., 26-27

istituzionalizzarsi nel Teatro Educativo e Sociale. Dobbiamo tornare a quel punto per seguire un'altra direzione, quella degli animatori, attori o insegnanti, che ad un certo momento hanno sentito il bisogno di chiarire la propria funzione artistica.

Cosa fare di tutto il materiale raccolto in anni di lavoro con i ragazzi? Cosa fare delle prassi di creazione sperimentate nelle comunità? Si trattava di concretizzare adesso l'esperienza fatta fin lì, o meglio, si trattava adesso di ripartire da lì.

2.2 Nascita del Teatro - Ragazzi

> «L'apparente antinomia fra teatro per i ragazzi e teatro dei ragazzi/animazione è superata, a favore della loro contemporaneità. […] In Italia stanno moltiplicandosi i gruppi che si dedicano al teatro ragazzi, attività precaria che, in attesa della riforma, permane spesso forma minore dello spettacolo per adulti e come tale è considerata anche sul piano delle convinzioni»[148].

La perdita dell'euforia iniziale, l'eco dello *slogan:* «ai teatranti il teatro, agli educatori l'educazione»[149], e la regolamentazione del settore che ne è conseguita, ha spinto chi si era allontanato dal palcoscenico per occuparsi di educazione, a ricercare nuovi stimoli artistici, ancora e di nuovo, a teatro. C'è chi l'ha definita entropia, quel passaggio di ritorno che vede l'Animazione rifarsi teatro. È fin troppo comodo, però, individuare oggi i passi falsi di questa fase, e a poco serve ipotizzare scenari alternativi del 'se non fosse stato'. Bisogna, al contrario, sottolineare che, se molti teatranti hanno fatto ritorno al palcoscenico dopo l'esperienza in aula, è anche perché la scoperta dell'immaginario infantile ha favorito il concretizzarsi di una poetica teatrale per il giovane pubblico volta a rinnovare lo spettacolo a teatro, uno spettacolo di vecchia maniera da cui, appunto, erano fuggiti. Una sorta, insomma, di rientro a casa del figliol prodigo, che torna dal padre, cambiato, cresciuto e diverso.

Se l'Animazione parte dalle iniziative torinesi, anche il suo approdo allo spettacolo per ragazzi avviene in questa città. Nella stagione teatrale 1968/1969 il Teatro Stabile di Torino[150], con l'intento di rinnovare l'offerta degli spettacoli per ragazzi, sporadici e dal repertorio datato, presenta un concorso dedicato agli spettacoli scritti e rappresentati dai bambini stessi. Aleggiava, infatti, nel

---

[148] ROSTAGNO, R., *Animazione*, in *Enciclopedia del teatro del '900* a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano, 1980, p.526

[149] BERNARDI, C., *Teatro ragazzi: il movimento, l'effimero, lo stabile*, pp. 709-714

[150] «A differenza degli anni scorsi, il Teatro, grazie alla collaborazione con la 'Scuola' e alla instaurazione di rapporti con gruppi teatrali torinesi, svilupperà, accanto al cartellone in abbonamento, un'attività di tipo sperimentale, che riteniamo potrà ottenere in particolare il consenso dei giovani. A tale capitolo di attività possiamo legare anche la 2° Rassegna del Teatro Universitario». Comunicato Stampa 11 Settembre 1968. Archivio digitale Teatro Stabile di Torino Cfr. https://archivio.teatrostabiletorino.it/

dibattito sullo spettacolo per ragazzi, ancora una volta Benjamin e i suoi ammonimenti: «Quando gli adulti recitano per bambini quel che ne esce fuori è un'insulsaggine»[151], nella convinzione che solo uno spettacolo pensato ed agito da bambini potesse essere veicolo di comunicazione per altri bambini [152]. Inoltre, si erano diffuse, anche in Italia, le esperienze compiute in ambito drammaturgico da Catherine Dasté [153], la quale stava sperimentando la tecnica dell'auto-drammaturgia, ideata interamente dai ragazzi e in opposizione al testo adultocentrico, giudicato artificioso e puerile. L'intento della Desté era quello di scoprire quante e quali proposte, impensabili per una mente adulta, potessero provenire dall'immaginario dei ragazzi, nell'ottica di «rimettere in discussione, accanto al drammaturgo tradizionale e all'opera tradizionale, anche il pubblico, il destinatario, chiamato questa volta a collaborare, a partecipare alla stesura e all'interpretazione dell'azione teatrale, di cui esso diventa responsabile e non soltanto osservatore, promotore e non soltanto consumatore»[154].

Con questi presupposti teorici, e spinti soprattutto dalla volontà di infondere nuova linfa al testo drammatico, il Teatro Stabile, dietro il coordinamento sempre di Gian Renzo Morteo, aprì le porte ai lavori di animazione scolastica. Tra gli spettacoli in concorso, risultato poi vincitore, si ricorda *La città degli animali, fiaba teatrale in 14 scene*, un lavoro condotto dal maestro Franco Sanfilippo con una seconda elementare della scuola Re Umberto Primo di Torino. Lo spettacolo era frutto delle rielaborazioni dei ragazzi, stimolati dall'idea di rappresentare la loro particolare visione di esseri umani urbanizzati. Un lavoro, dunque, che non si scosta molto dalle altre esperienze messe in atto in quegli anni e che ricalca il modello del 'canovaccio da riempire'. Eppure, ciò che rende questo spettacolo una pietra miliare lungo la strada che ci porta al contemporaneo Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, è il dibattito che tale operazione suscitò tra quella schiera di critici ed artisti il cui scopo era il rinnovamento della scena teatrale.

La creatività dei ragazzi poteva essere messa a servizio del teatro professionale? Si poteva passare dal teatro alla drammatizzazione per tornare nuovamente al teatro?

Tali riflessioni, portate avanti per mesi, giunsero alla decisione di riadattare la drammaturgia dei ragazzi di Sanfilippo che divenne, l'anno successivo, il materiale per uno spettacolo professionale, dapprima con gli allievi della scuola di recitazione dello Stabile e successivamente,

---

[151] BENJAMIN, W., *Programma per un teatro proletario dei bambini,* p. 151

[152] Testimonia Bertolucci in *Teatro dei Ragazzi:* «I piccoli spettatori (per come potrei documentare con le numerose registrazioni magnetofoniche fatte durante e dopo la rappresentazione) sottolineavano la soddisfazione d'aver assistito ad uno spettacolo che, a loro avviso, era piaciuto tanto ed era bello perché faceva ridere». p.221

[153] Catherine Dasté, regista, attrice animatrice teatrale. Nipote di Jacques Copeau. Viene considerata come antesignana dell'Animazione teatrale da molti studiosi fin qui citati.

[154] BARTOLUCCI, G., *Il teatro dei ragazzi: antologia*, p. 12

ad opera del Teatro del Sole guidato da Carlo Formigoni[155], trionfando sia al Festival di Teatro-Ragazzi di Berlino che alla Biennale di Venezia nel 1971[156].

Dall'operazione del Teatro Stabile di Torino nasce, a partire dai ragazzi, una forma di teatro popolare e innovativa allo stesso tempo, che ora interessa anche gli adulti, sempre più disponibili a nuove relazioni con lo spettatore bambino, quale interlocutore attivo di un'operatività teatrale professionale. Un ulteriore elemento che ha contribuito alla sostanziale maturazione del settore è da attribuire alle Istituzioni, prime fra tutte gli Enti Locali, che hanno favorito la progettualità dedicata ai bambini e ai giovani.

A metà degli anni Settanta, dunque, se una parte del Teatro *dei* Ragazzi si avvia verso il Teatro-Scuola, un'altra parte si trasforma in spettacolo, dove i ragazzi diventano il pubblico esclusivo.

La crescita delle richieste del mercato e l'esigenza di tutelare lo specifico artistico ed organizzativo, porta alla fondazione, nel 1977, dell'Associazione ASTRA – Associazione Teatro-Ragazzi e Animazione. Tra gli obiettivi compare inizialmente l'intento di riunire al suo interno le diverse realtà produttive, composte da compagnie, cooperative, gruppi liberi, allo scopo di creare una rete produttiva e distributiva che, se da un lato aggregava compagnie pubbliche e private attorno ad un medesimo obiettivo, dall'altro poneva le basi per un rapporto di collaborazione interattiva tra Scuola, il fruitore, e Teatro-Ragazzi, lo spettacolo[157]. Già anni prima, nel 1966 con la fondazione della sezione italiana ASSITEJ - ATIG, si era tentato di intraprendere un discorso di coordinamento del settore[158]. Ciononostante, dopo il primo slancio iniziale, che non risentiva però ancora delle influenze dell'Animazione, l'Assitej vivrà una fase di affievolimento e di difficoltà, dovute a molteplici ragioni, fino alla sua rinascita negli anni Duemila, consapevole di dover perseguire obiettivi di rilievo internazionale.

I problemi della distribuzione del Teatro-Ragazzi vengono affrontati anche dall'ETI che evidenzia gli aspetti negativi ed i rischi che questa crescita incontrollata comporta. Innanzitutto si assiste ad una «corsa forsennata al fare teatro»[159] con modalità improvvisate ed esiti discutibili,

---

[155] Carlo Formigoni nel 1971, al suo rientro dall'esperienza tedesca del Berliner Ensamble, fonda il Teatro del Sole che, insieme alla visione riformista dello Stabile di Torino, avvierà il processo verso la nascita dei Teatri Stabili per l'Infanzia e la Gioventù. Tuttora il Gruppo Teatro del Sole è diretto dal regista Massimo Navone, mentre Formigoni nel 1981 dirigerà il Teatro Kismet di Bari.

[156] Cfr. PERISSINOTTO, L., *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, p. 88

[157] Cfr. PASSATORE, F., *Una città e il suo teatro*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp., 39-40

[158] Associazione Internazionale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù nasce a Parigi ne 1996 ad opera di Leon Chancerel, collaboratore di Copeau. In Italia inizialmente è rappresentata da Maria Signorelli, Benito Biotto e Raffaello Lavagna. Oggi l'ASS.TEJ si caratterizza per un'intensa attività internazionale, organizza congressi e convegni, patrocina Festival e confronti teatrali, si occupa di promozione di ricerche, seminari e incontri.

[159] D'ALESSANDRO, B., *Problemi e prospettive di distribuzione del Teatro-Ragazzi*, in *Un sipario per lo Stregatto: annuario 1981 delle compagnie e delle manifestazioni italiane di Teatro Ragazzi con una monografia dedicata all'Umbria*, a cura di Giovanna Marinelli Damiani, Firenze, La Casa Usher, 1982, p.13

inoltre, il solo scopo commerciale di molte produzioni antepone, alla qualità, la logica della quantità con evidente svalutazione delle proposte, infine lo squilibrio distributivo tra Nord e Sud Italia nega, di fatto, la circuitazione sull'intero territorio nazionale. Al fine di arginare tali criticità l'Ente promuove il *Progetto ETI-Ragazzi* che già dalla stagione 1977/1978 mette in atto una serie di azioni tra cui l'istituzione di una commissione di esperti del settore e di un ufficio preposto alla programmazione e alla distribuzione. Con queste premesse l'ETI si dichiara soggetto mediatore tra il produrre e il fruire teatro, e si fa garante nei confronti delle compagnie e del pubblico, nonché di spazi giusti per un'utenza speciale quale quella infantile.

Si può far così coincidere la fondazione del Nuovo Teatro-Ragazzi[160] con l'inizio dei coordinamenti di settore che condurranno, nei decenni successivi, al riconoscimento ministeriale. Contestualmente, con il passaggio da movimento a settore culturale, si risolveva l'annosa controversia tra le preposizioni *per/di/con,* oramai comprese tutte all'interno della locuzione Teatro-Ragazzi.

Le compagnie che producono spettacoli pensando alle nuove generazioni, dagli anni Ottanta in poi, si moltiplicano[161]. Discostandosi da opportunismi di mercato molte di loro si specializzano, altre si avviano a maturazione confezionando prodotti di qualità che raggiungono spesso livelli estetici e poetici tali da non temere confronti con i più alti risultati del teatro maggiore[162].

Sebbene l'operatività prenda avvio dallo stretto rapporto con il territorio di origine, l'esigenza di contaminazione e di ricerca spinge le stesse ad estendersi persino fuori dai confini nazionali, intessendo collaborazioni, relazioni e scambi tra loro. Per questa ragione disegnare una geografia del Teatro-Ragazzi non è un compito facile. Nel 2009 Mario Bianchi, autore, regista e critico, nel suo *Atlante del Teatro-Ragazzi in Italia*, ci offre una mappa ordinata di eventi e luoghi che caratterizzano il nascere e lo sviluppo del fenomeno. Ripetitivo sarebbe, quindi, in questa sede, riportare un lavoro già brillantemente compiuto, mi limiterò, piuttosto, a tracciare un itinerario di conoscenza di quelle realtà che ricorrono all'interno del presente lavoro, consapevole di ometterne altre.

---

[160] Vorrei precisare che *Nuovo Teatro – Ragazzi* si riferisce all'attività di quelle compagnie, inizialmente autogestite, caratterizzate dalla volontà di rompere con la tradizione borghese tradizionale degli spettacoli per bambini. Fino a quel momento, infatti, esistevano, e sono continuate ad esistere in parallelo, compagnie operanti con funzione commerciale o moralistica. Si registra per esempio un'intesa attività di teatro parrocchiale. Altre compagnie, invece, come quella di Otello Sarzi e dei fratelli Colla, nonostante si differenzino sia per finalità che per qualità degli spettacoli, da sole non costituiscono ancora un movimento.

[161] Secondo i dati ETI nella stagione 1977/1978 le recite dedicate ai ragazzi sono state 2300, nella stagione 1980/1981 circa 6000, *Un sipario per lo Stregatto: annuario 1981 delle compagnie e delle manifestazioni italiane di Teatro Ragazzi con una monografia dedicata all'Umbria*.

[162] PALAZZI, R., *Espressività e creatività nel Teatro-Ragazzi* in *Un sipario per lo Stregatto: annuario 1981 delle compagnie e delle manifestazioni italiane di Teatro Ragazzi con una monografia dedicata all'Umbria*, p.23

2.2.1 Geografia

> «Torino è stata una culla del teatro ragazzi, ma anche Parma, Roma, il Sud e tantissimi luoghi del mondo, e tutto ciò rischia di essere frainteso, sminuito. C'è nel teatro ragazzi l'evoluzione dell'idea di attore, di creatore, si impara a far tutti i mestieri del palcoscenico. Serve una volontà ferrea ed è anche importante saper gestire i rapporti con gli amministratori locali di ambiti diversi, cultura ed educazione. Negli anni 70 e 80 il lavoro non mancava. Tutta l'area metropolitana chiamava noi dell'Angolo; poi dal nucleo originario si staccarono Moretti, Montagna e Antonelli, che fondarono altre compagnie o scelsero strade diverse»[163].

Tra i «cardini» storici, così è definita da Bianchi, troviamo la Compagnia Teatro dell'Angolo, fondata nel 1976 da Graziano Melano: «lavorare per un cambiamento sociale si ramificava in tutte le direzioni e il Teatro-Ragazzi arrivava a quella parte di popolo che non accedeva al teatro paludato»[164]. L'intento espresso agli esordi della sua formazione aveva indirizzato la compagnia verso forme sceniche di ricerca come, per esempio, l'utilizzo personale dello stile *Bread und Puppet*, oppure, del teatro popolare di animazione grazie alla collaborazione con Giovanni Moretti. Una tappa significativa nel lavoro della compagnia è il famoso *Pigiami* del 1982. Le ragioni dell'importanza di citare questo spettacolo sono, da una parte l'uso dei meccanismi del gioco infantile, dove forte è l'azione del corpo scenico e l'uso non convenzionale di oggetti e accessori, dall'altra la volontà di raccontare una storia senza che questa sia definita a priori, bensì creata in una 'situazione', collocata in un determinato spazio e, con queste premesse, dare il via alle interrelazioni fra i personaggi. La situazione è quella di un adulto che, nella sua camera da letto, torna bambino e gioca, come in un sogno, con gli oggetti che lo circondano. L'arrivo di un secondo personaggio, che rappresenta un amico immaginario, innesca un gioco di relazione tra divertimenti, litigi e complicità. Un teatro, si può dire, di situazione, che vede i protagonisti impegnati non ad interpretare una storia, ma a costruire un rapporto, affrontando *hic et nunc* i problemi che la convivenza comporta. L'uso di un linguaggio semplice ma privo di 'bambinismi' ha reso lo spettacolo un classico *tout-public* ancora oggi replicato con freschezza e vitalità[165]. Le spinte motivazionali, che caratterizzano i primi anni dell'attività dell'Angolo, hanno portato al riconoscimento come Centro di Produzione teatrale per ragazzi e, ulteriore passo in avanti, alla nascita della Fondazione Teatro-Ragazzi e Giovani onlus che attualmente promuove il progetto interdisciplinare la *Casa del Teatro-Ragazzi e Giovani.*

---

[163] MELANO, G., SESIA. M., *Una vita come un romanzo*, p. 7
[164] *Ibidem*, p. 4
[165] Cfr. ADRIANI A., *Viaggio tra le compagnie,* in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp. 10-11

Un'ulteriore formazione nata dal decentramento torinese è senz'altro Assemblea Teatro, presente dal 1967 e dedita quasi unicamente al Teatro-Ragazzi. Il carattere assembleare e senza distinzione di ruoli è lo stile organizzativo che permane anche oggi nel lavoro di compagnia. Tra i fondatori troviamo Loredana Perissinotto autrice e regista di moltissimi spettacoli come *Melofiaba* e *Punto e Virgola*. La prima fase di Assemblea si ispirava, infatti, al mondo della fiaba, del mito, della letteratura e del gioco infantile. Negli anni Ottanta, in produzioni come l'*Odisseo l'errante* è invece evidente una certa influenza della rivoluzione tecnologica in atto, un certo «occhieggiare alle invenzioni teatrali dei postmoderni nostrani»[166]. Oggi Assemblea è socia dell'Associazione Scenario e opera attivamente in molti campi della scena contemporanea.

Per quanto ne sia considerata la 'culla' non sarebbe onesto rimanere nella sola città di Torino, si darebbe un'idea sbagliata dell'impatto del Teatro-Ragazzi. La ramificazione delle iniziative e della volontà di comunicare alle giovani generazioni con il teatro, è affare un po' di tutta Italia.

A Milano nasce, nel 1975, il Teatro del Buratto di Tinin Mantegazza, orientato verso una totalità dei linguaggi. Il così detto 'teatro totale' si declina nell'operare attraverso diverse tecniche, dal teatro d'attore alle maschere, dal teatro gestuale a quello di figura. L'uso della quadratura nera e degli allestimenti non verbali, cifra stilistica del Buratto, evidenziano i segni visivi rendendoli disponibili a diverse interpretazioni. Le possibilità dell'attore-animatore, gli oggetti, le forme, le luci e i pupazzi parlano attraverso un canale percepibile anche ad un pubblico internazionale consentendo la massima libertà nella creazione di immagini suggestive. Per quanto riguarda l'impegno nella ricerca drammaturgica un tema rilevante della proposta del Buratto è il grottesco del pupazzo, spesso in relazione con la partitura musicale, e abbinato ad una recitazione epico-popolare dove gestualità e parola sono entrambi segni linguistici. Si ricordano alcune delle più riuscite produzioni dei primi anni: *Il Viaggio di Astolfo*, *L'Histoire du Soldat*, *Cipi*, *Storie e storielle dal baule magico*. *Il Viaggio di Astolfo*, vincitore dell'edizione 1982/1983 del Premio *Stregatto* dell'ETI, è una rivisitazione in chiave anticonformista del poema di Ariosto. La regia di Velia Mantegazza ha saputo coniugare la rilettura dell'opera con le musiche di Franco Battiato e la presenza contemporanea di attori e pupazzi. Si legge nelle motivazioni del premio: «Lo spettacolo per la complessità dei suoi significati, per la rigorosità del suo stile è da ritenere come punto di arrivo di un lungo itinerario artistico che il gruppo del Teatro del Buratto ha percorso e percorre con passione immutata»[167]. I testi prendono quindi spunto dalla letteratura ma anche da fiabe tradizionali per l'infanzia o da racconti musicali, in cui alla parola si unisce il linguaggio musicale

[166] *Ivi*.
[167] MARINELLI DAMIANI, G. *L'ETI per il Teatro-Ragazzi*, in *Documenti di Teatro*, n. 2, Roma, 1985, p. 80

con risultati gradevolissimi e ben equilibrati. Oggi la cooperativa gestisce il Teatro Verdi e il Bruno Munari, organizza e promuove Il Festival Internazionale di Teatro di Immagine e Figura e il Festival *Segnali* per le nuove generazioni, che avremo modo di approfondire in seguito.

Nel parlare di Teatro di Figura e di Milano non si può non citare una realtà che vanta secolari ascendenze nel campo della costruzione ed animazione delle marionette, ovvero quella di Gianni e Cosetta Colla. Fin dal 1945 Gianni Colla ha lottato tenacemente per la sopravvivenza del suo teatro, trovando soluzioni originali sia proponendo testi di grande impegno e sensibilità, sia presentando la marionetta come una nuova protagonista. L'esigenza di rinnovare continuamente il genere, per non rischiare di meccanizzare o di far uscire dal vecchio armadio opere polverose del passato, è sempre stata, infatti, l'idea motrice della compagnia. «Bisogna ribadire, come la storia ci insegna, che il mistero si compie nell'immaginazione dello spettatore, il quale, spinto dal suo desiderio, diventa visionario e dimentica i fili e gli artifizi»[168]. Ecco allora la suggestiva iniziativa di scegliere la collaborazione di un artista sensibile al fascino del teatro come il pittore Luigi Veronesi, che ha creato le marionette astratte e geometriche di molti spettacoli. Attualmente il repertorio drammatico della compagnia si è indirizzato verso lo stile fiabesco e verso testi tratti da storie popolari.

Si ricorda che gli anni Ottanta sono anche gli anni della ripresa del Teatro Popolare. La tradizione del teatro delle marionette viene infatti rivalutata anche dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia che, riuscendo a recuperare parte del materiale prodotto in circa cinquant'anni di lavoro dalla Compagnia del Podrecca, ha voluto rimettere in moto l'attività marionettistica richiamando e coinvolgendo gli artisti storici dei Piccoli. In effetti, ricorda Giovanni Calendoli, quella dei burattini e delle marionette è un'arte che è rimasta chiusa in sé stessa come patrimonio di alcune famiglie, ma grazie alla ricerca in atto, gli operatori teatrali, che solo in piccola parte sono figli d'arte, hanno saputo trasferire la tradizione nel nuovo contesto. Le tecniche del passato, i burattini e marionette tradizionali, il loro repertorio ispirato alla Commedia dell'Arte, sono usciti così dall'archeologia del teatro per infondere un nuovo slancio sia al teatro d'animazione che al teatro d'attore[169].

A Genova il Teatro della Tosse fondato da Tonino Conte, benché si occupi in prevalenza di spettacoli serali, prevede in programmazione anche l'allestimento di spettacoli per ragazzi; ma sono soprattutto le invenzioni scenografiche e le illustrazioni di Emanuele Luzzati[170] a meritare un discorso a parte. La sensibilità drammatica di questo fantasioso artista lo spinge nella sperimentazione di diverse tecniche, nonché nell'utilizzo di materiali semplici per la creazione di

---

[168] Ricordi di G. Colla su https://www.teatrocolla.org/la-nostra-storia/la-compagnia
[169] Cfr. CALENDOLI, G., *Premessa*, in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, pp. 10-11
[170] Molti dei suoi lavori sono oggi visibili all'interno del Museo Luzzati di Genova.

burattini e marionette. Luzzati farà largo uso di cartapesta, juta, gesso, per travalicare la semplice scenografia e spingersi verso l'arte figurativa che ha il compito di «aiutare lo spettatore a capire lo spettacolo», non attraverso la riproduzione realistica del senso, ma attraverso l'elemento sorpresa: «Se in teatro occorre una porta è bene cercare una finestra e al posto di una finestra collocare l'anta di un armadio. In ogni oggetto ci deve essere sempre qualcosa di ambiguo, in modo che sembri vero, ma non lo sia mai del tutto»[171]. Ad ispirare la teatralità di Luzzati c'è molto di Tofano, il quale, ricorda Cantatore, «ha saputo conservare attorno al significato un alone di mistero giocoso»[172].

Scendendo verso il centro Italia arriviamo all'Emilia-Romagna, altro caso unico all'interno del panorama nazionale del Teatro-Ragazzi. Moltissime sono infatti le compagnie che operano in questa regione già dagli anni Settanta. Questa predisposizione all'impegno verso il settore ragazzi è dovuta anche e soprattutto agli Enti Locali che nel tempo si sono dimostrati sensibili al fenomeno sostenendo e coordinando le varie iniziative, tra cui dar vita ai Centri Teatro-Ragazzi finalizzati alla produzione e diffusione di spettacoli, e all'organizzazione di attività collaterali rivolte al mondo della scuola. Il primo è il Teatro delle Briciole fondato da Letizia Quintavalle e Bruno Stori, senz'altro sul piano artistico uno dei vertici del Teatro-Ragazzi in Italia. Il loro è innanzitutto teatro d'oggetti, animati e non, che recitano, raccontano oppure creano suggestioni ed atmosfere. All'oggetto si affianca poi la figura umana dell'attore, in un'interazione efficacissima a tratti rituale nella sua stilizzazione ed essenzialità. Se alla base della nascita del Teatro delle Briciole c'era la voglia condivisa di cambiare la scuola e l'approccio stesso al Teatro-Scuola, oggi, sostiene Bruno Stori «bisogna affermare che il Teatro-Ragazzi è teatro, i processi drammaturgici sono i medesimi, dopodiché si sceglie il destinatario, però mi piace di più sostenere che sia teatro in generale»[173]. Negli anni la compagnia si è avvicinata a forme di teatro 'per tutti' collaborando con diversi artisti come Baliani, Bertolucci e Tonino Guerra e abbracciando stili e contaminazioni diverse, sempre nell'ottica dell'infanzia come campo di ricerca destinato all'innovazione teatrale *tout-cour.* Oggi il Teatro delle Briciole è Solares Fondazione delle Arti.

Un'altra importante realtà è la cooperativa La Baracca di Bologna che dal 1976 gestisce prima il San Leonardo Centro Teatro-Ragazzi e successivamente, dal 1995, il Teatro Testoni di cui ne cura la produzione, la programmazione e l'organizzazione di iniziative speciali. Le scelte artistiche della compagnia, rivolte esclusivamente all'infanzia e alla gioventù, sono incentrate sul teatro d'attore e il teatro di situazione e narrazione. Volendo trovare una sintesi dell'identità teatrale proposta da La Baracca, si potrebbe definire come 'teatro dello spettatore' in cui è centrale non solo

[171] LUZZATI, E., CONTE, T., *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, p.43
[172] CANTATORE, L., *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione*, p. 39
[173] STORTI, B., in BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, p. 46

l'ascolto del pubblico verso l'artista, ma di più quello dell'artista verso il pubblico. Ragion per cui la ricerca drammaturgica si è indirizzata ad una forma che sia di per sé anche contenuto e che unisce al linguaggio espressivo elementi di forte impatto comunicativo. Questa particolare visione ha sviluppato, negli anni, una poetica alla ricerca dello stupore, emozione essenziale che scaturisce dall'incontro con l'altro. L'aspetto peculiare dell'attività de La Baracca è sicuramente la ricerca di questo incontro nello spettatore piccolissimo, ovvero nei bambini del nido da 1 a 3 anni di età. Uno fra tutti *Le stelle di San Lorenzo,* del 1993, fa parte degli spettacoli per i piccolissimi che hanno avuto più successo in Europa. Alla semplicità del testo, che parla della notte in cui le stelle scendono per andare a trovare i bambini mentre dormono e regalare loro un dono, si unisce la poesia del mezzo espressivo ed una scenografia evocativa. Un planetario e un carillon danno infatti l'illusione di vedere quelle stelle staccarsi dal cielo e raggiungere i bambini. In oltre trent'anni di lavoro, il Teatro Testoni – La Baracca ha prodotto un numero considerevole di spettacoli ed ha acquisito il titolo di Casa della Cultura per l'Infanzia, un luogo in cui nascono e crescono diverse iniziative come convegni, laboratori e mostre. Inoltre, attraverso rapporti stabili con le più importanti Istituzioni, la cooperativa è promotrice di progetti internazionali che coinvolgono artisti e realtà da tutto il mondo[174].

Fontemaggiore di Perugia è una storica compagnia nata nel 1948, anche se la sua operatività inizia a partire dal 1963 con interventi di animazione socioculturali. Le influenze del teatro di strada e del Living Theatre porteranno il gruppo fuori dallo spazio teatrale per raggiungere piazze in tutta Italia. Negli anni Ottanta si consolida l'impegno di dedicarsi all'infanzia con spettacoli dalla drammaturgia originale e appositamente creata per un pubblico bambino come *Labirinti della notte, Nella pancia del lupo, AEIOU*. Del 1985 è *Alla scoperta dell'America*, uno spettacolo-viaggio, ovvero la storia del sogno di un uomo, ma non per forza di Cristoforo Colombo. Lo spettacolo infatti vede la ri-scoperta dell'America vista con gli occhi di un giovane che parte per vivere la meraviglia di un paese da conoscere. Come un antropologo annota e ricerca tutto ciò con cui entra a contatto della nuova cultura, in un viaggio che è allo stesso tempo scoperta e ricerca. Il giovane nella sua avventura è accompagnato da un dinamico agente di viaggi che si impone da filtro rispetto alla realtà. La compagnia è stata guidata a lungo da uno dei suoi storici fondatori, Stefano Cipiciani.

A Roma va ricordata l'attività della Nuova Opera dei Burattini, nata nel 1947 da un'idea di Maria Signorelli e Luigi Volpicelli. Il gruppo usa il linguaggio espressivo del Teatro di animazione riproponendolo in forma di ricerca sperimentale ed affiancando ad esso la presenza di elementi di teatro classico come attori, mimi, ballerini e musicisti. La compagnia, che gestisce dal 1986 il

[174] Nel 2021 viene pubblicato il lavoro di ricostruzione storica delle vicende della compagnia La Baracca a cura di Anna Paola Corradi. *La Baracca. 45 anni di Teatro Ragazzi.*

Teatro Verde, si dedica interamente alle nuove generazioni, conquistando l'appellativo di Teatro dei bambini e dei ragazzi di Roma. Tuttora l'attività di produzione e programmazione è affidata a Veronica Olmi e Andrea Calabretta e conta circa 40 mila presenze l'anno, tra *matinée* per le scuole e pomeridiane per le famiglie.

Nella provincia ha sede, invece, il collettivo Ruota Libera. Fin dall'inizio ha dedicato la produttività alla scelta di comunicare temi e messaggi che fossero diversificati per fasce d'età, investigando soprattutto il problema del rapporto adulto-bambino. La presenza al suo interno di una figura di intellettuale atipico, come può senz'altro essere definita quella di Marco Baliani, attentissimo a captare tutto ciò che si muove nel mondo della comunicazione, ha spinto il gruppo di Monterotondo a realizzare spettacoli che si prestassero a diversi livelli di lettura per superare così il rapporto univoco che l'adulto spesso impone al giovane. Con il suo apporto verranno prodotti spettacoli come *Supperman*, *Rosa e celeste, Peter P, Orphy 2013.* Quest'ultimo parla della storia di Orfeo, metafora dello sguardo bambino in procinto di trasformarsi in adulto, ma anche di resistenza nei confronti di una crescita che ineluttabilmente segue gli schemi tradizionali. Negli anni Novanta, Baliani e Ruota Libera prenderanno strade diverse: Ruota Libera, trasferitasi a Roma, si indirizzerà verso una poetica di impegno sociale, mentre Marco Baliani intesserà strette collaborazioni con artisti e realtà della scena teatrale nazionale diventando autore e regista di alto livello. La ricerca stilistica di Baliani gira intorno al Teatro di Narrazione nel quale confluiscono ricerca e tradizione, fiaba e fantascienza. Tra le collaborazioni ricordiamo quella con Remo Rostagno con *Kohlhaas*[175], spettacolo di narrazione affrontato interamente seduto su una sedia e che ha il merito di aver fatto rinascere la forma più antica di teatro alla base della comunicazione infantile [176].

> «Kohlhaas è la storia di un sopruso che, non risolto attraverso le vie del diritto, genera una spirale di violenze sempre più incontrollabili, ma sempre in nome di un ideale di giustizia naturale e terrena, fino a che il conflitto generatore dell'intera vicenda, cos'è la giustizia e fino a che punto in nome della giustizia si può diventare giustizieri, non si risolve tragicamente lasciando intorno alla figura del protagonista una ambigua aura di possibile eroe del suo tempo»[177].

Agli inizi del suo sviluppo, le attività di Teatro-Ragazzi nel Sud Italia appaiono meno vivaci. La ragione di questa differenza dipende anche dal fatto che l'elaborazione teorica, intorno allo specifico sociale e pedagogico del fenomeno, nasce «nei grandi centri metropolitani dove più assillante era il problema dei decentramenti culturali e di animazione nei quartieri-ghetto, e dove

[175] *Kohlhaas* è considerato la cerniera tra il Teatro-Ragazzi e il teatro di narrazione. Sara replicato i primi anni inizialmente per le scuole secondarie per poi diventare spettacolo serale.
[176] Cfr. BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, p. 162
[177] Cfr. BALIANI, M., Scheda spettacolo su https://www.marcobaliani.it/kohlhaas/

più voce era data al rapporto scuola-società»[178]. I problemi storici, riguardo le condizioni meridionali, che fermentano dall'Unità d'Italia, non sono certo da affrontare in questa sede, bisogna invece riconoscere alcune iniziative lodevoli come quelle nate in Puglia, che resta, anche in tempi presenti, la regione dove sembra essere più attiva la crescita di iniziative e di pubblico, anche nel particolare settore del Teatro-Ragazzi.

A Bari hanno sede compagnie come il Kismet, che si avvale delle elaborazioni creative di Carlo Formigoni. A Taranto sono attivi il CREST, il Teatro degli Audaci, il Teatro del Mago distratto. A Lecce, l'istituto Astragali attivamente impegnato nel campo dell'Animazione, e il Teatro Koreja. Molte, però, le realtà del Sud alla ribalta che si organizzeranno, nei decenni avvenire, in progetti di grande importanza.

Dopo una prima fase di avvio, gli anni Ottanta, come abbiamo visto, ne aprono un'altra, quella d'oro del Teatro-Ragazzi. Oltre alle compagnie citate, nascono e si specializzano un gran numero di nuove realtà in tutta la penisola, uno sviluppo in termini quantitativi e qualitativi che non è rapportabile ad altri ambiti della produzione teatrale. Le organizzazioni di settore, che operano in questi anni, sono allora fondamentali per tenere insieme un comparto complesso come quello del Teatro-Ragazzi, tuttavia esiste una difficoltà oggettiva nel disegnare un quadro unitario di una realtà così articolata. La ragione di questa indeterminatezza risiede nel carattere eterogeneo, multiforme, ramificato ed invisibile del fenomeno, che se da un lato rappresenta la sua criticità, dall'altro ne costituisce un grande patrimonio.

Osservare a distanza di quarant'anni tutto questo, è più utile forse, non tanto a fare un elenco più o meno dettagliato di chi ci è stato, quanto, piuttosto, a considerare i punti fissi condivisi da tutti coloro che si aggregano intorno al problema di offrire all'infanzia spettacoli qualitativamente validi. Una riflessione sulle tematiche proprie della categoria, nel rispetto delle differenti prassi metodologiche del lavoro, del rapporto co-partecipativo esterno, dei linguaggi artistici e dei contenuti da veicolare, sembra allora necessaria.

Per evitare generalizzazioni imprecise, è bene ricostruire l'organicità a partire da chi si è impegnato ad esporre teoricamente le esperienze, per constatare l'esistenza di un punto di partenza indispensabile ad un discorso coerente sul Teatro-Ragazzi.

Al di là delle differenti personalità, quindi, si possono rintracciare, nel dibattito tra artisti, Istituzioni ed Enti teatrali, delle linee comuni che di seguito si cerca di riorganizzare.

---

[178] PANI E., *Nel Sud Italia,* in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp. 10-11

2.2.2 Il bambino spettatore

> «Ieri ho visto una cosa incantevole, una storiella che non finiva mai. Era una mattina di pioggia e mio fratello mi venne a svegliare. Poi siamo riusciti ad entrare nel quadro... Abbiamo incontrato il babau. Ma il più bello è stato la scatoletta dei desideri. Poi sono rimasta sola e mi sono presa uno spavento terribile. […] Alla fine è arrivato il papà e ci siamo tirati le torte in faccia, ah no, erano gli attori dello spettacolo»[179].

Nel 1984 l'ASTRA e il Settore scuola/ragazzi dello Stabile di Torino organizzano il convegno interdisciplinare *Immaginario Bambino* allo scopo di mettere a fuoco la nozione di infanzia in relazione al consumo culturale. L'oggetto del convegno è il bambino. Ormai assodata l'idea post-animazione che i più piccoli sono cittadini a pieno titolo, gira intorno alla specificità del bambino il discorso culturale che lo pone ora come persona da informare, ora da far crescere, ora da educare o da far divertire. Da un punto di vista più squisitamente teatrale, la dimensione spettatore-bambino è, per la brevità del suo tempo, una dimensione in continua mutazione, pertanto deve rappresentare non un destinatario, non un pubblico in senso qualunquistico, ma la meta a cui indirizzarsi[180] .

> «Credo che sia necessario per i teatranti sapere per chi fanno teatro, chi è l'interlocutore. Penso che non sapere per chi si fa teatro sia il guasto più grosso del teatro italiano di oggi; credo che lo si faccia per sé stessi, per i colleghi, per il ministero, raramente per il pubblico. Ebbene, ciò è molto grave perché il teatro è una forma di attività che non ammette recuperi. Il teatro non è un prodotto. Il prodotto presuppone la sopravvivenza di qualcosa tra il momento della produzione e il momento del consumo. Non è assolutamente questo il caso del teatro. Il teatro è un'azione, e un'azione artistica non è un prodotto artistico. Non valorizzare fino in fondo questo concetto, questo elementarissimo, innegabile concetto, significa deformare completamente il significato dell'avvenimento teatrale. E tutto lì: il teatro è un rapporto artistico bi-direzionale»[181].

Conoscere il proprio pubblico significa mettersi in un atteggiamento di apertura attraverso un dialogo costante tra scena e platea. Il concetto bi-direzionale è, per Morteo, carattere distintivo del teatro che, a differenza dei *media,* non può prescindere dal momento comunitario. Recuperare il senso di 'arte come relazione' significa salvare il teatro dalla deriva consumistica. In questo senso il

---

[179] Dopo aver assistito allo spettacolo *II viaggio incantato* del Teatro Stabile di Torino, una bambina di sei anni ha descritto la sua esperienza identificandosi a tal punto con la protagonista che la narrazione è fatta tutta in prima persona. Cit. GAGLIARDI, M., *Il bambino spettatore*, Vita e pensiero, Università Cattolica, Milano, 1985, p. 100

[180] Cfr. PRESOTTO, C., *La necessità del tempo inutile:" candore" e" stupore" nel" Teatro Ragazzi" italiano*. *La necessità del tempo inutile*, in *Storia del candore : studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*. Studi di musica veneta. Archivio Nino Rota, Firenze: L.S. Olschki, 2001, p. 236 - Permalink: http://digital.casalini.it/10.1400/46497

[181] MORTEO G. *Teatro e scuola*, In *L'Immaginario bambino,* p. 117

Teatro-Ragazzi, che fa della relazione il suo momento fondante, ha bisogno di conoscere l'immaginario del suo spettatore prima ancora di produrne.

Decondizionarsi dallo sguardo adulto per vedere con occhi bambini è, invece, l'opinione di Rostagno che avanza la considerazione di «attenuare la perversione pedagogica dell'adulto»[182] per avvicinarsi al mondo dell'infanzia. Il loro partecipare, infatti, è fortemente connesso con la scena, composta di oggetti, di suoni, di corpi. Il compito del teatro sarà allora quello di sollecitare nei bambini il senso di 'non sentirsi semplici spettatori' permettendogli di agire in quell'esperienza che, nella loro grammatica, si potrebbe chiamare semplicemente gioco.

> «[…] il bambino del teatro non sta mai seduto realmente nel pubblico, sta dentro lo spettacolo e dentro gli attori, grumo immaginale non spiegabile né esorcizzabile da alcuna psicologia di età evolutiva. A questo bambino assente, presenza insondabile ma certa, bambino di memoria ancestrale, rintracciabile a spezzoni e lampi solo a patto di rischiare una discesa nelle proprie profondità sarebbe permessa una nuova dimensione dello sguardo, una «luccicanza» finalmente inquietante. […] Il bambino spettatore si troverebbe allora al centro di un evento che, pure nella massa, accadrebbe per lui solo: riconoscersi in una esperienza e restare stupito di vedere per pochi attimi, nell'incontrarsi dei desideri tra la scena e la platea, un bambino che non c'è e che lui non è, ma che pure, in quei momenti, parla miticamente ad entrambi»[183].

L'esperienza di cui parla Baliani è quel processo che conduce il pensiero infantile verso la creazione di visioni, in una dimensione che viene tracciata dai segni sensibili della scena teatrale. Si parla di un bambino, e in senso più generale di giovane spettatore, capace di utilizzare il proprio personale sguardo, non strutturato, per inventare mondi e generare continuamente nuovi significati, non chiudendosi mai in una sola e rigida ricezione. È evidente che la responsabilità di chi fornisce gli stimoli riguarda l'uso che se ne vuole proporre, e prendere coscienza del percorso che il bambino compie nella comprensione dei segni è imparare a vedere con i suoi occhi[184].

Un'analisi dettagliata dell'interpretazione sul piano semantico conduce alla valorizzazione, da parte dello spettatore, di tutti quegli elementi recepibili dal sistema dei sensi. Il linguaggio sonoro, visivo, gestuale suscita nel bambino un piacere sensoriale che, molto più del testo, riesce a coinvolgere la ricezione infantile. Il 'come' viene rappresentata una storia, che poi è lo specifico dell'arte teatrale, sembra essere, dunque, molto più interessante della storia in sé.

> «Insomma lo spettatore infantile privilegiando la forma sul contenuto, la produzione di senso attraverso l'azione e non attraverso il rimando ad un senso che sta fuori, sembra particolarmente ricettivo nei confronti di un linguaggio pluricodice e multilivellare come quello teatrale. Questa ricettività deriva

---

[182] ROSTAGNO, R. Intervento in *L'Immaginario bambino,* p. 156
[183] BALIANI, M. *Eroi e dopo*, in *L'Immaginario bambino,* pp. 113-114
[184] Il potere di decodificare i segnali della scena, a patto che questi siano espressi in un linguaggio appositamente modulato per l'infanzia, era già stato espresso da Sergio Tofano.

probabilmente dal modo infantile di rapportarsi alla realtà: che è un modo di tipo metaforico, legato a un ordine percettivo e senso-motorio che produce immagini sinetesiche in cui cioè elementi appartenenti ad una sfera sensoriale vengono associati ad un'altra»[185].

Mafra Gagliardi, psicopedagogista ed esperta di Teatro-Ragazzi, ha inoltre evidenziato che il piacere di assistere allo spettacolo deriva non tanto dai «segni trasparenti quanto da quelli opachi, cioè che resistono all'attribuzione di senso», proprio perché in grado di suscitare nello spettatore la formazione di significati altri. Ad influire sull'interpretazione concorre l'aspetto della visione di gruppo. La modalità di fruizione collettiva, che può andare dalla scolaresca alle famiglie, permette una risonanza sul piano emotivo tesa ad amplificare le reazioni. Il pubblico dei bambini sa essere un *audience* forte e compatta, capace di restituire, per il principio del contagio, un *feedback* unanime. Lo spettacolo nel suo svolgersi, risentirà allora di questa co-produzione, che in senso semiotico De Marinis chiama «drammaturgia attiva»[186], in cui è il bambino con i suoi comportamenti ricettivi a creare insieme all'attore l'evento teatrale. È il bambino, in sintesi, ad intervenire direttamente sull'azione, incitando e aiutando il protagonista, reagendo contro il cattivo della storia e così via. Così facendo «lo spettatore tenta di forare la quarta parete, proponendo scambi e contaminazioni tra il piano della realtà e quello dell'illusione»[187].

Grazie ad indagini sul campo la Gagliardi ha potuto raccogliere le impressioni dei bambini spettatori e studiare, oltre la loro interpretazione semantica, anche i meccanismi di immedesimazione. Partecipare alla visione di uno spettacolo, se da una parte coinvolge i sensi, dall'altra accende la sfera emotiva che genera il desiderio di identificarsi con il protagonista della storia. «La fascinazione esercitata dal personaggio si mantiene anche fuori dal palcoscenico: immaginando che possa uscire dalla dimensione dell'immaginario e entrare nel quotidiano»[188].

Il momento insieme a teatro prosegue, in questo modo, anche oltre la visione, diventando, per chi l'ha vissuto, parte di un'esperienza di vita, perché la scena è stata in grado di parlare «allo spettatore di sé stesso, lo coinvolge sul piano personale e richiama elementi della sua stessa situazione»[189].

Sul tema della ricezione legata al concetto di immaginifico gli studiosi in psicologia, come Alberto Munari e Donata Fabbri Montesano, espongono la teoria secondo la quale l'adulto, produttore di cultura, ponendosi in posizione di ricettore nei confronti dei giovanissimi, potrebbe da

---

[185] GAGLIARDI, M., *Il bambino spettatore*, p. 100
[186] DE MARINIS, M., *Capire il teatro*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 51
[187] GAGLIARDI, M., *Il bambino spettatore*, p. 10
[188] *Ivi.*
[189] GAGLIARDI, M., *Il Tempo dello spettatore*, in *Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo*, anno III, n. 4, Roma, 1998, pp., 12-15.

loro cogliere le modificazioni delle tendenze dell'immaginario e spingersi verso situazioni imprevedibili, lungo un processo di co-evoluzione del bambino e dell'adulto insieme[190].

Tali modificazioni sono fluide e in continuo avanzamento sia rispetto all'età - un bambino di 5 anni oggi sarà un bambino diverso tra altri 5 anni; sia rispetto al tempo - un bambino di 5 anni oggi è diverso da un altro bambino di 5 anni domani. Posizionarsi in osservazione permanente di fronte alle trasformazioni del referente è il compito dell'intera progettualità artistica e culturale dedicata alle nuove generazioni. La definizione di Teatro-Ragazzi come teatro popolare, di ricerca e innovazione sta proprio in questa spinta propulsiva al cambiamento.

Sulle trasformazioni dell'Infanzia in rapporto al consumo culturale si esprime Bruno Stori del Teatro delle Briciole, il quale pone l'accento sulla velocità del cambiamento stesso, indotto dal sistema piuttosto che dallo sviluppo generazionale:

> È chiaro che oggi i bambini ricevono una serie di impulsi che sono diversi da quelli di 30 anni fa. […] I piccolissimi hanno più o meno lo stesso incantamento, anche se poi la scuola li indirizza verso delle norme, […] gli adolescenti e i giovani delle scuole superiori sono invece un pubblico più recente per il Teatro-Ragazzi, un pubblico spesso conformista, diffidente e sospettoso, ma straordinario da conquistare»[191].

In definitiva, la condivisione dello sguardo sulle cose del mondo implica la conoscenza dell'immaginario del pubblico al quale ci si rivolge, dei suoi punti di riferimento, delle fantasie, dei linguaggi, delle paure e dei desideri, che, è inevitabile, mutano e si trasformano in base all'età. A questo punto, per inquadrare l'analisi, è utile fare un accenno alla distinzione dei diversi destinatari che l'espressione 'bambino spettatore' racchiude. Consci dell'arbitrarietà della suddivisione, in quanto l'orientamento attuale è quello di rivolgersi a tutto il pubblico e, inoltre, nulla impedisce ad un adolescente di recepire ed apprezzare uno spettacolo per bambini più piccoli, esiste comunque un criterio anagrafico che differenzia procedure, stili e temi del prodotto teatrale dedicato ai ragazzi.

Confrontando le proposte delle compagnie emergono quattro indirizzi dai quali si possono individuare più facilmente modelli produttivi e linee artistiche. In primo luogo esiste un teatro dedicato ai piccolissimi, ovvero ai bambini dai 0 ai 3 anni, poi si distingue un teatro per l'infanzia adatto a bambini dai 4 ai 7 anni, ancora un teatro per bambini e ragazzi fino circa ai 12 anni, ed infine un teatro per giovani o adolescenti che comprende la fascia d'età dai 13 ai 18 anni.

Si è articolata, intorno a questa distinzione, una ricerca stilistica in merito ai linguaggi artistici, al fine di individuare quale fosse il mezzo migliore per comunicare con il mondo dell'infanzia e la gioventù.

---

[190] Cfr. MUNARI, A. *La Fantasia dell'Infanzia*? in *L'Immaginario bambino,* p. 33
[191] STORI, B., in BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, p. 46

2.2.3 Poetiche e Drammaturgie

> «Noi crediamo di conoscere l'universo dei bambini, dei fanciulli, crediamo di conoscere le loro reazioni, ma non le conosciamo. Esplosa la baracca, gli oggetti animati e gli animatori si mostrano a vista e tutto ciò è bellissimo e stimolante dal punto di vista anche semiologico. La baracca del burattinaio è esplosa e certe volte anche il ponte del marionettista. Automaticamente il ragazzo amplifica la visione quello che vede si aggiungeva quello che aveva già visto, quindi andava oltre la visione del Puro e Semplice spettacolo»[192].

Nell'ambito delle interrogazioni sull'arte del teatro per i ragazzi, alcune domande sembrano interessare più di altre: Il linguaggio teatrale si deve adattare all'età dello spettatore? Qual è il genere di teatro più adatto per i ragazzi, il teatro d'attore o quello di figura? Bisogna privilegiare il linguaggio delle immagini o quello della parola? Nel tentativo di rispondere a queste domande, è opportuno basarsi ancora una volta sulle esperienze fatte e su ciò che è stato ragionato negli anni.

Nel 1984, all'interno della terza edizione del Festival Nazionale del Teatro-Ragazzi di Padova, si svolge il convegno *Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, nel quale vengono affrontate le specificità dei due generi e le loro eventuali applicazioni. Dagli interventi emerge che i bambini in età infantile, del nido o della scuola dell'infanzia, sarebbero più predisposti alla relazione con oggetti animati.

Una possibile spiegazione si rintraccia nell'essenza stessa del Teatro di Figura. Davanti agli occhi del bambino si compie un atto di creazione, ovvero una materia inanimata e morta si tramuta in qualcosa di vivente. Questo processo è direttamente esperito dai bambini fin dalla tenera età quando giocano con pupazzi o con animali di pezza. Il bambino conosce e comprende immediatamente lo stile rappresentativo dell'oggetto che parla, pertanto non ha difficoltà a credere che gli alberi cantino, o che armadi, tavoli e sedie si trasformino improvvisamente in personaggi agenti sulla scena.

A questo primo elemento se ne aggiunge un altro di natura esteriore che risiede nel carattere dei personaggi sulla scena. Nel caso dei burattini o delle marionette, proprio come nella Commedia dell'Arte, essi esprimono una sola qualità dominante alla volta, per esempio la fanciulla, l'innamorato, il povero; resa visibile da gesti codificati, semplici e intuitivamente comprensibili. Tale convenzione faciliterebbe, anche nel bambino più piccolo, la ricezione della vicenda scenica.

Secondo gli studi di Ilse Rodenberg, presidente dell'Assitej all'epoca del suddetto convegno, ad avvalorare la tesi del burattino come primo funzionale approccio al teatro,

---

[192] DOLCI, M. in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, p. 43

concorrerebbe anche il fattore psichico: «il bambino vede nei burattini e nella marionetta sé stesso e questa identificazione è resa più facile dalla circostanza che il bambino non è un fruitore passivo dell'arte; in lui l'accoglimento di ogni creazione artistica è un processo attivo che avviene in un certo senso a livello del gioco»[193]. Non potendo basarsi sul realistico, il Teatro di Figura allude ed accenna a simboli e, con rinvii al reale, sollecita la fantasia del bambino, lo sprona ad un'attività creativa trasformandolo in co-attore dello spettacolo.

In *Cappuccetto Bianco* del Teatro del Buratto, tratto da un testo di Bruno Munari, accade proprio questo: l'immaginario del bambino diventa il creatore della storia che è solo in parte accennata, in quanto, «non serve il lupo, basta la sua coda, della nonna il profumo e per la bimba un cappuccio di velluto rosso che esce da un cestino»[194]. In questo caso gli oggetti animati stimolano tutti i sensi. La vista è sollecitata dai colori e dalle luci, come il bianco della neve; i piccoli strumenti musicali, consegnati ai bambini all'inizio della rappresentazione, favoriscono la partecipazione sonora; i profumi dei fiori e della torta riconducono al reale sfruttando la memoria sensoriale; e infine il tatto, stimolato da tessuti ed oggetti di diversa consistenza, come il ruvido per la coda del lupo e il morbido per il mantello di Cappuccetto. Al momento evocativo di attivazione dei sensi si alterna la relazione e il momento del gioco come quando i bambini vengono coinvolti nel creare la scenografia sonora di un bosco. Colori, suoni, luci ed oggetti del reale si trasformano, ad opera degli artisti del Buratto, in oggetti fantastici.

Nei primi 24-36 mesi si ha quello che Piaget definiva lo sviluppo senso-motorio, il bambino in questa fase ha bisogno di scoprirsi individuo agente, capace di compiere azioni e di intervenire su ciò che lo circonda. Ne consegue che, stimolare la partecipazione all'interno di un avvenimento teatrale tramite manipolazione di oggetti, permette di favorire lo scambio e la reciprocità. In questa fase molto importante è la relazione con gli oggetti che il bambino cerca di afferrare e manipolare per inserirli nel suo schema d'azione. Inoltre, dopo un primo contatto col sensorio, gli oggetti acquistano, nella mente del bambino, un valore simbolico e rappresentativo[195].

Fin dal suo esordio La Baracca, con la collaborazione del Comune di Bologna, ha fatto del rapporto con i bambini piccolissimi, la sua cifra poetica. In particolare nel 1986 prende vita il progetto *Il nido e il teatro,* finalizzato ad esplorare la teatralità dell'infanzia e, allo stesso tempo, la dimensione fruitiva del bambino spettatore. Si poneva il problema se i bambini più piccoli trovassero o meno interesse nell'essere spettatori, nel partecipare al teatro solo guardando e ascoltando. Ricorda Frabetti, a proposito del lavoro con la prima infanzia: «c'è chi ride, chi ha paura, chi si entusiasma e chi vorrebbe essere altrove. Si impara molto andando a bottega dai

[193] RODENBERG, I., in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, p. 36
[194] MUNARI, B., intervista in https://www.teatrodelburatto.com/produzioni
[195] Cfr. PIAGET, J., *L'epistemologia genetica*, Edizioni Studium, Roma, 2016, pp. 61-68

bambini perché sono capaci di cogliere simboli molto complicati, e sono insuperabili nel giocare con la finzione. Sono un pubblico straordinario a cui dedicare solo il meglio di sé»[196]. Il lavoro nel nido è altresì pensato per osservare il bambino all'interno del proprio ambiente di riferimento, ovvero nella situazione di condivisione dell'evento teatrale con altri coetanei. Dall'osservazione di questo particolare pubblico nasce il progetto di ricerca, ancora in atto, di ideare spettacoli per il nido, che rispettassero i bisogni dei bambini, i loro tempi e i loro spazi. Uno dei primi spettacoli realizzati è *Acqua*, seguito da *Sogno d'aria*, e *Pesca e Ribes.* Quest'ultimo affronta il tema dello stupore attraverso l'animazione di oggetti che si staccano dal reale per diventare i protagonisti di storie fantastiche. Le due attrici, che interpretano due bambine alle prese con la conoscenza del mondo e delle cose, manipolano e 'pasticciano' ingredienti come la farina, la pasta, le caramelle e, allo stesso tempo, coinvolgono i piccoli spettatori ai piaceri sensoriali, di gusti e di sapori.

È importante osservare che spesso il teatro di oggetti non esclude la presenza a vista dell'attore. Il Teatro d'Attore e il Teatro di Figura, non sono, infatti, da considerarsi due forme di teatro diverse e separate. Piuttosto, ricorda Calendoli:

> «sono due modi di manifestarsi del teatro che nella sua essenza è uno. Con la ricerca di forme teatrali per la prima infanzia e la gioventù si è largamente sperimentata la tecnica di impiegare contemporaneamente entrambe le forme, integrandole ed adattandole le une alle altre anche se di diversa origine. Si sono avuti così spettacoli dove alle ombre o alle trasparenze colorate si accompagna l'animazione di marionette, di burattini e di pupazzi; o ancora spettacoli in cui gli attori, «esplosa la baracca» interagiscono e dialogano con l'oggetto animato e viceversa»[197].

E ancora,

> «Il teatro d'animazione, ancora veduto da taluno secondo un'ottica conservatrice come il teatro dei burattini e delle marionette del buon tempo antico, è oggi una fucina, uno spazio di azione, un terreno di prova. Teatro d'attore e teatro d'animazione entrano in simbiosi, si contrappongono dialetticamente e si confondono nuovamente»[198].

I condizionamenti e i pregiudizi associati a quest'arte vengono così superati a favore di una molteplicità delle forme e del loro impiego. È importante dire che gran parte del teatro di animazione che opera attualmente in Italia non proviene esclusivamente dalla tradizione e non si basa solo su di essa, si è semplicemente ispirato e poi sviluppato altrove[199]. I nuovi materiali, le

---

[196] FRABETTI, R., *Cari genitori, pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, Fondazione Gualandi Ed., Bologna, 2021, p. 18
[197] CALENDOLI, G. in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, p. 7
[198] *Ivi*.
[199] I professionisti operanti nel Teatro di Figura sono riuniti all'interno dell'UNIMA - Union International de la Marionette - che nel 1980, a Roma, ha fondato la sua sezione italiana. L'Associazione coordina le attività artistiche e

nuove modalità di manipolazione e le nuove ricerche estetiche del teatro di animazione contemporaneo, hanno altresì modificato il modo di vedere del pubblico. Tutto può essere marionettizzato. Prendere i generi tradizionali e riproporli in una pluralità di esperienze contribuisce, allora, non tanto a falsificare il passato, quanto a rivederlo sotto nuove e meno superficiali angolazioni[200].

L'animismo, per rimanere su Piaget, non si esaurisce con il primo sviluppo infantile. Intorno ai 4-7 anni, infatti, il bambino attribuisce un'anima agli oggetti ma soprattutto è in grado di utilizzarli per ciò che non rappresentano realmente, attivando il processo allusivo, ovvero il così detto gioco simbolico. Nel condividere questo gioco, questo patto di finzione, lo spettacolo si propone di raccontare una storia, un racconto, spesso basato sul recupero della fiaba. Se si osservano le produzioni delle compagnie per ragazzi si evince come gli spettacoli indirizzati a questa fascia di età si ispirino il più delle volte al repertorio fiabesco e favolistico.

Scorrendo tra gli archivi di Fontemaggiore, per esempio, troviamo titoli come *Nella pancia del Lupo, La Bella e la Bestia, Fiabe Ritrovate, Storie di Principesse, Cappuccetto Rosso, Le avventure di Pinocchio, I tre Porcellini* e così via. Marco Baliani, a questo proposito, sottolinea che lo spettacolo per ragazzi ha recuperato le storie della tradizione popolare come ulteriore elemento per entrare, con delicatezza, nell'immaginario del bambino.

> «Il teatro ragazzi, nel più generale ritorno allo spazio dell'immaginale […] riscopre la fiaba e i suoi derivati come favorevole terreno di coltura per le proprie nascenti drammaturgie […] Il fiabesco e, più in generale, il campo del non razionale, permette al teatro ragazzi di farsi luogo di specificità comunicativa, contribuisce cioè a delimitare un settore produttivo in cui riconoscersi e attraverso cui cominciare una storia. Scegliere questa avventura vuol dire pensare a spettacoli suscitatori di domande e incapaci, perché non interessati, a offrire risposta» [201].

La tradizione letteraria acquista un valore d'arte e di memoria, più che di insegnamenti morali e, alla stregua del teatro dei burattini, diventa oggetto di ricerca e di sperimentazione su cui elaborare infiniti scenari dell'immaginario. Stefano Cipiciani, regista di Fontemaggiore, in accordo con Baliani, ricorda che l'obiettivo del teatro è sempre il teatro, che il teatro è arte, e che, nel raccontare una fiaba, è necessario pensare, non solo al contenuto, ma soprattutto al 'come' tradurla sulla scena:

> «E' il teatro che deve essere potente, che deve essere forte, poi se il teatro diventa anche didattico, se affrontando una tematica diventa anche pedagogia va bene, per carità bisogna tener conto di ciò che

---

organizzative inerenti al Teatro di Figura, sia in Italia che all'estero; ma, soprattutto, propone una nuova immagine e un nuovo ruolo in rapporto al teatro in generale.

[200] Cfr. DOLCI, M. in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, pp. 43-61.

[201] BALIANI M. *Eroi e dopo*, in *L'Immaginario bambino,* pp. 104-105

stiamo producendo, però devi fare teatro, non devi fare la lezione, non puoi rispondere alle domande, non devi fare l'insegnante, non puoi toglierti di dosso la tua responsabilità. La responsabilità di insegnare ce l'hanno gli insegnanti, noi siamo quelli che dovremmo permettere, attraverso una visione "altra", di suscitare emozioni e stupori»[202].

Sollevato dall'obbligo educativo, lo spettacolo mostra l'essenza della fiaba ed amplifica, con la fascinazione della scena teatrale, il suo potere metaforico. Attraverso la fiaba, i bambini cominciano a costruirsi un'idea del mondo e delle cose, in più le suggestioni, veicolate nelle storie, facilitano l'interpretazione della realtà fisica ed emotiva.

La narrazione rivolta all'infanzia non va però confusa con la semplificazione dell'intreccio narrativo o con lo scarso uso del linguaggio parlato. La fiaba per l'infanzia porta con sé fatti problematici, avventure, colpi di scena e trasformazioni dei personaggi che, in un'ottica di ricezione multisensoriale, vengono espressi, non solo dalle immagini, ma anche dalla vocalità dell'attore. La parola, che rischia di essere «la grande assente»[203] negli spettacoli per l'infanzia, diventa dunque, come la 'parola magica' di Rodari, «capace di disseppellire campi della memoria che giacevano sotto la polvere del tempo»[204]. Raccontare con le parole, oltre che con le immagini, può allora essere essenziale per suscitare stupore, coccolare il bambino ed introdurlo nella dinamica del racconto.

In *I tre Porcellini*, Fontemaggiore ha mantenuto lo sviluppo originale della fiaba inglese aggiungendo ai tre porcellini tre caratteri distinti, Pigro, Medio e Saggio, per facilitare in questo modo la comprensione dei tre diversi personaggi, che dialogano tra loro, utilizzando ognuno la propria qualità vocale, nonché parole ricche di assonanze e onomatopee. Il finale della storia, quando il Lupo cade nella pentola, non ha intenti didascalici di insegnare la differenza tra bene e male, piuttosto, vuole lasciare le vicende al suo corso è mostrare che spesso la 'natura' sistema le cose.

Un lavoro di riadattamento drammaturgico è invece *Nella pancia del Lupo*, prodotto prima a fine anni Ottanta e poi riproposto nel 2009 con il titolo *Cappuccetto Rosso*. Lo spettacolo propone la fiaba classica con lo stile della narrazione. Due attrici, che interpretano di volta in volta i vari personaggi, narrano la storia sia attraverso la selezione di poche ma efficaci parole, sia attraverso il corpo che danza in musica. Il linguaggio musicale è, come la luce, la parola o il gesto, un segno significante ed è inteso sia come ricerca di nuove sonorità, che come particolare utilizzo dello

[202] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Stefano Cipiciani, Direttore Artistico di Associazione Scenario e Fontemaggiore, del 10/05/2022

[203] Frabetti parla di una parola performativa, che assume di volta in volta carattere surreale, quotidiano, affettivo, concettuale, passionale, descrittivo, intimo, onirico, mentale e istintivo. Per approfondire FRABETTI, R., *Cari genitori, pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi,* p.44

[204] RODARI, G., *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino, 2001, p. 12

strumento musicale classico, sia, infine, come struttura in grado di definire una nuova possibile drammaturgia teatrale. La ricerca musicale entra nel teatro, diviene supporto e motivo di creazioni visive. Le mani e i piedi delle attrici diventano 'poetica del gesto', linguaggio fisico per esprimere la vicenda che, nella sua semplicità, è metafora delle paure che accompagnano la scoperta della vita. La storia di Cappuccetto qui è vista anche come la storia di un corpo, di una fisicità, che cambia forma e cresce insieme ai bambini che guardano.

Riproporre le fiabe tradizionali significa allora anche rimettere in discussione le proposte pensate ed ideate anni prima. A tal proposito Rita Maffei dello Stabile del Friuli Venezia Giulia-CSS sostiene:

> È chiaro che le fiabe sono sempre le stesse, ma sarebbe bello ad esempio, fare una ricerca su come la stessa fiaba viene narrata, o è stata narrata nel corso degli ultimi decenni, e lì davvero si noterebbe come le forme espressive e il modo di narrare una stessa cosa è cambiato con il cambiare della società, con il cambiare del mondo, dei bambini e quindi di conseguenza del teatro. La nostra stagione, essendo una stagione di teatro ragazzi fatta da un Teatro Stabile di Innovazione, inevitabilmente è attenta anche alle nuove forme espressive. Cerchiamo di presentare ai bambini un teatro che sia espressione della contemporaneità, sia nei temi, che con ciò che loro possono sentire, o di cui hanno bisogno di parlare»[205].

Tra le produzioni per le nuove generazioni del CSS troviamo anche qui una diversificazione in base all'età. Per i ragazzi di 10-12 anni circa, lo Stabile propone storie della narrativa classica basate spesso sulla relazione fra coppie di personaggi, proprio come nel caso di *Ulisse*, in cui la relazione padre e figlio diventa il centro dello spettacolo, oppure, *Robinson & man Friday,* dove invece la relazione, tra il naufrago e l'indigeno, diventa un momento di scoperta e di voglia di comunicare con il diverso da sé. Ripercorrere i rapporti relazionali sembra suscitare particolare interesse nei ragazzi nella prima fase della loro adolescenza. Le difficoltà di esprimersi, le vergogne e le paure si mescolano all'urgenza di dire quello che dentro urla. La visione di uno spettacolo, in cui tutta la drammaturgia ruota attorno alla relazione può, di conseguenza, avvicinare lo spettatore al personaggio sulla scena ed in lui conoscersi e riconoscersi.

Da una osservazione di altri repertori sempre più si evidenzia, da una parte la volontà di narrare eventi e raccontare storie, dall'altra invece la propensione verso un 'teatro di situazione' che sviluppi giochi teatrali, relazioni e dialoghi. Dietro a questa necessità, di soddisfare cioè le esigenze del ragazzo ricettore di storie, si assiste alla creazione di testi, di rielaborazioni drammaturgiche e di vere invenzioni pensate e scritte per l'infanzia. Eppure agli inizi della sua riflessione il Teatro-

[205] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Rita Maffei Presidente CSS Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia del 19/05/2022

Ragazzi ha negato il testo formale a favore di drammatizzazioni e improvvisazioni libere. Come si spiega questo ritorno alla scrittura? Gian Renzo Morteo afferma:

> «Rifiutare il testo più che un fatto è una formula. In realtà quando si rifiuta il testo non si fa altro se non rifiutare un tipo di testo. Nel nostro caso il testo nato da una ipotesi di pubblico da soddisfare e condizionare; il testo binario e gabbia dello spettacolo, morso per l'attore; il testo schema formale entro cui costringere realtà, rappresentazione e pubblico. In altre parole, modello culturale precostituito e rigido. Il fastidio verso questo tipo di testo è ormai vecchio nella nostra pratica teatrale. […] In sostanza il Teatro Ragazzi ha operato la fusione dinamica tra testo (e dico testo in quanto esso esiste anche se non oggettivato come entità a sé stante), rapporto col pubblico e spettacolo. Da queste premesse discendono molte conseguenze formali e strutturali. Cito alla rinfusa: prevalenza dell'espressivo-fantastico sull'imitativo-illusionistico, con-temperanza di coinvolgimento e straniamento, ricupero della dimensione ludica e della teatralità elementare (antropologico-popolare), sostituzione dell'intreccio tendenzialmente chiuso con il percorso emblematico e aperto, delle motivazioni estetiche con quelle esistenziali, della rappresentazione con l'esperienza e via dicendo»[206].

Il recupero del testo può, secondo Morteo, riavviare il processo di scrittura alla base della relazione dialogica con il pubblico che, se rischia di essere 'ingabbiato' in una scelta definitiva, diventa soffocante. Lavorare ad un testo per ragazzi significa allora mettersi in discussione continuamente, aprire una ricerca che non prevede una fine, ma stabilire un punto di osservazione e mantenerlo in movimento. Tale predisposizione innesca un processo che vede il paradigma drammaturgico rinnovarsi in base alla relazione stabilita con il suo pubblico.

Se la metodologia di scrittura scenica, nata dalla partecipazione del pubblico, dall'uso di una vocalità misurata, dalla gestualità e dall'animazione di oggetti, sembra essere la prassi creativa per la prima infanzia, il teatro per adolescenti appare invece incentrato sull'invenzione di una scrittura drammaturgica a loro dedicata. I ragazzi, sostiene Guido Castiglia del Teatro dell'Angolo, hanno bisogno di sentire che «l'evento sia stato pensato, scritto e realizzato appositamente per loro; hanno bisogno di riscoprire il dono narrativo in una dimensione consona alla loro condizione emotiva, in evoluzione verso un mondo adulto tutto da scoprire»[207]. Per poter aprire un varco nell'immaginario dello spettatore giovane è necessario, quindi, stabilire un contatto di reciprocità basato sulla fiducia e sulla coerenza di temi e di immagini che l'artista e la scena devono essere in grado di ricreare. Una sorta di Drammaturgia della Relazione in cui la scrittura si situa dalla parte dei ragazzi, all'altezza del loro sguardo emotivo, evitando, come diceva Rostagno, di impartire lezioni con l'occhio adulto. Per Drammaturgia di Relazione s'intende, pertanto, un teatro che si nutre del

[206] MORTEO, G.R., *Il Testo in scena*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, p. 43
[207] CASTIGLIA, G., *Scrivere e raccontare ai ragazzi*, Ed. SEB 27, Torino, 2019, p. 20

proprio pubblico, allo scopo di costruire immaginari che valorizzino il rapporto tra teatro e società e che abbiano una concreta relazione con il sentire contemporaneo.

Dalla psicologia sappiamo che con il progredire dell'età si forma l'atteggiamento analitico dell'adolescente e si fa strada una sempre più precisa differenziazione tra soggetto e oggetto. Il ragazzo, in questa fase, ricerca la propria identità e la propria collocazione sociale. Ad interessare è soprattutto il mondo oggettivo nella sua indipendenza dal soggetto e nella concretezza dei suoi fenomeni. Gli adolescenti richiedono così all'opera d'arte che gli parli della realtà, pur mantenendo quel distacco utile al comprenderla. Nella prospettiva di un teatro che vuole parlare con il pubblico più che al pubblico, ne deriva una dimensione prevalentemente d'autore che determina la poetica drammaturgica e lo stile rappresentativo.

Tanti i temi che interessano questa nuova drammaturgia: l'amore, l'amicizia, la disabilità, il sogno. Negli archivi del CREST, Collettivo di Ricerche Espressive e Sperimentazione Teatrale di Taranto, troviamo titoli come *Senzafaccia*, spettacolo che tratta il delicato tema dell'*handicap*, visto come una presenza indefinita, come un fantasma con cui lottare per ripararsi da un guasto che opprime. Attraverso il racconto il CREST ci fa scoprire la difficoltà di trovare un posto, dentro la scuola, nella famiglia, nella società di un ragazzo 'diverso'. Questo si legge nelle note di regia:

> «Senzafaccia é indefinito. Tutto lo spettacolo poteva essere un continuo tentativo per definirlo: un tentativo per cogliere, al di là della facile etichetta dell'handicap, uno sforzo inutile di definizione. Ciò che ci interessa esprimere, invece, non è il problema di Senzafaccia, ma il problema di chi entra in relazione, attraverso la sua presenza, con il proprio handicap, con l'ansia di riparare/ripararsi tutto ciò che è avvertito guasto, diverso, incomprensibile. Attraverso forme divertite e divergenti del teatro per ragazzi, crediamo di agire con Senzafaccia, un discreto contributo al problema dell'inserimento del bambino handicappato, sperando di riuscirci, nei giochi complessi dell'immaginario»[208].

Ancora, *Piuma e Schianto*, in cui l'incontro in scena di due curiosi personaggi è pretesto per riflettere sulla solidarietà e la comprensione dell'altro:

> «È una notte d'inverno. La neve ha coperto ogni cosa e il giovane Schianto, stralunato poeta clochard, si accinge ad affrontare l'ennesima notte all'aperto, quando uno strano personaggio irrompe nella sua vita: Piuma, un angelo. Per Schianto è solo uno dei tanti diseredati costretti a vivere ai margini della società. Uno come lui, forse un po' più sfortunato di lui, visto che il povero Piuma non conosce nulla del mondo terreno. Da questo incontro nascerà un rapporto di profonda amicizia e solidarietà. Schianto si prenderà cura dello sfortunato angelo e Piuma regalerà un piccolo miracolo allo stralunato poeta. E la fredda notte passerà, tra consolazione e risate, danze scatenate e teneri sorrisi»[209].

---

[208] Archivio Crest online http://www.teatrocrest.it/crest-coop-teatrale/archivio/teatrografia/senzafaccia/
[209] Archivio Crest online http://www.teatrocrest.it/crest-coop-teatrale/archivio/teatrografia/piuma-e-schianto/

Si parla di guerra invece in *Continua a camminare* del Teatro del Buratto, che vede in scena due ragazzi, Fatma e Salim, in fuga dalla guerra, ognuno percorre strade diverse ma che alla fine si incontreranno in quello che sarà un nuovo inizio. Un viaggio esistenziale, dunque, che spinge i due protagonisti ad andare avanti con coraggio attraverso le difficoltà della vita. Renata Coluccini, regista del Buratto, commenta:

> «La scrittura scenica, fatta a quattro mani con l'autore Gabriele Clima ha mirato a dare vita all'essenzialità del testo sottolineandone non solo i momenti salienti, ma soprattutto la capacità di metafora. La vicenda va oltre i luoghi e i personaggi descritti per parlare all'anima di ognuno. Nella messa in scena si è lavorato per sottrazione, eliminando il superfluo per dare ancora più forza e corpo alle parole in una narrazione incrociata e appassionante. La ricerca scenografica è stata quella di creare il vuoto in scena, che è difficilmente raggiungibile semplicemente 'svuotando' lo spazio; da qui la costruzione di un grande pannello/scultura, che domina la scena. La parte sonora è stata costruita appositamente per lo spettacolo ed è frutto di una lunga ricerca tra musiche e sonorità per fare diventare la musica terzo protagonista dello spettacolo, dove i diversi suoni accendono l'effetto evocativo e non descrittivo di mondi fisici e mondi dell'anima»[210].

Da un certo punto di vista, nessun altro settore del teatro negli stessi anni, vale a dire dal 1980 ad oggi, ha prodotto ed esplorato così tante possibilità espressive, e questi sono solo pochi esempi di un repertorio che invece è incredibilmente vasto e che delinea, nei suoi contenuti, la necessità di riflettere su tematiche della contemporaneità spesso venute alla luce da un lavoro di confronto diretto con i ragazzi. La Drammaturgia di Relazione è, in questi termini, non soltanto una poetica, ma una vera e propria metodologia produttiva. Carlo Formigoni del Teatro del Sole spiega così la dinamica del lavoro nel 1985:

> «A volte noi partiamo con un'idea che poi si sviluppa anche in altre direzioni per suggerimento dei ragazzi stessi. Praticamente le prove dello spettacolo avvengono così. Queste modalità di creazione escludono la necessità di uno spazio di rappresentazione fisso, in quanto è la compagnia a raggiungere il suo pubblico nel luogo dove esso "abita", la scuola in primo luogo, o ci si incontra, diciamo, su un terreno neutro, un terzo spazio ospitante entrambi, che di solito è un normale teatro 'per adulti'»[211].

E di nuovo Rita Maffei del CSS oggi:

> «Il dialogo è sempre molto aperto ad esempio moltissimi artisti creano i propri spettacoli prendendosi lunghi tempi di prove, programmando momenti di relazione con i ragazzi che in qualche modo accompagnano il loro percorso, verificando di tanto in tanto, l'efficacia di quello che stanno realizzando con alcuni spettatori che diventano 'modello' con cui confrontarsi. Oppure, altra prassi di realizzazione, è quella

[210] COLUCCI R., Note di Regia, https://www.teatrodelburatto.com/produzioni
[211] Testimonianza di CarloFormigoni , cit. in PROVVEDINI, C., *Teatro Ragazzi e Teatro Adulti, differenze*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, p. 36

di far nascere i testi da laboratori realizzati con il *target* a cui si rivolgono, e secondo me questo è un atteggiamento molto interessante e stimolante per chi si occupa di questo particolare settore di produzione teatrale»[212].

In un'ottica diversa ma nella stessa direzione di una Drammaturgia di Relazione, si è venuta svolgendo anche tutta la ricerca, partita proprio dal Teatro-Ragazzi, del cosiddetto Teatro di Narrazione, nel quale spicca il nome di Marco Baliani.

> «Si comincia a definire un grande lavoro sull'attore, è questa la differenza con altri gruppi teatrali, che sono più legati al teatro di figura, burattini, oppure ad una dimensione più visiva. Noi invece dal 1980 lavoriamo sull'attore e quindi automaticamente anche sulla drammaturgia e sulla scrittura, sempre mantenendo una dimensione fantastica di realismo fantastico»[213].

La narrazione, come arte del raccontare, offre la via per rendere visibile e concreto, davanti agli occhi di chi guarda, l'invisibile e l'intangibile. Questa possibilità espressiva è data, non dall'apparato scenico che il più delle volte è nero e spoglio, ma piuttosto dal corpo dell'attore e dalla forza del suo strumento vocale. Marco Baliani incomincia il suo lungo percorso artistico proprio dalla narrazione per ragazzi, considerati pubblico vergine, senza norme né convenzioni e capaci di produrre stupore nonché di «vedere altri mondi e altri spazi-tempi». «La mia» dichiara Baliani «è una sorta di poetica, il mondo dell'infanzia non è solo un mondo a cui rivolgersi, ma anche un modo di coltivare un'infanzia che ognuno di noi si porta dentro»[214].

Se è vero che Baliani ha dato il via al Teatro di Narrazione come genere esclusivo, è pur vero che nello spettacolo per ragazzi gli stili sembrano confondersi. Sempre più spesso si assiste a messinscene che comprendono e riutilizzano i mezzi espressivi contaminando e sperimentando le più varie combinazioni. Teatro di animazione, teatro fisico, teatro di immagini, teatro musicale, teatro di parola. Cercare un confine è difficile e, ai fini di una poetica per le nuove generazioni, forse anche inutile; poiché è chiaro, fin qui, che nel lavoro con i ragazzi, a prescindere dall'età, se non ci si misura con il loro sguardo, tutto l'immaginario e il meraviglioso svanisce.

Ma allora qual è il genere di teatro più adatto per i ragazzi? Forse è proprio quello che fa uso della ricchezza dell'arte teatrale e dei molteplici linguaggi di contatto, non per una semplice estetica eclettica, ma perché questa molteplicità è il mezzo adeguato a raggiungere i tanti e i diversi sguardi del bambino. Sintetizza Bartolucci come l'uso del burattino produca l'idea di un oggetto-maschera altro da sé; come il dispiegamento dell'immagine implichi una diversa ricettività; come la reinvenzione della fiaba favorisca la decodificazione simbolica; o il linguaggio parlato il recupero

---

[212] Intervista a Rita Maffei
[213] BALIANI, M., in BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, p. 38
[214] *Ibidem*, p. 40

del mezzo orale e la creatività artistica l'arricchimento visivo; oppure l'uso del suono-rumore come sviluppo del sensorio; il gesto scenico come momento non verbale e l'adesione al giuoco come occasione di condivisione. Stimoli multisensoriali, insomma, convergenti in quella ricerca che vuole offrire al bambino e al ragazzo un'esperienza artistica totale [215].

E quale teatro per le diverse età? Sicuramente quello che prende sul serio i ragazzi, che parla con loro, che non cerca di spiegare o edulcorare concetti, ma che trova un dialogo sincero. In un'epoca in cui la realtà diventa sempre più virtuale, il teatro, nella sua finzione, può e deve rimanere reale.

Per concludere questo paragrafo si riportano le parole di Frabetti sull'argomento:

> «Non esiste un modello di teatro. […] I bambini piccoli e grandi sono pieni di domande. Per il bambino ogni domanda è una porta da aprire su nuove conoscenze, […] penso che il regalo più utile che potremmo fare ai bambini alle bambine e quello di lasciargli un mondo dove non ci siano così tante porte chiuse, dove sia possibile attraversare una porta per trovare esperienze e visioni. […] Dobbiamo rispettare ogni singolo momento della vita di un bambino perché scomparirà e non si ripeterà»[216].

2.2.4 Politiche e Pratiche

> «[…] da quel momento per i Centri mutò l'asse privilegiato d'interesse: non più lo specifico del genere, del Teatro-Ragazzi, con le sue definite condizioni di sviluppo e conduzione; bensì quello della funzione, ovvero dell'esercitare i compiti assegnati dalle regole dello Stato alla stabilità – la produzione, l'ospitalità, la formazione – in ciò trovando un immediato terreno comune con gli omologhi Centri di Sperimentazione»[217].

Le riflessioni poetiche e pratiche caratterizzanti gli anni Ottanta, hanno portato all'esigenza di un sostanziale rinnovamento anche sul piano delle politiche. Nell'ambito delle norme disciplinanti i finanziamenti allo spettacolo, la situazione italiana di allora presenta un quadro confuso e contraddittorio. Dopo varie e fallimentari 'leggi ponte' e 'leggi raccordo', volte a garantire al settore i fondi dai quali poter attingere le necessarie risorse economiche, una concreta e più efficace svolta arriva il 30 Aprile 1985 con la legge n. 163 in cui viene disegnata una *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo,* attraverso l'istituzione del *Fondo Unico dello Spettacolo.* Con il varo della legge si arriva così ad una riforma essenziale per il Teatro-Ragazzi che viene inserito tra gli enti beneficiari del fondo con definizione 'Complessi Professionali di Teatro *per* Ragazzi'[218]. Questa legge, chiamata 'legge madre', pur nelle sue lacune

[215] Cfr. BARTOLUCCI, G., *Il teatro dei ragazzi: antologia*, Guaraldi, Firenze, 1972, p. 13
[216] FRABETTI, R., *Cari genitori, pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, pp. 27-34
[217] NAGGI, F., in BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, p. 263
[218] Cfr. http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2022/05/Relazione-FUS-1985.pdf

ed inesattezze, rappresenta un primo passo di una strategia riformatrice che vivrà i suoi anni migliori nel primo decennio del 2000. Ciò nonostante con l'individuazione dei 'Complessi' si apre un nuovo capitolo per tutti quei gruppi che, in tale definizione, devono riconoscersi.

A novembre dello stesso anno, Ruota Libera di Monterotondo, organizza il convegno *Concentrazione*, un tavolo di lavoro tra i tanti operatori nel Teatro-Ragazzi per delineare una sorta di profilo operativo ed identitario dei nascenti 'Complessi', di lì a poco rinominati 'Centri'. Dalle considerazioni espresse durante il dibattito si ricava la prima definizione di Centro, ovvero una «sedimentazione nel territorio di gruppi o compagnie storiche, con una loro precisa e riconoscibile traiettoria produttiva»[219]. Dopo aver riconosciuto il proprio pubblico, quindi, e dopo essere approdati ad una specifica poetica di ricerca artistico-espressiva, gruppi, attori, operatori e singoli artisti, sembrano riversare nella parola 'centro' le esperienze maturate sul campo[220].

I Centri Teatro-Ragazzi costituiscono un'ulteriore fase del percorso artistico e culturale finora seguito. Il bisogno di una politica che riconosca in un 'luogo' l'esperienza della pratica sul campo è sempre stato un *leit-motiv* del Teatro-Ragazzi. La prassi del lavoro comunitario è una costante di ogni compagnia del settore, e si lega inevitabilmente al concetto di condivisione di spazi e tempi. Il Centro stesso infatti ha alla sua base un'idea di produzione e, riconoscendo nel prodotto-spettacolo una valenza qualitativa e professionale, gli operatori al suo interno si organizzano, seguendo ognuno la propria inclinazione artistica, per produrre, progettare e creare strategie d'azione[221].

L'idea del Centro come luogo di progettualità si avvia dunque a diventare un *modus operandi* con precise caratteristiche. Ciò comporta una specializzazione e un conseguente distanziamento dagli altri organi produttivi come Teatri Stabili e Imprese di Produzione. Condizione fondamentale per le attività dei Centri è il rapporto con il territorio e con gli Enti Locali, sensibili a valutare le ricadute in termini di benessere culturale, nonché interessati a sostenere economicamente gli investimenti. I Centri, in quest'ottica, necessitano di finanziamenti per condurre progetti a lungo termine e hanno bisogno di spazi, attrezzature e materiali.

Il riconoscimento ministeriale, essenziale per accedere ai contributi, arriva con la Circolare del 1988 che istituisce e identifica ufficialmente i Centri per l'Infanzia e la Gioventù come organismi stabili di produzione e promozione teatrale[222].

Negli anni successivi verranno riconosciuti molti dei gruppi citati in questo lavoro come: Il Teatro dell'Angolo di Torino, La Baracca di Bologna, Assemblea Teatro, il Teatro del Buratto, CSS

---

[219] BALIANI, M., *I Centri Teatro Ragazzi*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, p., 30
[220] *Ivi*.
[221] *Ivi*.
[222] Cfr. GALLINA, M., *Ri-organizzare teatro*, p.112

Stabile del Friuli-Venezia Giulia, il Teatro Gioco Vita, l'ex Teatro delle Briciole - Solares Fondazione delle Arti, Fontemaggiore e il Teatro Koreja.

Nel convegno di Monterotondo, per finire, si è evidenziato come ogni singolo Centro promuova la propria particolare direzione artistica, non solo attraverso la produzione di spettacoli teatrali, ma altresì attraverso la formazione e l'aggiornamento per insegnanti e operatori, l'editoria e le pubblicazioni, le ricerche educative, i laboratori permanenti, i festival e le rassegne e così via, trasformando l'attività in una prospettiva d'espansione di ciò che nel Centro si produce.

Con le distinzioni in seno al Teatro-Ragazzi *tout court*, assistiamo, quindi, da un lato allo sviluppo di specificità stilistiche e ad una maggiore articolazione delle proposte, tese a costruire con la propria territorialità un rapporto stretto e fattivo; dall'altro lato le iniziative di programmazione si trasformano, da momenti spesso sporadici, in vere e proprie stagioni teatrali, rassegne, e festival a carattere permanente. Molte, infatti, saranno le proposte che in questo decennio si svolgono in Italia, alcune di notevole importanza artistica.

Il *Festival Internazionale di Teatro-Ragazzi di Muggia*, diretto da Tinin Mantegazza[223], è stato tra le manifestazioni più eclettiche che Mario Bianchi riporta nel suo *Atlante del Teatro-Ragazzi in Italia*. Muggia, ad oggi non più attivo, aveva il carattere di fiera-mercato ed ospitava sei spettacoli al giorno per dieci giorni, dando la possibilità ad operatori ed artisti di assistere ciclicamente a spettacoli diversi, in questo modo «chi voleva poteva scegliere, prenotare e portare nella propria città ciò che più lo interessava […] da quell'esperienza, purtroppo durata solo tre anni, nasce il teatro di narrazione, tanto per ricordare, Marco Baliani, Claudio Cavalli, sono passati di lì»[224]. Un festival come Muggia non è da considerare esclusivamente come una 'vetrina' ma, piuttosto, come un momento di scambio e confronto sulla vita della scena contemporanea.

Dal 1982 si svolge a Padova il *Primo Festival Nazionale di Teatro per Ragazzi*, arrivato quest'anno alla sua 40esima edizione. Così lo descriveva il suo Direttore Paolo Poli, come una manifestazione che è allo stesso tempo visione teatrale e luogo di incontro, dove giovani e bambini possono fruire di spettacoli, scelti e selezionati per loro. «I ragazzi, insieme ai loro familiari, votano lo spettacolo che hanno apprezzato di più, e con gli artisti e le compagnie, dopo la rappresentazione, hanno modo di dialogare, discutere, dibattere sui temi nati dalla visione dello spettacolo»[225].

Per quanto riguarda il Teatro di Figura, il Centro Teatro di Figura di Ravenna con il patrocinio del Ministero del Turismo e Spettacolo e la Regione Emilia Romagna, organizza il *Festival Nazionale dei burattini Arrivano dal mare*. Numerosi i Centri, gli Enti, le Associazioni,

---

[223] Tinin Mantegazza, 1931-2020. Animatore, autore, giornalista e inventore di pupazzi come *Dodò* della trasmissione televisiva *L'Albero Azzurro*. Tra i fondatori, nel 1977, dell'A.s.tr.a. Nel 1978 fonda il Teatro del Buratto a Milano.
[224] MANTEGAZZA, T., in BIANCHI, M., *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, p. 32
[225] Archivio Teatro Ragazzi G. Calendoli Onlus http://www.teatroragazzi.com/

nonché compagnie e singoli artisti che sono stati chiamati a dare il loro contributo per elevare la portata della proposta, sia dal punto di vista spettacolare e culturale, sia sul piano promozionale e dell'immagine, perché il «festival sappia essere sempre più all'altezza del ruolo di filtro privilegiato tra la realtà produttiva e progettuale nazionale e gli interlocutori italiani, ma soprattutto stranieri cui questa realtà si rivolge oggi senza avere spesso a disposizione strumenti adeguati»[226]. All'interno del festival è dato spazio a momenti di riflessione e di studio sulla tradizione, sulla sperimentazione e la ricerca di nuovi linguaggi. Il cinema d'animazione, il video nelle sue più evidenti connessioni con lo specifico spettacolare, e l'editoria sono i temi qualificanti della manifestazione.

Lo sviluppo del fenomeno come prodotto-mercato, portatore di una specifica utenza, organizzazione e fisionomia culturale, è seguito da vicino dall'ETI che pubblica, nel 1981, il primo annuario delle compagnie e delle manifestazioni di Teatro-Ragazzi in Italia sotto il titolo significativo di *Un Sipario per lo Stregatto*[227]. L'intento dell'Annuario è configurarsi come un contributo al dibattito sul problema dello spettacolo per ragazzi nonché come censimento che possa riprodurre, per quanto possibile, la geografia e la situazione del Teatro-Ragazzi. Accanto all'attività di distribuzione, l'ETI si propone di organizzare i primi progetti a sostegno soprattutto degli scambi con l'estero e del settore dello spettacolo per ragazzi, attivando collaborazioni con i Centri e Imprese di produzione. Il Premio *Stregatto*, premio della critica per il Teatro-Ragazzi attivo fino al 2004, conferma questa funzione di promozione e di supporto, nonché la volontà di porsi come appuntamento annuale per una riflessione complessiva sulle tendenze e lo stato del settore.

Ad ulteriori manifestazioni come *Scenario*, *Visioni di futuro* de La Baracca*, Maggio dell'Infanzia* del Kismet*,* e altri, daremo il dovuto spazio nel procedere di questo lavoro. Per ora ci basti considerare che, con l'inizio del nuovo secolo, le compagnie si specializzano, il carattere di continuità dei gruppi produttivi e la conseguente progettualità produce proposte di distribuzione originali e diversificate. Infine, superato il concetto di rassegna-contenitore quale unico strumento della distribuzione a carattere nazionale, le compagnie possono ora organizzare manifestazioni e progetti autonomi.

È opportuno far rientrare negli ultimi anni del XXI secolo un'ultima considerazione. Con l'entrata del settore nel sistema teatrale nazionale si riformulano non solo le prassi operative in rapporto alle richieste dello Stato, ma altresì assistiamo ad un cambiamento formale di terminologie. Il Teatro-Ragazzi viene sempre più assimilato, con veloce leggerezza, sia al teatro di ricerca e innovazione, oggetto di questa tesi, sia all'intrattenimento commerciale generalizzato. Per

---

[226] Presentazione Festival su https://www.arrivanodalmare.it/

[227] Ente Teatrale Italiano, *Un sipario per lo Stregatto: annuario 1981 delle compagnie e delle manifestazioni italiane di Teatro Ragazzi con una monografia dedicata all'Umbria*.

distinguere i due ambiti, soprattutto a livello sostanziale, le Istituzioni e gli Enti hanno progressivamente assunto il termine Teatro per l'Infanzia e la Gioventù.

Le questioni intorno ai temi propri dello spettacolo per ragazzi non si esauriscono certo con i convegni menzionati, né si può pensare che i dibattiti sul bambino come fruitore di cultura teatrale si siano affrontati solo negli anni del suo nascere. Ulteriori contributi, dunque, saranno riportati nel corso del presente lavoro nella prospettiva di considerare la riflessione come terreno fertile dal quale far crescere la pratica.

Intanto però, dopo la sua fase iniziale, il Teatro-Ragazzi si avvia, possiamo dire, verso l'adolescenza, pertanto, come nel caso dei nostri giovani, anche lui ha bisogno di essere riconosciuto, di trovare la propria funzione e la propria identità nell'arte e nel sistema culturale ufficiale.

CAMPI VISIVI

Il Teatro per l'Infanzia e la Gioventù e le Politiche culturali (2000-2022)

3.1 Verso un riconoscimento

> «Il racconto dei rapporti tra la pratica di un teatro come progetto di vita e le istituzioni [...] allo scopo di rassicurare le istituzioni preoccupate del nostro volontario allontanamento da esse, del nostro comportamento inquietante, della nostra sorprendente capacità di comunicare con il bambino [...]. Quindi per tranquillizzare il Palazzo, per rassicurare i suoi funzionari, per sopravvivere, ma anche per tentare, forse ingenuamente, di collegare dei ponti tra l'isola felice e la terra ferma si è cominciato ad uscire dalla Foresta di Arden con delle puntate verso la città, in un andirivieni sempre più intenso. Ma la città ha le sue regole, le sue abitudini e le sue sicurezze che si chiamano con vario nome: permessi di agibilità, borderò, versamenti assistenziali, diritti d'autore [...] È nei confronti di questo panorama, legittimo e necessario del vivere civile, che quel teatrante si è dovuto e voluto misurare, accettando consapevolmente i condizionamenti di un rapporto dialettico»[228].

Tra traguardi e riconoscimenti legislativi, tra nuove e vecchie miopie in merito alla rilevanza artistica, il Teatro-Ragazzi si avvia verso il ventunesimo secolo. All'alba degli anni 2000, con decreto ministeriale del 4 novembre 1999 n. 470, i Centri per l'Infanzia e la Gioventù, istituiti dieci anni prima per diventare organismi stabili di produzione e promozione teatrale, entrano di fatto e di diritto nell'Olimpo del sistema teatrale italiano, insieme ai Centri di Ricerca, assumendo il significativo titolo di Teatri Stabili d'Innovazione. Una riforma che accende i riflettori sulla specificità del Teatro-Ragazzi, e che vede affiancare al teatro cosiddetto 'per gli adulti' attività e produzione per l'infanzia e la gioventù[229]. Un'esperienza che nel caso del Teatro Stabile d'Innovazione del Friuli Venezia Giulia e della responsabile della sezione di Teatro dell'Infanzia e della Gioventù dal 2012, Rita Maffei, si è rivelata entusiasmante. «Essere responsabile di questa parte di attività del teatro significa innanzitutto approfondirla e conoscerla il più possibile, profondamente, considerando bambini e ragazzi come spettatori dell'oggi e non come potenziali spettatori del futuro. E quindi come persone, che hanno il diritto di avere un teatro fatto per loro, pensato per loro, una stagione pensata per loro, una serie di attività pensate per loro. Quando ho cominciato ad occuparmene ho scoperto un mondo di grande ricchezza»[230], ha spiegato Maffei, raccontando la sua esperienza. Un'attenzione ai bambini e ragazzi che in questi ultimi vent'anni, come abbiamo visto, si sta traducendo anche nella sfida di trattare tematiche sensibili e di attualità, nel massimo rispetto della sensibilità dei bambini. Un tratto della contemporaneità del teatro dell'infanzia e della gioventù che, per quanto riguarda l'oggi, approfondiremo più avanti.

---

[228] PASSATORE, F., *Per aspera ad As.T.Ra.*, in *L'immaginario bambino,* p. 50
[229] Cfr. GALLINA, M., *Ri-organizzare teatro*, p.112
[230] Intervista a Rita Maffei

«La ricerca teatrale, oltre ad avere fatto un lavoro sul campo della drammaturgia, tantissimo lavoro l'ha fatto sui linguaggi, sulle modalità di stare in scena, sul rapporto tra attore e altri attori. Ha lavorato tantissimo su questo campo»[231], anche perché «ogni artista che si mette a lavorare sta ricercando un suo percorso per portare avanti un progetto, una modalità artistica diversa per presentare qualcosa che sarebbe difficile presentare»[232], ha anche precisato Stefano Cipiciani, oggi vicepresidente dell'Associazione Scenario di Bologna.

Con questa riforma, quindi, il sistema 'satellitare' del teatro di ricerca e del Teatro-Ragazzi diventa parte strutturale della stabilità del teatro italiano, come si legge chiaramente nell'articolo 15 del regolamento ministeriale:

> «I teatri stabili di innovazione sono teatri stabili con finalità culturali definite, che svolgono, con carattere di continuità, attività di produzione e promozione nel campo della sperimentazione, della ricerca e del teatro per l'infanzia e la gioventù. Tale attività si caratterizza per finalità pubblica del progetto artistico-culturale; particolare attenzione dedicata al rinnovamento del linguaggio teatrale ed alle nuove drammaturgie; sviluppo del metodo di ricerca anche in collaborazione con le università; rapporto con il territorio, con particolare riferimento alle zone che presentano una inadeguata presenza teatrale; particolare attenzione al teatro per l'infanzia e la gioventù, con particolare riguardo all'innovazione del linguaggio teatrale relativo alle diverse fasce di età del pubblico dei giovani; collaborazione con le strutture scolastiche mirata alle finalità educative ed alla formazione teatrale degli insegnanti»[233]

In un solo articolo si condensa e si inizia a concretizzare il lavoro degli ultimi decenni, e si gettano le basi per nuovi orizzonti verso i quali volgere lo sguardo. Territorialità, e quindi anche necessità di far arrivare il teatro in quelle aree geografiche italiane dove è ancora assente o carente. Collaborazione con le scuole e gli insegnanti, e anche ricerca di nuovi linguaggi e drammaturgie. Ma anche promozione, laboratori, ospitalità, condizioni e progetti che se «di comprovata qualificazione professionale» sono presupposto per l'ammissione ai finanziamenti.

Nel FUS del 2000, in base a questi criteri, sono infatti stati sovvenzionati 32 organismi, di cui una parte operanti nel settore della sperimentazione e altri nel settore del teatro per la gioventù. I fondi destinati in quell'anno ammontano a 18.084 milioni, aumentando rispetto all'anno precedente, il 1999, del 13,7%. Inoltre il riconoscimento di attività di interesse pubblico, riferito

---

[231] *Ivi*.
[232] Intervista a Stefano Cipiciani
[233] DECRETO 4 novembre 1999, N. 470. Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo Unico per lo spettacolo, di cui alla Legge 30 aprile 1985, N. 163 - Art. 151 Cfr. https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1999/12/15/099G0543/sg

alle compagnie teatrali definite anche «persone giuridiche di diritto privato», diventa un elemento di valutazione qualitativa dei progetti per determinare il valore del contributo[234].

I teatri di sperimentazione per l'infanzia e la gioventù, definiti «istituzioni che svolgono, ad elevato e qualificato livello, un'attività di produzione nei campi rispettivi della sperimentazione e del teatro», sempre nel FUS del 2000 sono stati finanziati con un importo complessivo di 11.161 milioni di lire, una cifra che ha avuto un incremento rispetto al 1999 pari al 28,3%.

Un *exploit* in termini di finanziamenti e riconoscimenti ministeriali, che negli anni successivi andranno a consolidare Teatri Nazionali, Imprese e Centri di Produzione di teatro di innovazione, ma anche Festival e Rassegne[235].

Nella distribuzione territoriale e regionale, in particolare, dei Teatri che hanno ricevuto i finanziamenti in questi ultimi vent'anni ha assunto un ruolo rilevante l'Emilia-Romagna che, come vedremo in seguito, è anche il cuore di progetti guida a livello nazionale, nonché «la Regione con il maggior numero di Teatri Stabili di Innovazione»[236].

Nel 2010 i quattro enti teatrali di riferimento della Regione per il Teatro-Ragazzi hanno ricevuto complessivamente, dal Fondo Unico per lo Spettacolo, 1.126.884 euro pari al 4,1% del totale dei finanziamenti ricevuti dallo Spettacolo dal Vivo, di cui circa la metà è comunque stata assorbita dalla Fondazione Teatro Comunale di Bologna. Dati che confermano il ruolo centrale del settore Teatro-Ragazzi rispetto al sistema regionale dello Spettacolo. Vista la centralità dell'esperienza con il settore, possiamo guardare alla realtà dell'Emilia Romagna come un caso studio: così, analizzando le singole voci di entrate provenienti da contributi, si scopre che quasi la metà delle risorse provenienti da enti pubblici è coperta dai Comuni. Inoltre, nello studio dell'Osservatorio Regionale dello Spettacolo del 2011, si sottolinea che «mentre i finanziamenti disposti da Comuni e Regione seguono un *trend* di ascesa continuo e costante per tutto il periodo considerato (2007-2009, nda), i finanziamenti statali sono soggetti a continue riduzioni, a ribadire il maggiore coinvolgimento finanziario dei diversi livelli amministrativi locali che, seppur con pesi specifici diversi, vanno a sanare il deficit di risorse da parte statale»[237].

I contributi statali al settore del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù restano, comunque, tra le conquiste più importanti e necessarie con cui si alimenta la produzione teatrale, considerando

---

[234] Relazione Fus 2000. Cfr. http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2022/05/Relazione-FUS-2000.pdf

[235] I criteri con i quali si differenzia ogni settore dipendono, oltre che dai requisiti che ogni organismo deve rispettare per accedervi, anche dall'ammontare del contributo messo a disposizione del Fus. A seguito del susseguirsi delle varie legislature, ogni settore ha inoltre subito variazione di denominazione. Un cambiamento più formale che sostanziale ma che rende ancora più complessa la ricostruzione degli andamenti normativi.

[236] AA.VV., *Il Sistema del Teatro Ragazzi in Emilia-Romagna*, Studi e Ricerche dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia-Romagna, 2010-2011, p. 5

[237] *Ivi.*

che i ricavi derivanti dagli incassi al botteghino e da sponsorizzazioni e donazioni rappresentano meno della metà dei ricavi del settore. Il contributo statale può inoltre aiutare il settore del Teatro-Ragazzi a raggiungere quei Comuni e Regioni dove la presenza di teatri è minore e, quindi, anche dove la partecipazione di bambini e ragazzi agli spettacoli è più bassa.

Da un'indagine della Fondazione Openpolis del 2021, su *Quanto è diffuso il teatro tra bambini e ragazzi*, emerge che, anche in un periodo di calo generale di presenze e spettatori come accaduto nell'anno della pandemia 2020, i bambini e ragazzi restano tra i maggiori fruitori di spettacoli teatrali. Una premessa incoraggiante che rende l'idea, e ribadisce, il ruolo centrale nell'universo teatrale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù. Un'opportunità che, spostando lo sguardo al mezzogiorno d'Italia, diventa sempre più limitata e meno omogenea. Osservando i dati raccolti dalla fondazione, a fare da capofila con il 32,4% di bambini e ragazzi, andati almeno una volta a teatro nel 2021, ci sono le regioni del Centro Nord e la Puglia, unica regione del Sud a superare la media nazionale. «Dati che segnalano una maggiore fruizione di teatro tra bambini e ragazzi nel Centro Nord, e in particolare in due regioni del Nord Est come Trentino Alto Adige e Friuli Venezia Giulia. E un parallelo, minor 'consumo' nel mezzogiorno»[238]. A condizionare questi dati contribuiscono due aspetti. Il primo è sicuramente l'offerta di rappresentazioni teatrali sul territorio, e quindi il numero di spettacoli in rapporto al numero di bambini presenti in quella zona. Nel Nord est e nel centro Italia i bambini e ragazzi hanno a disposizione un maggior numero di spettacoli[239], e anche le Isole superano la media nazionale di rappresentazioni ogni 100mila spettatori tra i 6 e i 17 anni, mentre il Sud continentale e il Nord Ovest sono al di sotto della media nazionale. Il secondo aspetto, elaborato nello studio realizzato da Openpolis, è la presenza di spazi dove si può svolgere attività teatrale sul territorio, sempre in relazione al numero di bambini e ragazzi residenti. Anche questo indicatore conferma sostanzialmente la diffusione che abbiamo appena osservato, che vede i bambini e ragazzi del Centro e del Nord Est avere una maggiore presenza di spazi e luoghi dove poter partecipare ad attività teatrali e dove poter assistere a spettacoli. Una condizione di povertà teatrale che è più marcata in alcune Regioni del Sud, Calabria, Molise e Campania: qui il Teatro per l'Infanzia e la Gioventù dispone di meno di 50 luoghi ogni 100mila bambini e ragazzi della regione.

A confermare questa diffusione non omogenea sul territorio nazionale di spazi e offerte di spettacoli, ci sono anche i dati dei contributi statali degli ultimi anni.

Un'analisi dei più recenti Decreti Ministeriali, a partire dal Decreto Ministeriale del 26 luglio 2018 n. 1197 dell'allora MiBACT oggi rinominato MiC Ministero della Cultura, ci aiuta a

[238] Elaborazioni Openpolis - Con i Bambini su dati Istat per gruppo Crc, https://www.openpolis.it/limportanza-dellofferta-culturale-del-territorio-per-bambini-e-famiglie/ ultimo aggiornamento: giovedì 2 Dicembre 2021.
[239] 671 rappresentazioni teatrali ogni 100mila residenti con meno di 18 anni, contro 632 nel centro Italia.

mappare gli organismi maggiormente presenti sulla scena nazionale, per riconoscimento istituzionale.

Tra questi il Teatro Verde di Roma, destinatario nel 2018 di un contributo pari a 120.965 euro, il Teatro La Baracca di Bologna, a cui è stato riconosciuto un contributo di 356.435 euro, il Teatro del Buratto di Milano beneficiario di un contributo pari a 409.314 euro, e tanti altri organismi teatrali sparsi su quasi tutto il territorio nazionale.

Si tratta per lo più di realtà storiche, esistenti dalla nascita del Teatro-Ragazzi; gruppi che hanno la forma giuridica di fondazioni, associazioni culturali o società cooperative. Alcune di queste realtà organizzano e gestiscono festival e rassegne, vetrine che promuovono a livello nazionale progetti e spettacoli di Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, di cui si parlerà nelle pagine successive.

I finanziamenti citati diventano, dunque, un prezioso strumento ministeriale a sostegno della diffusione e crescita del settore. Un supporto, anche, alla programmazione delle attività e dei cartelloni stagionali che garantisce in parte i gruppi da rischi finanziari. Un'indicazione, quella relativa all'ammontare del contributo, che negli ultimi due anni, 2021 e 2022, è sparita dai decreti ministeriali, creando verosimilmente incertezze nella fase di programmazione e progettualità dei vari organismi teatrali. Una piccola lacuna che sottolinea alcune miopie da correggere.

Con l'inizio del ventunesimo secolo, accanto al riconoscimento legislativo del Teatro-Ragazzi nell'universo dei Teatri Stabili, si riscopre l'importanza dell'associazionismo di categoria e si assiste alla nascita di nuove realtà e al consolidamento di gruppi già esistenti.

In questi anni nascono anche degli osservatori sul mondo del Teatro-Ragazzi, che diventano punti di incontro tra operatori e luoghi di riflessione su formazione e spettacoli. Realtà che purtroppo, ad oggi, risultano non più attive. Tra queste c'è l'Associazione culturale Caravan Serraglio, nata nel 2006 a Livorno, che fino a giugno 2021 è stata un utile *database* per consultare l'elenco di compagnie teatrali e di Festival e Rassegne per il Teatro-Ragazzi, ma anche uno spazio di confronto e sintesi tra «le esperienze formative e professionali maturate dai fondatori in alcune delle più prestigiose scuole europee e in compagnie di rilievo nazionale»[240]. Nell'ottica di promuovere e raccontare gli spettacoli e il lavoro di tre tra i più importanti Festival di Teatro Ragazzi, *Segnali* del Teatro del Buratto di Milano, *Maggio dell'Infanzia* del Teatro Kismet di Bari e *Teatro fra le generazioni* di Giallo Mare Minimal Teatro a Castelfiorentino, nasce nel 2017 l'Osservatorio sul teatro e le nuove generazioni *Planetarium*[241]. Un progetto nato con l'intento di

[240] Dichiarazioni dei fondatori di Caravan Serraglio sul sito dell'associazione https://www.caravanserraglio.cloud/chi-siamo

[241] Planetarium Osservatorio sul teatro e le nuove generazioni http://www.teatroragazziosservatorio.it/2017/03/21/un-osservatorio-sul-teatro-e-le-nuove-generazioni/

porsi delle domande su «lo sguardo e sul racconto» fatto nei tre Festival di Teatro Ragazzi. Una realtà anche editoriale che partendo dal focus sui tre festival amplia le sue riflessioni alla poetica, alla drammaturgia e alla ricerca che attraversa continuamente il Teatro-Ragazzi. «Planetarium è il nome che abbiamo scelto, sperando di potere in minima parte ricreare l'eccitazione di quando si entra per la prima volta in un planetario, quella meraviglia per un mondo che magicamente appare sopra i nostri occhi, capace di sopravanzare almeno per qualche ora la realtà quotidiana, un mondo che c'invita a immaginare e a conoscere»[242], spiegavano i fondatori. L'Osservatorio è ormai fermo da settembre 2020.

Tornando all'associazionismo di categoria, ripartiamo dal 2014 quando ASSITEJ Italia, sezione italiana dell'associazione mondiale, rinasce raccogliendo anche l'eredità di un'altra associazione, nata nel 1967, ATIG Associazione italiana di Teatro per l'Infanzia e la Gioventù. Tra gli operatori e artisti del Teatro-Ragazzi si sente ormai la necessità di confrontarsi, come categoria, per essere non solo riconoscibili ma anche riconosciuti nella propria specificità artistica, tanto in Italia che all'estero. Nel 2015 prende vita, infatti, l'ambizioso progetto Assitej *In-Forma*, un evento itinerante nei luoghi del Teatro-Ragazzi italiano che attinge al *network* internazionale di Assitej International e che si sviluppa tra momenti di riflessione, formazione e progettazione con operatori del settore italiani e stranieri.

Ma l'associazione Assitej Italia non è la sola a guardare fuori dai confini italiani, lo fa anche la ATGTP, l'Associazione Teatro Giovani Teatro Pirata, nata sempre nel 2014 dalla collaborazione di due realtà, Teatro Giovani e Teatro Pirata, due gruppi che da decenni si occupano di teatro educazione, teatro sociale e produzione teatrale per le giovani generazioni[243]. E proprio ATGTP nel 2017 è capofila del progetto europeo *ERASMUS+KA1– youth exchanges 'OFFICINA EUROPA - Building intercultural and inclusive Europe with the Educational Theatre tools'*, un programma che offre la possibilità di mobilità nei Paesi dell'Unione Europea ai giovani del territorio per accrescere le proprie competenze e sperimentare linguaggi teatrali multiculturali.

Tra il 2018 e 2019 la fucina di Assitej Italia concepirà e produrrà altri due progetti: *PalchiAperti*, un tavolo di lavoro collettivo di riflessione sul tema di attualità dell'immigrazione che ha portato alla realizzazione di una piattaforma web, e che vuole creare condivisione e confronto sulla produzione dedicata alla migrazione e all'inclusione nel Teatro-Ragazzi; e *Reazione a Catena*, nato con l'intento di sviluppare «l'internazionalità dei festival italiani»[244] rendendoli anche accessibili e riconoscibili ad ospiti internazionali. Una formazione di respiro internazionale che fa

[242] Dichiarazioni dei fondatori di Planetarium sul sito dell'associazione http://www.teatroragazziosservatorio.it/
[243] Associazione teatro giovani teatro Pirata http://atgtp.it/chi-siamo-3/
[244] Fonte ASSITEJ su https://www.assitej-italia.it

parte della contemporaneità tipica del Teatro-Ragazzi, come ricorda l'articolo 5 del Manifesto del Teatro per Ragazzi di Assitej Italia, pubblicato nel 2021:

> «Il Teatro per Ragazzi, prendendo inevitabilmente nutrimento dalla ricerca dedicata all'infanzia e all'adolescenza, è necessariamente un teatro contemporaneo. Perché è un teatro che costruisce nuovi immaginari per leggere la realtà. Perché è un teatro libero di confrontarsi ed entrare in dialogo con le altre arti, ovvero i suoi confini sono e devono avere proprietà osmotiche senza mai dimenticare il destinatario della propria azione poetica. Perché è un teatro che accetta il rischio del confronto»[245].

Un confronto fra artisti, fra artisti e ragazzi, e fra teatro, famiglie e scuola, come evidenzia Rita Maffei del CSS del Friuli Venezia Giulia:

> «Mettersi in dialogo con le altre realtà del territorio italiano e non solo in certi casi, che si occupano di questo settore, significa condividere un percorso. Questo non vuol dire solo fare una produzione insieme, ma significa appunto condividere un pezzo di strada, e quindi produrre una serie di tappe che ci permettano e che permettano anche all'artista di crescere, di avere un percorso, di non limitarsi ad una singola produzione. Un pezzo di strada insieme ovvero lavorare con le scuole, lavorare per le famiglie, con le famiglie, con gli insegnanti, proporre loro una serie di laboratori, di incontri, di strumenti per approfondire il teatro prima e dopo lo spettacolo».

E citando lo spettacolo *Kafka e la bambola viaggiatrice,* da loro prodotto e vincitore del Premio *Eolo* 2022 come migliore spettacolo del Teatro di Figura, aggiunge che:

> «si è messo in scena un dialogo tra forme espressive, perché in scena c'è il lavoro d'attore c'è lo straordinario Valerio Malorni con Desy Gialuz, c'è il Teatro di Figura con una bellissima bambola realizzata da Ilaria Comisso e la maestria nel muovere questa bambola è stata data anche dalla collaborazione di Nadia Milani che da tanti anni lavora nel Teatro di Figura, e in più c'è la presenza dei disegni animati di Massimo Racozzi che vengono proiettati sul fondale, quindi c'è un continuo dialogo tra Teatro d'attore, Teatro di figura e immagini in disegni animati. Ecco questo è un altro esempio di come la contemporaneità delle forme espressive viene applicata al Teatro per ragazzi»[246].

Parlando di luoghi e momenti di confronto è necessario focalizzarsi nuovamente, e meglio, sulla territorialità del Teatro-Ragazzi in Italia così come si è andata definendo in questi ultimi venti anni. Porremo ora lo sguardo non tanto sulla diffusione generalizzata del fenomeno a livello nazionale come nel caso degli anni Ottanta, bensì su due specifiche regioni nelle quali oggi appare più attivo l'interesse, anche da parte degli Enti Locali, di promuovere e sviluppare azioni teatrali per le nuove generazioni. Alcune delle prossime realtà non saranno sconosciute a chi legge, tuttavia è opportuno riprendere il discorso soprattutto per ciò che riguarda le iniziative in ambito

[245] Manifesto del Teatro per Ragazzi su https://www.assitej-italia.it/manifesto-del-teatro-ragazzi/
[246] Intervista a Rita Maffei

internazionale. Vedere dove attecchiscono e crescono, rigogliose, le principali realtà e gruppi teatrali di Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, anche per capire in che direzione vanno ricerca e produzione.

3.2 Una nuova geografia

> «La purezza costa fatica, un cambiamento continuo / A piedi scalzi, sporchi di terra e di sale, tracciare ogni giorno una strada / Imitare i nomadi: moltitudine in movimento / Abbracciare diverse tribù / Da asini curiosare il Mondo, seduti scomodi, partendo daccapo / Essere un coro che fa eco lontano lontano / ascoltare il suono passato, inventare quello futuro / Cercare bellezza, fare bellezza. L'identità è bellezza / Osservare in silenzio, pazientemente, gli spazi senza parole / Addormentare le frontiere. Vivere la piazza e lo stupore / Tornare. Partire / Educarsi all'inutile / Restare necessari. Fermarsi a guardare sul ciglio del palco / In punta di piedi, giocare di più / Resistere al tempo e farsi di argilla / Con ogni granello, per fare un teatro»[247].

Se in una prima mappatura del Teatro-Ragazzi, nel corso degli anni Ottanta, ad essere centro propulsivo di riferimento è stata la città di Torino principalmente con le iniziative dello Stabile e la Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani, negli ultimi decenni la centralità territoriale del settore si è spostata in altri territori.

Immaginando una nuova geografia del Teatro-Ragazzi italiano, partiamo dalla regione che in questo ventunesimo secolo rappresenta la capitale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù. Il nostro primo *focus* parte, quindi, dall'Emilia-Romagna sede di numerose associazioni e gruppi di produzione teatrale per bambini e ragazzi, e fucina di progetti che coinvolgono non solo il territorio regionale ma anche tutto il circuito teatrale nazionale.

Una realtà di spicco nel panorama nazionale è l'Associazione Scenario di Bologna, a cui fa capo l'omonimo Festival e Premio *Scenario* Infanzia, su cui ci soffermeremo nel dettaglio nel paragrafo successivo. Per il momento, ci limiteremo a sottolineare il ruolo che svolge l'associazione a livello nazionale, riunendo realtà teatrali e centri di produzione di tutta Italia che hanno nell'Associazione Scenario il loro saldo punto di riferimento. Si accennava che negli ultimi vent'anni l'Emilia-Romagna è diventata centro propulsivo di attività e progetti di teatro per ragazzi. L'Associazione e il suo importante Premio esistono però da 35 anni, quando alcuni gruppi teatrali, riunitisi in associazione, hanno deciso di darsi come scopo «il sostegno dei giovani artisti e l'attenzione ai nuovi linguaggi»[248].

---

[247] Manifesto del Teatro Koreja di Lecce, Puglia
[248] https://www.associazionescenario.it/chi-siamo/storia/

L'associazione al momento raccoglie 33 strutture tra centri, compagnie, teatri, ma anche festival e circuiti. Una realtà che ha un forte legame con il territorio, non solo della regione ma anche di altre zone d'Italia, come nel caso di Fontemaggiore di Perugia di cui è stato Direttore artistico Stefano Cipiciani, adesso vicepresidente dell'Associazione Scenario. Una direzione artistica, la sua, sempre attenta ai nuovi talenti e alle giovani generazioni. Ma Cipiciani è anche un operatore artistico che conosce e promuove il dialogo tra i territori, aspetto determinante nella divulgazione del Teatro-Ragazzi. «Quel compito che ci dà lo Stato come Centro di sperimentazione per quanto riguarda il Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, noi cerchiamo di assolverlo anche cercando nuove realtà del territorio – spiega Cipiciani - Questo si lega anche alla vocazione territoriale. Vivendo in Umbria, continuamente formiamo persone, cerchiamo gente, vediamo soggetti che fanno nuove produzioni, che fanno altri tipi di attività. Tutta gente che gira intorno a questo territorio. Incoraggiati anche dal nostro impegno associativo e istituzionale cerchiamo di entrare in collaborazione con questi gruppi e di lavorare insieme»[249].

Tra le realtà storiche del territorio associate a *Scenario* spiccano molti gruppi teatrali dell'Emilia-Romagna, che hanno saputo adeguarsi e rimanere al passo con il teatro contemporaneo per ragazzi. È il caso ad esempio di Teatro Gioco Vita, Centro di produzione teatrale di Piacenza, tra i primi in Italia nel panorama dell'animazione teatrale e che ha dato il suo contributo, negli anni, alla nascita del Teatro-Ragazzi. Un'esperienza teatrale legata al Teatro di Figura e che oggi produce spettacoli con il progetto *Officina delle Ombre*. Un lavoro di ricerca che si affianca all'attività di laboratorio con scuole e giovani e che coinvolge le realtà teatrali della città, Teatro Filodrammatici, Teatro Municipale e Teatro Gioia. È qui che il Teatro-Ragazzi diventa occasione di scambi culturali e luogo dove sperimentare rassegne teatrali. Con il triennio di finanziamento ministeriale 2018/2020 Teatro Gioco Vita ha ripreso il progetto *Generazioni*, aprendosi a produzioni che vanno oltre il teatro d'ombre con spettacoli come, citando a titolo esemplificativo, *Annibale - Memorie di un elefante,* dove il racconto della vicenda storica del condottiero avviene spaziando tra teatro, circo e varietà. La ricerca spazia anche alla formazione: a Piacenza Teatro Gioco Vita organizza ogni anno il *workshop Animateria*, giunto alla quarta edizione sul teatro di figura per operatori del settore.

La rete territoriale funziona così bene che attrae anche collaborazioni e progetti europei, che coinvolgono tante realtà teatrali dell'Emilia-Romagna. È il caso del progetto europeo cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente, *ERASMUS+KA1– youth exchanges OFFICINA EUROPA* in cui è coinvolto lo stesso Teatro Gioco Vita, ma anche del progetto *Mapping - A Map on the aesthetics of performing arts for early* considerato «una mappa dell'estetica delle arti performative

[249] Intervista a Stefano Cipiciani

per i primi anni e un progetto di cooperazione su larga scala sostenuto da Europa creativa»[250]. Si tratta di un progetto di ricerca artistica incentrato sulla creazione di una relazione sensoriale con bambini molto piccoli, da 0 a 6 anni, attraverso le arti performative: una mappa che, attraverso la *partnership* di 17 Paesi europei, aiuta a trovare la strada giusta nel particolare e delicato rapporto tra bambini ed artisti. I *partner*, dal canto loro, si mettono a disposizione per offrire il loro specifico *know-how* per sviluppare questo ambito di ricerca. L'Italia partecipa a tale progetto con il Teatro Baracca – Testoni Ragazzi di Bologna, cui aderisce dal 2018 con il Festival *Visioni*. Il Teatro Baracca però non è alla sua prima esperienza di programmi europei: già nel 2014 ha aderito a *Small size, Performing Arts for Early Years*, un'iniziativa anch'essa finanziata e sostenuta attraverso il programma *Creative Europe* di cui dal 2005 è anche *project leader*. Un progetto che anticipava il successivo *Mapping*, nel frattempo diventata un'Associazione artistica internazionale che riunisce 66 tra compagnie, istituzioni e singoli artisti provenienti da 4 continenti e 30 Paesi diversi, e che rientra nel *network* di Assitej International. Una co-produzione del progetto che chiarisce ulteriormente il ruolo di centralità della Regione Emilia-Romagna nel settore di ricerca e produzione del Teatro-Ragazzi. Un polo attivo e creativo, oltre che multiculturale, che trae linfa anche dai *partner* europei, dalle loro visioni sull'infanzia e le nuove generazioni.

Qui il teatro per i ragazzi non si dimentica della periferia, dei territori e degli spazi dove vivono i bambini. Accanto alle collaborazioni europee e alle produzioni, il gruppo Testoni Ragazzi promuove diverse attività di laboratorio per bambine e bambini, come il progetto *Cantamaggio* che coinvolge oltre 100 ragazzi in esperienze di residenza artistica nel Comune bolognese di Medicina. Un legame con il territorio che ha portato all'avvio di una vera e propria stagione teatrale, proprio a Medicina, per bambini e adolescenti nello spazio del Magazzino Verde. Un rapporto teatrale e artistico che il Teatro Baracca Testoni Ragazzi ha soprattutto con la prima infanzia, come dimostra uno dei suoi spettacoli più famosi e visti, in Italia ed Europa, *I colori dell'acqua*. In scena due giovani attrici che in un giardino nascosto vanno alla ricerca di acqua e colori, e accompagnano il loro pubblico alla scoperta di un arcobaleno di colori terreni tra grano, pomodori e fiori di vari colori. Con giochi di colore lo spettacolo fa scoprire ai piccoli, con parole semplici, luci, suoni e precisi movimenti degli attori sulla scena, tutte le sfumature che può avere il mondo.

Al radicamento sul territorio e al multiculturalismo si affianca anche la multidisciplinarietà, che caratterizza un altro gruppo teatrale della regione: il Teatro delle Briciole di Parma, che, come già accennato, dal 2007 fa parte della Solares Fondazione delle Arti della stessa città. «L'attività del Teatro delle Briciole si radica in una visione della formazione e della crescita culturale delle nuove generazioni, intese come momenti della loro traiettoria di persone e di cittadini, a cui il teatro può

[250] https://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=3210&lang=it

imprimere un insostituibile stimolo»[251]. Negli spettacoli della stagione teatrale del Teatro delle Briciole si toccano sempre temi di attualità, che coinvolgono le vite dei ragazzi come il bullismo, le difficoltà di linguaggio, la diversità. Ma anche storie di grandi artisti, come Pablo Picasso o Chagall. Si sperimenta l'uso di strumenti scenici del quotidiano in modo insolito, portando ad esempio sul palco la magia della carta e dei libri pop up come avviene nell'omonimo spettacolo. *Pop up* è uno spettacolo basato su microstorie di un bambino di carta e della sua particolare sfera. Storie che danno origine ad un gioco di simboli e metamorfosi, con in scena le attrici che hanno il ruolo di animatrici dando vita e voce alla carta. Uno spettacolo che come gli altri in cartellone è *tout pubblic*, in questo caso per bambini dai 3 anni in su. Una scelta diventata necessità, come vedremo nel proseguo di questa tesi, che però permette al Teatro-Ragazzi di confrontarsi con un pubblico più ampio e di avere più spazi e riconoscimenti.

Prima di completare il *focus* sulla realtà del Teatro-Ragazzi in Emilia-Romagna, pur consapevoli di non poter citare tutte le realtà che il territorio può vantare, non possiamo non menzionare anche l'Accademia Perduta/Romagna Teatri di Ravenna, un Centro di Produzione Teatrale fondato nel 1983 come Compagnia di Teatro-Ragazzi. Partendo da queste premesse, l'Accademia affianca oggi il teatro di prosa al Teatro-Ragazzi nel suo cartellone stagionale. Una condizione ambita da tante altre realtà teatrali in altre zone d'Italia dove le produzioni per ragazzi non riescono a trovare simili spazi di qualità accanto al teatro serale degli adulti. Artisti di riconosciuta professionalità e spessore artistico raggiungono in tanti spettacoli, prodotti dall'Accademia Perduta, un pubblico più ampio senza negare l'attenzione di temi e linguaggi dovuta alle giovani, e giovanissime, generazioni. Come nel caso del musicista Ferruccio Filipazzi, che negli ultimi anni lavora per l'Accademia a progetti di lettura teatrale per bambini e adulti. Tra le produzioni rientra anche il teatro d'attore e di oggetti, come per lo spettacolo *Sotto la neve*: qui dal dialogo dei due attori in scena affiora la poetica dell'opera, che dipinge con toni allegri l'alternanza delle stagioni. Oltre al lavoro degli attori che coinvolgono gli spettatori bambini e adulti, giocano un ruolo importante anche le scenografie con elementi della natura che i giovani spettatori possono anche toccare. Importanti, nelle scelte dell'Accademia, sono anche i luoghi, come i teatri che ospitano gli spettacoli: quelli delle provincie di Ravenna e di Forlì/Cesena. Una rete di collaborazioni che trova il sostegno delle amministrazioni locali, con le quali sono attive delle convenzioni. Dal 1995 l'Accademia ha dato vita anche al Festival *Colpi di scena* per il Teatro-Ragazzi, premiato nel 2004 con il Premio ETI *Stregatto* come miglior festival di Teatro-Ragazzi.

Una rete di collaborazioni, in Emilia-Romagna, a supporto del Teatro-Ragazzi a cui, come dicevamo all'inizio di questo capitolo, non manca il supporto di Enti Locali e Istituzioni di

[251] Centro Solares Fondazione delle Arti https://www.solaresdellearti.it/sezione_testo.php?id_sezioni=2

prestigio. Come nel caso del Centro La Soffitta, promosso e sostenuto dal Dipartimento delle Arti dell'Università bolognese Alma Mater. Un Centro che collabora, in qualità di socio, con l'Associazione Scenario, e che produce e ospita iniziative pensate non solo per il pubblico studentesco, ma aperte anche ai cittadini bolognesi e della regione, promuovendo giovani artisti, realtà marginali ed emergenti, e ospitando anche autorevoli presenze nazionali ed internazionali. Il Centro si rivolge, appunto, soprattutto ai ragazzi e dal 2002 ha la sua sede nel DAMSLab. Ma l'attenzione è rivolta anche ai più piccoli spettatori, con un progetto di sperimentazione avviato da ATER Fondazione: *Sciroppo di Teatro*, un progetto nato dalla collaborazione tra la Fondazione e gli Assessorati regionali alla Cultura, alla Sanità e al *Welfare*, i Comuni Soci, le organizzazioni sindacali dei pediatri FIMP e CIPe, le loro associazioni scientifiche ACP e SIP e le farmacie aderenti FederFarma e AssoFarm. Il progetto teatrale è rivolto ai bambini e alle famiglie della Regione Emilia-Romagna, e nasce da un'idea di *welfare* culturale promosso già dall'OMS tra gli obiettivi dell'Agenda 2030. Il principio ispiratore è che il teatro è in grado di dare un contributo significativo in termini di salute e benessere alle famiglie. Sono 21 i Comuni coinvolti, sulle sette Provincie della Regione. Qui i bambini del territorio potranno ricevere la somministrazione dello *Sciroppo di teatro* da pediatri e farmacisti. Destinatari sono i bambini dai 3 agli 8 anni, la fascia di età che è stata più colpita e al tempo stesso la più dimenticata durante la pandemia da Covid-19, e naturalmente le loro famiglie. Presso tutti gli studi di pediatri che espongono la locandina, e che quindi aderiscono al progetto, viene consegnata una confezione gratuita che contiene un bugiardino, con l'informativa medico-scientifica che illustra i benefici del teatro sul piano sociale, cognitivo ed emozionale. Lo 'Sciroppo', consegnato alle famiglie, dà diritto ad ogni bambino o bambina, e ad un accompagnatore adulto, di assistere ad uno spettacolo incluso tra le Rassegne di Teatro Famiglie che aderiscono al progetto. Tutto ad un prezzo simbolico di due euro. Spettacoli e rassegne che per il 60% sono regionali e locali, come previsto nel progetto di ATER. Il progetto, che ha appunto tra i suoi obiettivi iniziali anche la ripartenza dei teatri regionali, punta a fornire al Teatro-Ragazzi e al suo pubblico uno sguardo diverso che si impegni a «sperimentare un'alleanza nuova tra mondo della salute e mondo del teatro», ma anche a «rafforzare la relazione tra le rassegne e le compagnie del Teatro Ragazzi a livello regionale e il Circuito Multidisciplinare in una logica progettuale»[252], come si legge nel regolamento del progetto di ATER Fondazione. Un progetto che lancia nuove sfide alla ricerca che caratterizza il teatro per ragazzi, con una prospettiva fornita dai pediatri sui bambini che vanno considerati come «tutti interi», come un tutt'uno di mente e corpo. Con un'iniziativa sempre di ATER, nel 2020 si è avviato un Tavolo Regionale del Teatro Ragazzi, durante il quale si sono aperte nuove strade di collaborazione tra la Fondazione e il mondo del

[252] Fondazione Ater – Sciroppo di Teatro https://www.ater.emr.it/it/progetti-speciali/sciroppo-di-teatro

Teatro-Ragazzi che mirano ad un nuovo *welfare* culturale, con un dialogo tra operatori sanitari e scientifici e mondo teatrale a partire proprio dalle realtà della regione.

Un fermento culturale, tra teatri, progetti, festival nazionali e centri di produzione, che guardando al Sud dell'Italia lo si trova nella Regione Puglia. Un territorio che da una decina di anni ha visto crescere la cooperazione tra luoghi e tra gruppi teatrali, mantenendo aperto il dialogo con le Istituzioni locali. Un ponte necessario, come dimostra l'esperienza dell'Emilia-Romagna, per costruire nuovi progetti, dando spazi e riconoscimenti al lavoro di tanti gruppi teatrali impegnati nel Teatro-Ragazzi. Ne è un esempio il progetto *TRAC – Teatri di Residenza Artistica Contemporanea*, nato nel 2008 dall'unione di cinque compagnie del territorio pugliese che hanno dato vita a quelli che in Puglia vengono chiamati *Teatri Abitati*. L'intento è quello di definire una nuova modalità di gestione di spazi pubblici destinati allo spettacolo dal vivo, dove «compagnie teatrali senza tetto»[253] che possedevano i requisiti potevano «abitare» i teatri, riattivandoli e rimettendoli così anche a disposizione del territorio. Le cinque compagnie che hanno avviato e tuttora guidano il progetto sono: la Factory Compagnia Transadriatica, Principio Attivo Teatro, CREST. Coop. Teatrale, la Compagnia La Luna nel Letto, Teatro bottega degli Apocrifi. Si tratta di compagnie teatrali, impegnate da anni in produzioni e spettacoli per ragazzi, che grazie a questa capacità di fare rete sul territorio riescono ad intercettare il giovane e giovanissimo pubblico, ottenendo anche supporto dalla Regione. Recentemente è stato rinnovato un progetto triennale, *#TRAC 2022/2024*, per volontà e con il sostegno della Regione Puglia, in accordo anche con il Ministero della Cultura. Un progetto multidisciplinare con capofila il Centro di Residenza pugliese TRAC, che mira a positive ricadute culturali sui territori e sulle comunità pugliesi e, in continuità con il triennio precedente, che offrirà opportunità agli artisti di tutta Italia. Tra le attività del Centro merita attenzione il Bando annuale per Residenze artistiche pugliesi, che prevede una Residenza artistica dedicata appositamente alle nuove generazioni con un progetto per il Teatro-Ragazzi. Il progetto vincitore dell'ultimo bando in corso è *Evelina vien dal mare* di Elisabetta Aloia, «un racconto, una sorta di fiaba sulla presa di coscienza del proprio valore e sull'accettazione della singolarità di ciascuno di noi in una realtà che ci vuole tutti uguali, incasellati in schemi ben precisi, difficili da scardinare»[254]. Spettacoli per le nuove generazioni che ritroviamo senza stupore in cartellone con opere di prosa, programmazioni serali e rassegne teatrali a volte grazie alla scelta fatta anche in questa regione, in Puglia, di spettacoli *tout public*. È il caso dell'esperienza del gruppo Principio Attivo Teatro, di San Cesario di Lecce, un collettivo di artisti impegnato nella creazione di opere di drammaturgia contemporanea, vista come particolare ricerca destinata tanto ai ragazzi che agli

[253] Teatri Abitati https://www.teatriabitati.it/
[254] Progetto TRAC https://www.tracresidenzeteatrali.it/bando-2022-2023/

adulti. Il gruppo leccese dimostra quanto una favola, che tocca tematiche umane sempre attuali, può arrivare facilmente ai ragazzi ma non escludere dal pubblico gli adulti. Come lo spettacolo *Farfalle – Storie di trasformazioni*, uno spettacolo dove si narrano tre favole con protagonista una farfalla, simbolo della metamorfosi, raccontata dall'unico attore in scena, come una metafora della crescita personale, dalla nascita alla vecchiaia passando attraverso l'adolescenza. Un lavoro che il collettivo ha sperimentato in un altro spettacolo, *La bicicletta rossa*, anche questo *tout public,* reso con la tecnica del teatro d'ombre. Una storia che si articola attorno al tema di forte contemporaneità della 'crisi'. Ai giovani spettatori viene proposta una drammaturgia a metà tra la fiaba moderna e il genere *noir* di Tim Burton. Al centro la storia di una famiglia e le sue «strampalate ed eroiche avventure»[255].

Il legame con il territorio porta altresì a realizzare progetti come *Finibus Theater*, vincitore del bando della Regione Puglia Periferie al Centro. Una rete di collaborazione, tra i Comuni limitrofi di Melendugno e Uggiano La Chiesa e con altre associazioni culturali, e che propone laboratori, spettacoli e *workshop* con l'obiettivo di creare nuovo pubblico per il Teatro-Ragazzi, anche attraverso l'educazione al teatro e alla promozione di eventi culturali di alto livello legati al teatro e al circo. Una lettura delle esigenze locali, territoriali, partendo dalle condizioni di vita dei ragazzi e famiglie in periferia, che il teatro per ragazzi non può mai perdere di vista e che qui diventa terreno di ricerca e sperimentazione teatrale.

Un'altra esperienza in Puglia di Teatro-Ragazzi 'abitato' è il già citato CREST cooperativa Teatrale, inserito dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri tra le «compagnie che svolgono ad alto e qualificato livello attività nel campo del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù». Il collettivo attraverso laboratori e rassegne per le scuole, percorsi di ricerca drammaturgica, ma anche programmazioni serali, cartelloni di ricerca e stagioni di prosa punta ad un dialogo e confronto con il territorio e «a superare le barriere tra i pubblici»[256]. Dal 2009 inoltre il CREST di Taranto dispone di mille metri quadrati, quelli dell'Auditorium TaTA' nel rione popolare e operaio Tamburi. La territorialità che caratterizza il Teatro-Ragazzi, fino a creare un legame forte con il pubblico locale, ha permesso alle tante realtà teatrali pugliesi di qualità di emergere ed ampliarsi. Il collettivo CREST di Taranto oltre ad una ricca stagione teatrale e alle produzioni di teatro per ragazzi, è impegnato anche nella rassegna in *matinèe* per scuole secondarie di secondo grado *Scena Futura*. Il progetto, oltre a portare in scena il lavoro anche di altre compagnie del territorio, si caratterizza per essere multidisciplinare includendo anche film di animazione e cortometraggi. Le opere proposte, rivolte ad un pubblico di ragazzi della scuola superiore, si muovono nell'attualità, quella che vivono

[255] Principio Attivo Teatro https://www.principioattivoteatro.it/la-bicicletta-rossa/
[256] C.R.E.S.T. http://www.teatrocrest.it/crest-coop-teatrale/

gli stessi ragazzi e quella che li circonda. Si parla di violenza e clan, violenza sulle donne, o immigrazione come nello spettacolo di clown *Promise Land* della compagnia La luna nel letto. Due attori in scena fanno vivere l'esperienza di due extracomunitari italiani che, in un futuro distopico nel 2050, vengono accolti per sorteggio in Europa. Il gioco di immedesimazione tra attori e spettatori invita alla riflessione, e si fa teatro contemporaneo. Esperienze di Teatro-Ragazzi dove la ricerca e la qualità non sviliscono né il teatro né lo spettatore, mediando e attualizzando anche l'impegno e le conoscenze scolastiche. È il caso dello spettacolo *Ulisse. Nessuno è perfetto*, dove con un *mix* di linguaggi e segni si mette in scena un mito umanizzato, più vicino alla realtà e capace di coinvolgere il giovane pubblico.

Con lo stesso intento di teatro per ragazzi sociale, votato ai territori anche più piccoli e di periferia, merita una citazione anche la Bottega degli Apocrifi. La compagnia, con il bando regionale *Teatri Abitati*, ha sede dal 2004 nel Teatro Comunale di Manfredonia ed aderisce a numerosi progetti di teatro per ragazzi, come i laboratori *Cantieri di Cittadinanza* del Progetto regionale *A Testa Alta* con il quale il teatro si fa presidio di legalità per le nuove generazioni. La proposta artistica rivolta ai ragazzi, che conta sulla drammaturgia di Stefania Marrone, prende spunto dai classici riproposti con l'uso sapiente della musica, vera protagonista sulla scena, come nello spettacolo *Schiaccianoci Swing*, un vero concerto teatrale rivolto sia ai bambini che alle famiglie in cui appaiono sulla scena musicisti-giocattolo. Una ricerca che si focalizza sui classici è anche quella che la compagnia teatrale porta avanti nel laboratorio *Teatro Diffuso* attivo dal 2013 nella cittadina pugliese. Un laboratorio nato per supportare i ragazzi delle scuole, tra gli 11 e i 19 anni, e che fa del teatro uno spazio di riferimento per le giovani generazioni.

Un dialogo continuo tra teatri per ragazzi, territorio e comunità che lo abita, che in Puglia è da anni la strada per far riappropriare il Teatro-Ragazzi della sua identità. Un esempio di come la scelta di produrre spettacoli *tout public* non sia necessariamente un ripiego, ma in certi casi possa diventare un trampolino artistico e di riconoscibilità.

Anche il Teatro Koreja 'abita' un luogo industriale della sua città, Lecce. I Cantieri della città, ribattezzati Cantieri Teatrali Koreja sono il luogo in cui il gruppo artistico leccese ospita tanto laboratori che spettacoli, sia concerti che attività multimediali. Dalla riqualificazione di un luogo, anche stavolta, partono progetti e sperimentazioni che hanno come primi destinatari e fruitori i ragazzi e le famiglie del posto, ma che si aprono a tutto il territorio nazionale con progetti e vetrine di qualità. Un teatro per ragazzi la cui ricerca parte dal sociale, come ha spiegato Antonio Giannuzzi responsabile del teatro scuola per Koreja, Teatro Stabile d'Innovazione del Salento:

> «Ci sono varie tendenze rispetto alla produzione degli spettacoli. C'è chi cerca di ritagliare la proposta di spettacolo su quelle che possono essere le esigenze delle scuole in maniera molto didascalica, per

cui si fanno gli spettacoli a tema, cercando di catturare l'interesse delle insegnanti prima di tutto. E poi c'è un'altra fetta delle attività, che un teatro come il nostro per esempio porta avanti, che è quello del teatro sociale, delle attività di laboratorio con i ragazzi. Una sfera molto interessante, molto importante, e non ancora sufficientemente valorizzata, ma stiamo spingendo su questo con il Ministero e con le associazioni di categoria, per avere un riconoscimento della tipologia del lavoro che facciamo, dell'importanza di questo tipo di lavoro»[257].

Il lavoro artistico guarda ai bambini, già nella prima infanzia, con uno sguardo etico indirizzato al rispetto delle diversità. Dove diversità sono anche le differenti esigenze legate all'età della persona, bambini, poi ragazzi, adulti e anziani. Così facendo l'idea di Teatro per l'Infanzia e per la Gioventù è portata avanti con l'ottica di non «scimmiottare atteggiamenti bambineschi», come puntualizza Giannuzzi, ma proponendo spettacoli di Teatro-Ragazzi che «possono tranquillamente essere visti e goduti da un pubblico adulto». Un Teatro-Ragazzi che si fa anche impresa, con un coordinamento che includa la scuola tra i vari interlocutori.

«Se penso magari all'ultima produzione *Dire, fare, baciare, lettera e testamento*, lo spettacolo vuole essere un'ode, un inno ai diritti dei bambini. Ci sono tre attori in scena che simulano dei giochi però allo stesso tempo raccontano, cioè non fanno l'errore di voler sembrare a tutti i costi dei bambini, ma mostrano come, essendo attori, si può proporre anche ad un pubblico di piccoli un gioco e farli sentire partecipi di quel gioco. In questo spettacolo in particolare si è fatta una cosa assolutamente bella e funzionale: funzionale quella di mettere in scena insieme ai 3 attori, 3 bambini presi a caso nella platea, presi a caso relativamente, perché magari c'è l'indicazione delle insegnanti. E quindi in questo spettacolo per esempio si crea tutto, e i bambini in scena coadiuvano, aiutano gli attori a fare delle cose e rilanciano il messaggio. Così diventano intermediari rispetto agli altri bambini e alle insegnanti. I bambini in sostanza diventano dei collaboratori, attori quasi loro stessi senza essere stati preparati più di tanto, a loro si fa seguire il percorso degli attori che li guidano anche un po' in scena»[258].

E oltre al gioco, ai bambini si può così parlare anche di sentimenti come l'amicizia o l'amore. Temi universali che nella messa in scena diventano contemporanei. Come avviene in *Opera stracci*, che nasce da un progetto artistico di educazione sentimentale per i ragazzi ed unisce, alla presenza di attori, sagome e pupazzi. La scelta della poetica, unita ad oggetti di scena spesso di uso quotidiano, sono la bussola che orienta il lavoro di ricerca del gruppo Koreja. «Nel quadro delle proposte che il teatro italiano suggerisce per il Teatro-Ragazzi ci sono orientamenti diversi, noi abbiamo sempre fatto una scelta che è quella di dare una dignità maggiore al lavoro artistico, di non svilirla sul versante degli aspetti commerciali. Cerchiamo di fare in modo che lo spettacolo sia

[257] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Antonio Giannuzzi – Responsabile settore scuola e ragazzi dei Cantieri Teatrali Koreja del 20/05/2022
[258] *Ivi*.

occasione per affrontare un tema, in maniera non seminariale, didascalica, ma in maniera sensibile, emotivamente coinvolgente e poeticamente significativa» aggiunge Giannuzzi.

Un lavoro educativo e di scoperta del teatro che nasce anche dalla condivisione di uno spettacolo, e di uno spazio che diventa comune a ragazzi e famiglie. Un legame con i giovani spettatori che si è mantenuto anche nel periodo difficile della pandemia. «Gli adolescenti hanno visto gli spettacoli di teatro che abbiamo proposto per loro, spettacoli di teatro per adulti che vengono proposti per i ragazzi dai 15 ai 18 anni perché hanno delle tematiche, hanno degli aspetti nella messa in scena che possono essere interessanti e significativi anche per loro. Hanno avuto infatti reazioni emotive fortissime, commozione, lacrime dopo uno spettacolo che si intitola *La riparazione* che a che fare con il tema di come l'arte può aiutarci a risolvere alcuni aspetti traumatici della vita e delle nostre relazioni umane. Quando si è accesa la luce in sala dopo lo spettacolo, i ragazzi avevano gli occhi lucidi e qualcuno ci ha anche detto, 'piuttosto che andare dallo psicoterapeuta voglio venire a teatro' – racconta Giannuzzi - Questa è la cosa più fresca che stiamo scoprendo, che la fragilità psicologica determinata dai problemi nati con il *lockdown*, con il distanziamento fisico e sociale, fa sì che il teatro abbia un senso e sia avvertito quasi come necessario».

Spazi da condividere, attività di laboratorio che rendono protagoniste le nuove generazioni e una relazione con il territorio talmente umana da superare i confini regionali pugliesi, sono queste le chiavi di un nuovo, possibile e contemporaneo Teatro-Ragazzi italiano. Un approccio artistico di visione teatrale del settore che in Puglia si ritrova anche nel Festival *Kids*, un evento di portata nazionale di cui parleremo nel dettaglio nel capitolo successivo. Esperienze e progetti, quelle dei festival, che dal territorio possono fare arrivare il Teatro-Ragazzi in tutta Italia, e anche oltre i confini.

Si delineano, da questa geografia, ma anche analizzando l'operatività dei gruppi precedenti, tre aspetti comuni. Il primo è sicuramente quello legato al rapporto con il territorio di riferimento e, non da meno, con il sociale. Tale aspetto non è certo nuovo nelle pratiche di Teatro-Ragazzi, l'idea del Centro, infatti, nata nel 1985, partiva proprio da questo fondamentale rapporto. Ogni intervento ha bisogno dello studio del contesto in cui si andrà ad attuare, ha bisogno di operatori culturali che sappiano riconoscere i bisogni specifici di quella comunità ed elaborare con e per i destinatari, progetti finalizzati a produrre un cambiamento. Si evidenzia inoltre, di nuovo, il bisogno di affermare come il pubblico, in questo caso di ragazzi, sia co-produttore dello spettacolo. Non solo il momento condiviso della visione ma anche la pratica laboratoriale, derivazione dell'Animazione, è momento generativo imprescindibile della produzione teatrale. Altro aspetto è la tendenza ad indirizzare gli spettacoli al *tout-public*. Questo nuovo criterio spiega, da una parte la presa di

coscienza che uno spettacolo di qualità e di ricerca si presta a più livelli di lettura ed è pertanto fruibile da qualsiasi sguardo, dall'altro spiega la necessità, come approfondiremo, di ampliare l'offerta e non settorializzare le proposte di mercato.

3.3 Rassegne e Festival

«Chi fa arte ha il dovere di smascherare gli imbrogli, di essere onesto.
C'è bisogno di coraggio e chiarezza per illuminare il futuro»[259]

Le esperienze maturate sul territorio si ampliano negli ultimi decenni con la nascita di Rassegne e Festival. Associazioni, gruppi artistici, organizzano annualmente eventi che attirano nuovo pubblico da tutta Italia e che diventano vere e proprie vetrine per il Teatro-Ragazzi anche a livello internazionale.

Uno degli eventi più conosciuti nel panorama italiano è sicuramente *Scenario* Festival, a cui è legato l'omonimo Premio nato nel 1987 all'interno dell'Associazione Scenario che ha sede a Bologna. Un riconoscimento nel mondo del Teatro-Ragazzi che si rivolge a progetti performativi, e che ospita opere nate sulla scena «con una vocazione del tutto inclusiva, senza preclusioni di linguaggi o ambiti disciplinari»[260]. Tutti gli elementi della contemporaneità nei Festival e nei Premi per il Teatro-Ragazzi diventano scelte artistiche, o quanto meno orientamenti artistici da offrire al teatro per le nuove generazioni. E nel caso del Premio *Scenario*, questo si è tradotto nella nascita di tre ulteriori Premi: Premio *Scenario Infanzia*, nato nel 2006 dedicato agli spettatori più giovani, il Premio *Scenario Periferie* nato nel 2019 che si rivolge ai giovani artisti che operano in contesti periferici o attivi in ambiti legati al meticciato e al dialogo tra culture, e infine il Premio *Ustica* organizzato nel periodo tra il 2005 e il 2017 che premiava progetti artistici riguardanti i temi della memoria e dell'impegno civile. Dalla prima edizione del Premio *Scenario* a quella più recente, la diciottesima del 2021, l'associazione organizzatrice si è data come scopo la valorizzazione di «nuove idee, progetti e visioni di teatro per la ricerca e l'inclusione sociale»[261]. Un'attenzione alle nuove generazioni che da alcune edizioni ha focalizzato come destinatari del Premio gli *Under* 35, giovani artisti non appartenenti a gruppi associati a Scenario né a formazioni artistiche sovvenzionate e riconosciute. Si tratta quindi di opere, progetti che siano rimasti inediti fino all'assegnazione del Premio. Le quattro opere vincitrici del Premio vanno ogni anno a costituire la nuova Generazione Scenario. Una vetrina, quindi, per giovani artisti meno noti che rientra in quell'idea di ricerca tipica del Teatro per le nuove generazioni. «È l'occasione di presentare al

[259] Fabrizio Pallara, Contemporaneo Futuro Festival di Roma https://www.teatrodiroma.net/doc/7818/festival-contemporaneo-futuro
[260] Associazione Scenario https://www.associazionescenario.it/chi-siamo/storia/
[261] *Ivi*.

territorio nazionale le altre realtà che in questo territorio altrimenti non vedrebbe mai nessuno – spiega Stefano Cipiciani, dell'Associazione Scenario - La nostra vetrina è composta da 3/4 regioni. Normalmente siamo Umbria, Abruzzo e Marche, qualche volta ospitiamo anche altri soggetti di altri territori. L'abbiamo sempre fatto»[262].

Il Premio Scenario negli anni è stato affiancato anche ad altri Premi, nati più di recente, come il Premio *Scenario Infanzia* a cui si accennava poc'anzi che si propone di indagare sui linguaggi rivolti all'infanzia e all'adolescenza, ed è quindi indirizzato a progetti che hanno come spettatori i bambini e i ragazzi. La tappa di selezione dei progetti avviene pubblicamente, di fronte ad una platea a cui partecipano anche bambini e ragazzi. La giuria, ovvero l'Osservatorio critico coordinato dall'Assemblea dell'Associazione Scenario, dopo aver visionato i lavori incontra gli artisti per un confronto e un approfondimento delle opere. I progetti finalisti partecipano poi alla finale del Premio *Scenario Infanzia*, che rientra tra gli eventi del Festival *Scenario*.

Giovani artisti impegnati per le nuove generazioni di spettatori. E in questo senso Scenario e il suo Premio svolgono una funzione di vetrina per diffondere e dare visibilità al mondo del Teatro-Ragazzi, una vetrina sia per gli operatori che per i fruitori finali, i bambini, i ragazzi e anche gli adulti. Un evento nazionale che da una parte punta ad avvicinare il giovane e giovanissimo pubblico al Teatro-Ragazzi, garantendo sulla qualità degli spettacoli in programma con l'assegnazione dei Premi, e che da un altro lato offre un'opportunità di future messe in scena a gruppi artistici emergenti che qui presentano solo un cortometraggio teatrale della loro opera, con spettacoli di massimo 20 minuti. «Il premio anche in termini economici, in soldi in pratica, serve per far diventare quei 20 minuti uno spettacolo compiuto. E come giuria si lavora su quello che riteniamo essere il miglior pensiero rispetto all'infanzia e pensiero/progetto - dice Cipiciani circa il Premio e il Festival *Scenario* - Tu vedi soltanto 20 minuti, incontri il gruppo, parli una mezz'ora con i ragazzi per capire che intenzioni hanno, dove portare quel progetto, cosa farlo diventare. Noi quindi ci assumiamo la responsabilità di garantire allo spettacolo, al progetto, di avere una vetrina nazionale dove gli operatori possono vederlo». Nel programma di eventi, oltre ai corti teatrali in gara, sono inseriti spettacoli *tout public* e laboratori. Un evento che da espositivo diventa un'occasione, gratuita, di avvicinamento alla realtà artistica del Teatro-Ragazzi. Un cantiere diffuso di spettacoli e tavoli di dibattito che, come avviene nell'approccio del Teatro per le nuove generazioni più attuale, mette in rete tante realtà territoriali, enti che collaborano e ospitano l'evento stesso.

Dalla visibilità alla circuitazione degli spettacoli di Teatro-Ragazzi, un simile approccio lo propone anche una vetrina molto più recente, quella di *Inbox Verde*. «Inbox verde ha delle caratteristiche direi uniche perché non è un festival ma un progetto, che opera con un bando annuale

[262] Intervista a Stefano Cipiciani

e che mette in palio delle repliche – spiega Fabrizio Trisciani, ideatore nel 2016 di questo progetto di vetrina artistica - Nell'edizione 2022 hanno partecipato 150 spettacoli circa, e le repliche messe in palio erano in tutto 44. Ogni anno possono partecipare al bando compagnie e artisti con una proposta chiusa, cioè con uno spettacolo che ormai è stato prodotto e che abbia già debuttato. Le compagnie finaliste, poi, si esibiscono all'interno di '*Inbox* dal vivo'. L'obiettivo è anche quello di proporre gli spettacoli ad un pubblico di bambini, di scolaresche, ma anche di operatori interessati o incuriositi dalla selezione di *Inbox Verde*. Vincitore, alla fine, risulta lo spettacolo che ha ottenuto più repliche»[263]. Un approccio che interpreta e si adegua al mercato del Teatro Ragazzi, nella misura in cui serve a conciliare la programmazione degli spettacoli con le caratteristiche del suo pubblico. Premiando al tempo stesso lo spettacolo che riesce a farsi interprete di queste condizioni, di queste dinamiche. Per questo, come dice lo stesso Trisciani, si tratta di un progetto che «mira a sostenere la distribuzione e la circolazione delle opere».

Un altro appuntamento che si svolge nella città di Bologna è il Festival internazionale *Visioni di Futuro*, che fa parte del progetto europeo di cui abbiamo parlato in precedenza *MAPPING - A Map on the aesthetics of performing arts for early*. Dal 2024, invece, rientrerà in un altro progetto europeo: *Babel o l'Arte dell'ascolto*. Il Festival internazionale di arti performative *Visioni di Futuro* propone spettacoli dedicati esclusivamente alla prima infanzia, da 0 a 6 anni, e laboratori dedicati anche a educatrici, educatori e insegnanti[264]. Il festival è curato dal gruppo La Baracca – Testoni Ragazzi e porta in Emilia-Romagna le esperienze e le riflessioni nate anche dalla rete artistica europea del progetto a cui aderisce, approfondimenti incentrati sul rapporto tra arte ed educazione e sulla cittadinanza culturale dell'infanzia. Più che una vetrina il festival punta ad essere un momento di confronto, anche attraverso la presenza di operatrici e operatori a cui si rivolgono i tanti laboratori in programma. Per l'adulto diventa un momento di ricerca e formazione umana e professionale sul mondo dell'infanzia, scoprendo attraverso il racconto lo sguardo dei bambini e le loro emozioni. Per i piccolissimi, il festival è l'occasione per essere spettatori di spettacoli della durata massima di 30 minuti, *performance* teatrali che propongono drammaturgie chiare e accessibili, ma anche testi poetici adattati all'età del giovanissimo pubblico. «A nostro avviso la poesia si presta a questa sfida e all'incontro, anche con i più piccoli. Perché a ciò che è poetico piace sfuggire alla comprensione, ma a volte si lascia catturare per un instante dall'arte, in tutte le sue forme» come si spiega nel racconto dello spettacolo *Quando eravamo fanciulli*. Qui si portano in scena sei poesie che vengono interpretate da artisti nazionali e internazionali attraverso la danza, la voce, l'immagine, la musica.

---

[263] Intervista telefonica condotta da chi scrive al Direttore Artistico del Festival Inbox Verde Fabrizio Trisciani del 03/06/2022

[264] Cfr. https://visionifestival.it/it/mostra-il-bambino-spettatore-2022-quarta-edizione/7102/

Questa prospettiva di matrice europea si concretizza in un lavoro di ricerca sul pubblico della prima infanzia, attraverso la proposta di spettacoli che guardano ai più piccoli in base alla loro età, consapevoli che un bambino di 18 mesi partecipa e condivide le sue emozioni con gli artisti diversamente da un bambino di 5 anni. Stesso approccio artistico si ritrova nei laboratori per bambini di *Ascoltare a piedi nudi*, dove vengono proposti anche video realizzati dai *partner* artistici del progetto *Mapping* e che mettono in rete i piccoli spettatori con l'arte europea. Un festival quindi multidisciplinare che tra i suoi appuntamenti include anche la mostra *Il bambino spettatore*, che rientra nelle indicazioni artistiche e di ricerca sul Teatro dell'Infanzia del progetto europeo: «creare un'interazione di livello tra le arti performative e il mondo dell'illustrazione e della letteratura per la prima infanzia»[265].

Visioni di Futuro Festival rappresenta un banco di prova per altre realtà teatrali italiane grazie agli spunti di ricerca forniti dalla rete europea: è un'occasione per fare sperimentazione su una fascia di pubblico del Teatro-Ragazzi spesso trascurata, quella da 0 a 3 anni, e punta anche ad invitare artisti e compagnie che non hanno mai lavorato in questo settore a conoscerlo e a cimentarsi. È quello che avviene con il progetto, interno al Festival, *Zero/Tre chiama Italia* che punta ad incentivare il Teatro-Ragazzi italiano nella produzione di spettacoli per bambini piccolissimi. Spettacoli che, se valutati positivamente, verranno inseriti nel programma di festival dell'anno successivo. Una rete artistica del Teatro Ragazzi per l'infanzia capace, perciò, di autoalimentarsi.

Nel panorama nazionale di Festival e Rassegne ci sono altri due eventi, tra quelli che si è scelto di osservare da vicino in questo capitolo, che portano una ventata di internazionalità nel Teatro Ragazzi italiano, e sono il *Segni New Generations Festival* di Mantova e il *Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal Mare! di Ravenna*.

Quest'ultimo è uno dei festival più longevi nel contesto del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, ed è appunto interamente dedicato al teatro di Figura sia italiano che mondiale. Esiste dal 1975, e dal 2015 la proprietà del marchio e la Direzione artistica sono del Teatro Drago della Famiglia d'arte Monticelli di Ravenna. Il festival seleziona e propone, come da tradizione, marionettisti burattinai, pupari e narratori ma anche artisti e compagnie emergenti impegnati nella ricerca di nuovi linguaggi per l'immagine e il Teatro di Figura, e anche studiosi, amatori, e naturalmente gli spettatori. Un festival di settore unico nel suo genere, che annualmente apre una finestra sulle opere e gli artisti di questa sezione del Teatro-Ragazzi. Una visione di burattini e figure che nel Festival *Arrivano dal Mare!* viene attualizzato, come avviene nel progetto *Animati in Video* un contest a cui partecipano vari partner artistici, tra cui lo stesso *Segni New Generations*

[265] *Ivi*.

Festival di Mantova. Il tema scelto per la *call* della scorsa edizione è stato il diritto al viaggio in tutte le possibili declinazioni, anche in ottica di diritti umani. Le candidature, e il materiale video inviato contenente l'utilizzo della figura con sottotitoli in inglese, sono stati visionati e valutati da una giuria composta da esperti e organizzatori del festival che hanno aderito al progetto. Il vincitore selezionato, oltre ad un premio in denaro, ha ottenuto la circuitazione nei palinsesti digitali dei festival *partner* del progetto. Il programma ha previsto anche la presenza di una giuria composta da ragazzi volontari delle scuole secondarie di secondo grado di Ravenna, una giuria giovanile coordinata dagli organizzatori del festival a cui è spettato il compito di decretare il secondo vincitore. Anche al secondo classificato è stato assegnato un premio in denaro e la circuitazione nei festival aderenti. Una scelta artistica che vede il coinvolgimento diretto dei ragazzi, che qui sono messi nelle condizioni non solo di assistere da spettatori ma anche di valutare la qualità dello spettacolo e delle figure portate in scena. L'ultima edizione del *Festival Arrivano Dal Mare!* la 47esima, ha inoltre proposto ai partecipanti un iter laboratoriale con i maestri del teatro di figura internazionale. Un'immersione totale in uno o più laboratori, con la possibilità di partecipare gratuitamente a tutti gli altri eventi in programma nel festival. Si passava dal laboratorio di animazione e manipolazione per scoprire la drammaturgia di burattini e altre figure, al laboratorio del teatro d'oggetti in lingua inglese tenuto dalla performer israeliana Yael Rasooly. Gli spettacoli, che l'organizzazione prevede in parte all'aperto e in parte in teatro, portano alla riscoperta di burattini e manichini, e di tutte le figure note e meno note del teatro, con una chiave di lettura fruibile e una poetica adatta a tutte le fasce di età. Il festival prevede comunque una sezione serale di spettacoli dedicati agli adulti, abbracciando così l'idea di spettacoli *tout public* nel resto della programmazione giornaliera. L'esplorazione offerta ai partecipanti al festival prevede anche incontri e mostre a tema, che nei quattro giorni di festival si distribuiscono in oltre sessanta appuntamenti. E anche stavolta, a supportare l'importante evento nazionale e internazionale c'è la rete territoriale di Enti ed Istituzioni dell'Emilia-Romagna.

Il successivo festival di respiro internazionale, come anticipato, è il *Segni New Generations Festival* che si svolge nella città di Mantova. Il festival è stato creato nel 2006 dall'Associazione Segni d'Infanzia e coinvolge il mondo artistico italiano e straniero con spettacoli e laboratori rivolti a bambini e ragazzi dai 18 mesi ai 18 anni. La manifestazione punta a coinvolgere non solo le famiglie ma anche il mondo della scuola, una scelta artistica che nasce dalla natura itinerante di questa rassegna che viene ospitata in vari luoghi della città. Ogni spazio diventa un'occasione di scambio e condivisione di competenze e progetti, tra artisti di vari Paesi e le nuove generazioni di spettatori. L'idea di Teatro-Ragazzi, e per le famiglie, nel festival di Mantova si focalizza anche sul dialogo tra teatro, arte e ambiente. Ogni anno infatti viene scelto un animale simbolo della

manifestazione, che invita i partecipanti a riflettere su temi di attualità. Un teatro sociale, come il Teatro-Ragazzi punta ad essere, che educa a riflessioni anche profonde ma con l'uso di immagini semplici e familiari. Nella scorsa edizione l'animale scelto è stata la formica, usata come chiave di lettura per raccontare la nuova linea artistica della rassegna di Teatro-Ragazzi.

> «Avete mai osservato da vicino le formiche? Sono abilissime nel costruirsi la casa, procurarsi cibo, riciclare scarti e vivere insieme. Senza superpoteri, semplicemente collaborando e suddividendosi i compiti per il bene comune. Sono gli stessi principi su cui si regge da ben 17 anni Segni, evento che vuole scoprire identità e attitudini culturali di bambine e bambini a partire da subito»[266].

L'offerta degli spettacoli è «trans-generazionale», come la definiscono gli organizzatori, spettacoli per lo più *tout public* e con la partecipazione di artisti di fama internazionale che portano in scena spettacoli adatti a bambini piccolissimi di 18 mesi. Una scelta dettata anche dal fatto che la città nei giorni della rassegna viene coinvolta anche nei luoghi più caratteristici, e diventa vetrina degli spettacoli messi in scena. Il Teatro-Ragazzi si affaccia sulla realtà quindi, e la rassegna diventa un momento di riflessione e ricerca artistica. «Mantova diventa un enorme formicaio, brulicante di artisti e operatori culturali internazionali giunti in città per condividere conoscenze e idee nella convinzione che Segni sia un forte incubatore di modelli per le nuove generazioni", spiegano gli organizzatori della manifestazione»[267].

I generi teatrali messi in cartellone sono tutti quelli che animano e caratterizzano il Teatro-Ragazzi, dal teatro di Figura all'arte circense dal teatro d'oggetto al più contemporaneo uso di strumenti tecnologici, come le cuffie utilizzate per fare immergere i giovani spettatori nelle narrazioni. Ma la linea artistica rimane contemporanea anche mettendo in scena fiabe, accompagnate da musica e danza, con drammaturgie che arrivano tanto dall'Italia che dalla Norvegia, dall'Olanda o da oltre Oceano. Un festival di Teatro-Ragazzi che raccoglie la sfida, che deve animare il settore, di stare al passo con le nuove generazioni e quindi nelle sfide del presente: sul sito segninonda.org vengono messi a disposizione contenuti extra tra cui i corti animati, gli *Spunti(ni) critici*, e i podcast della *Green Generations*. La sezione digitale della rassegna *Segni* si lega anche al progetto *TEEN* di alternanza scuola lavoro per ragazzi dai 15 ai 18 anni, che coinvolge i ragazzi delle scuole superiori a partecipare all'organizzazione dell'evento. Il Segni *New Generations Festival* si presenta riproponendo chiavi di lettura del Teatro-Ragazzi che sono il cuore di questo settore teatrale, come la natura sociale del teatro e il suo impegno in tal senso, la territorialità che deve guardare anche fuori dai confini, la ricerca di nuovi dialoghi e drammaturgie

[266] Festival *Segni d'Infanzia* https://www.segnidinfanzia.org/wp-content/uploads/2022/09/segnilibretto-2022_compressed.pdf
[267] *Ivi*.

adatti ad ogni età delle nuove generazioni di spettatori. Una formazione teatrale e culturale a tutto tondo, che guarda al Teatro-Ragazzi come un tassello delle attività culturali destinate a bambini e ragazzi ma che si propone anche come polo culturale attivo e propulsivo di tutta la città.

Un legame con la città e i suoi luoghi che si ritrova anche nel Festival di Teatro per le Nuove Generazioni *Maggio all'Infanzia* di Bari. Sul sito della manifestazione si racconta l'idea di fondo che 25 anni fa animò gli organizzatori del festival, quella di essere un evento non solo *per* l'infanzia ma soprattutto *dell*'infanzia. L'intento che anima tutt'oggi il festival è di non fermarsi alla scelta degli spettatori a cui rivolgersi, ma di calarsi nell'infanzia «come condizione di stupore e scoperta, di predisposizione e sguardo, di energia e intelligenza»[268]. Un festival dall'anima saggiamente animata dall'infanzia, che si rivolge così ad un pubblico tanto dei piccoli e ragazzi quanto, anche in questo caso, di adulti. *Maggio all'Infanzia* ripercorre nel suo festival le scelte artistiche e di ricerca teatrale per il Teatro-Ragazzi, portate avanti sul territorio regionale dalle tante realtà pugliesi di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente. La scelta di abitare i luoghi, e le periferie, è una prerogativa che caratterizza il festival di Bari. Gli spettacoli occupano spazi pubblici all'aperto e teatri, ma anche spazi nuovi e inusuali che si aprono all'arte in occasione del Festival *Maggio dell'Infanzia*. Spazi ospitali che includono oltre Bari anche la città di Monopoli. I colori e lo spirito circense caratterizzano una parte del programma del festival, con spettacoli di circo contemporaneo. Dall'arte circense alla narrazione digitale, con spettacoli prodotti e messi in scena per il festival da compagnie per lo più pugliesi, come la Bottega degli Apocrifi, il CREST di Taranto e altri centri e teatri del territorio. Il mese di festival dedicato all'infanzia include anche laboratori, passeggiate e un osservatorio pedagogico *Per guardarti meglio* destinato a insegnanti e operatori che vengono affiancati nella visione degli spettacoli, e dove si avvia un ciclo di dibattiti e confronti sulle nuove possibili tematiche da proporre durante il festival. Un festival di Teatro-Ragazzi vicino alle necessità reali dei suoi spettatori, bambini e ragazzi di un'età che va da 0 a 14 anni, e vicino anche al territorio in cui opera.

Abbiamo parlato in precedenza di come la Puglia sia la Regione del Sud Italia con il migliore rapporto tra numero di spettacoli e proposte di Teatro-Ragazzi e spettatori attivi, la ragione va ricercata sicuramente nelle scelte di politica culturale e nei progetti che hanno lo scopo di avvicinare il giovane pubblico e le famiglie al teatro. Come accade anche nel corso del Festival *Maggio all'Infanzia* con il progetto *Affido Culturale*, che sollecita le famiglie più attente al ruolo sociale del teatro a mobilitarsi contro la povertà educativa, diventando «famiglie risorsa» per bambini e ragazzi che non possono andare a teatro. «Un genitore, che abitualmente porta i suoi figli al cinema, a teatro, al museo o in libreria, ci porta anche un bambino – eventualmente con un

[268] Festival Maggio All'Infanzia https://www.maggioallinfanzia.it/

membro della famiglia di quest'ultimo – che in questi luoghi non ci entrerebbe per differenti cause»[269] come spiegano gli organizzatori sul sito della manifestazione. Il Festival *Maggio all'Infanzia* è anche una manifestazione dall'anima multidisciplinare dedicata alle varie realtà artistiche e alle produzioni più interessanti del Teatro-Ragazzi, dal teatro di figura alla narrazione, dalle arti di strada alla musica e all'arte visiva.

> «Il festival realizza ogni anno circa 50 appuntamenti, con un programma che parte già nei mesi precedenti con iniziative laboratoriali nelle scuole e l'organizzazione di gite scolastiche che propongono alle scuole in visita nelle città coinvolte visione di spettacoli, visite guidate nei luoghi storici e laboratori didattici legati alle attività caratteristiche del luogo. Durante il mese di maggio, invece, il cartellone del festival si sviluppa con un programma destinato a scuole e famiglie realizzato nelle varie sedi del territorio regionale con spettacoli di repertorio di compagnie pugliesi e la realizzazione di una quattro giorni di 'vetrina' in cui si presentano all'incirca venti nuove produzioni di Teatro per Ragazzi selezionate attraverso una call nazionale»[270].

Maggio all'Infanzia, dunque, rappresenta una vetrina tra le più importanti nel panorama nazionale, un appuntamento atteso da artisti ma anche da operatori ed educatori del mondo della scuola.

Contemporaneità, sperimentazione e ricerca orientata naturalmente alle nuove generazioni di spettatori sono gli elementi artistici che caratterizzano il Festival *Contemporaneo Futuro* che si svolge a Roma, e che è giunto alla seconda edizione. Seppur giovanissimo, questo festival romano curato da Fabrizio Pallara, che dirige sempre a Roma il Teatro delle Apparizioni, riesce a coniugare spettacoli *tout public* a progetti artistici messi in scena con linguaggi ritagliati sul giovane e giovanissimo pubblico del Teatro-Ragazzi. Uno spazio di condivisione che si rivolge anche agli operatori culturali con proposte artistiche e l'uso di strumenti di scena contemporanei. Un dialogo che avviene tanto attraverso gli spettacoli che con le installazioni portate in scena.

> «Bambine e bambini, ragazze e ragazzi hanno bisogno di coraggio per affrontare un presente buio e complesso, hanno bisogno che l'arte riporti questa complessità e li alleni a guardare la realtà, armandoli di strumenti per trasformarla e sognarla differente. Compagnie, artiste e artisti giovani e affermati, uniti in un racconto fatto di forme differenti, porteranno in scena vecchie e nuove storie, con coraggio e con la speranza che il teatro torni ad essere veramente un luogo pubblico e aperto in cui guardarsi negli occhi e incontrarsi, in un tempo lungo e disteso di attraversamento»[271]

---

[269] *Ivi*.
[270] *Ivi*.
[271] Fabrizio Pallara. Festival *Contemporaneo Futuro* https://www.teatrodiroma.net/doc/7818/festival-contemporaneo-futuro

La scorsa edizione, conclusa il 9 ottobre 2022, ha proposto un palinsesto di 8 spettacoli, un'installazione-performance insieme al museo della fiaba, alcuni incontri sull'infanzia e sull'arte del vedere e numerosi percorsi di ricerca. Una fucina di idee e proposte per il Teatro delle nuove generazioni, che nello sguardo anche di Pallara si può aprire ad un pubblico più ampio. Per necessità ne può fare una virtù. A contribuire a questo festival-laboratorio di idee ci sono state 10 compagnie, tra gruppi storici di Teatro-Ragazzi e giovani emergenti di talento, come la compagnia spagnola Agrupación Señor Serrano, Leone d'Argento alla Biennale di Venezia nel 2015, che ha debuttato con la versione italiana di uno spettacolo rivolto esclusivamente ai piccoli dai 6 ai 12 anni.

Tra vecchie e nuove storie, si narra anche la mitologia con l'uso di una videocamera, documenti online e figurine in miniatura. Una ricerca di linguaggi che vuole rendere partecipi anche i bambini più piccoli e i ragazzi che assistono agli spettacoli. Nei quattro giorni del festival si esplora anche il campo della drammaturgia, carente nel Teatro per Ragazzi, con il racconto di un percorso laboratoriale sul tema del sogno. Un festival che si pone come osservatorio sul futuro, e lo fa indagando sulla contemporaneità del Teatro-Ragazzi e sullo sguardo sempre nuovo delle nuove generazioni di bambini e giovani.

Festival e rassegne, che siano vetrine o fucine di idee, restano comunque un prezioso strumento tanto per gli operatori che per le nuove generazioni. Una palestra per tenere il Teatro Ragazzi al passo con la contemporaneità.

3.4 Miopie

> «Io sogno un teatro che possa mettersi in ascolto dei bambini e dei ragazzi, qualunque età abbiano. Quando si parla di bambini è sempre tempo di mettersi in cammino. Senza fermarsi, perché c'è tanto da fare, nuovi progetti, occasioni, visioni da fare. Abbiamo bisogno di un comune interesse, di un teatro di qualità e di reciproco ascolto, un ascolto interattivo, perché solo così può nascere un'esperienza artistica»[272]

Il futuro è adesso. Con questo pensiero-guida volgiamo infine lo sguardo a quegli ambiti del Teatro Ragazzi rimasti a volte miraggi, e troppe volte vere e proprie miopie. Quelle cioè di una - categoria teatrale che, pur battendosi per ottenere un meritato riconoscimento economico e artistico, continua a fare i conti con la sua natura di teatro povero. Povero di professionalità adeguatamente retribuite; povero di una drammaturgia e di attenzione da parte della critica giornalistica; ma anche

[272] FRABETTI, R., *Cari genitori, pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, p. 20

povero nell'essere considerato, constatazione che fanno anche gli operatori del settore, un teatro di serie B.

Questioni spinose che il Teatro-Ragazzi, per lo più nei suoi dibattiti interni, si pone ormai da decenni con la flessibilità e duttilità che lo caratterizzano anche come teatro di ricerca. E una delle miopie più gravi si trova a monte, a partire dai destinatari del Teatro-Ragazzi stesso: i bambini e giovani come da definizione ministeriale di Teatro dell'Infanzia e della Gioventù. Su di loro, negli anni, ci si è interrogati a volte considerandoli solo come futuri spettatori adulti da educare, altre volte dando l'immagine di un settore teatrale «perennemente in bilico tra professionalità e dilettantismo, tra arte ed infantilismo»[273]. Una difficoltà ad inquadrare il ruolo del bambino, spettatore e fruitore *hic et nunc* dello spettacolo, che supera i confini teatrali e coinvolge società e istituzioni che troppo spesso ignorano il ruolo che va riconosciuto ai bambini come persone.

Da qui nasce la necessità di un linguaggio nuovo, che guarda al Teatro-Ragazzi e ai suoi fruitori e spettatori come persone in evoluzione, in continuo cambiamento sia per ragioni di età che di necessità. Come la strada percorsa da Fabrizio Pallara, del Teatro delle Apparizioni di Roma, che preferisce parlare più che di Teatro-Ragazzi di Teatro per le nuove generazioni. «Bisognerebbe iniziare a riformulare un pensiero sul teatro rivolto ai bambini e ai giovani, e parlare di nuove generazioni identifica il problema: si parla di persone che sono in formazione, e questo apre uno sguardo più profondo su quello che significa produrre teatro per loro, – spiega Pallara – ad oggi mi sento di rinnovare un impegno ad utilizzare un linguaggio più specifico, che apre un pensiero diverso di cui c'è profondamente bisogno»[274].

Ma questi sforzi nella ricerca di un nuovo linguaggio, nell'attenzione ai bambini e ai loro bisogni come persone in crescita a cui deve guardare il teatro, questa volontà e ricerca di contemporaneità che è uno degli elementi di qualità del teatro ragazzi italiano, tutto questo continua a fare i conti con un mercato che non dà spazio al teatro per ragazzi, e che lo considera spesso di difficile distribuzione[275]. «I soldi che si spendono per produrre il Teatro-Ragazzi sono pochissimi, i *cachè* che si danno sono molto bassi ed esponenzialmente minori rispetto al teatro di prosa. E anche le poetiche sono tenute in terzo, quarto piano. Così un autore che vorrebbe affacciarsi al teatro non lo fa, perché gli stipendi sono bassi»[276], afferma Fabrizio Pallara che con la sua compagnia teatrale è impegnato da anni in progetti e spettacoli di teatro per le nuove generazioni.

Una riflessione, in parte, già caldeggiata da Gigi Gherzi nel 1998 sulla rivista EtiInforma dove ribadiva la necessità di un ricambio generazionale nel Teatro-Ragazzi, anche alla luce del fatto

---

[273] GALLINA, M., *Ri-organizzare teatro*. p. 120
[274] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Fabrizio Pallara del 19/10/2022
[275] Cfr. GERZI, G., *Teatro dell'utopia e miseria del presente,* in *Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo*, p. 20-22
[276] Intervista a Fabrizio Pallara del 19/10/2022

che «l'idea stessa di Teatro-Ragazzi è diventata un rospo di difficile digestione e di scarso fascino per le giovani generazioni di teatranti», e che serve assumersi «il rischio di produrre chi non appartiene direttamente al proprio orticello»[277]. Tra questi ci sono i giovani artisti, ma anche gli artisti impegnati nella prosa che rinunciano a sperimentare nuove strade per cimentarsi nel Teatro-Ragazzi a causa dei bassi *cachè*, passando per il teatro amatoriale che nonostante tutto è ignorato dai vari finanziamenti statali, e di cui si perdono le tracce anche nei dibattiti interni al mondo teatrale. Eppure la parte amatoriale del teatro è anch'essa espressione di quella territorialità che, come abbiamo precedentemente sottolineato, è un elemento che caratterizza il teatro per i ragazzi. «Grazie appunto alla libertà che viene concessa a chi conta poco, il Teatro-Ragazzi può sperimentare nuovi modi di fare cultura, anticipando, come è nella sua tradizione, il futuro»[278], come ribadiva Claudio Bernardi nel 1987

La miope assenza di riconoscimenti istituzionali ed economici si è aggravata durante il periodo della pandemia da Covid-19. L'investimento economico sul Teatro-Ragazzi è diminuito nel tempo, anche per la cancellazione dei *matinèe* su cui tante compagnie basano almeno la metà dei loro incassi. E anche le produzioni, già anni prima della pandemia, risentono di investimenti sempre più esigui, con il rischio di un abbassamento della qualità finale. Aumentano così gli spettacoli con un solo attore in scena, con scenografie esili se non addirittura assenti, e «poiché non si è riusciti a modificare davvero il mercato, si assiste (non sempre per scelta artistica) ad un proliferare di monologhi e al massimo di testi a due»[279]

Il periodo delle restrizioni e della didattica a distanza durante la pandemia ha avuto, in parte, anche il merito di aver rafforzato la ricerca e il confronto tra artisti sul futuro del Teatro-Ragazzi. È nata la necessità di un nuovo incontro con i genitori, quindi con le famiglie dei bambini e ragazzi, con la scuola e i docenti, che deve tenere conto della paura che questo periodo ha lasciato, anche terminata l'emergenza sanitaria. «Ci siamo inventati altre cose per poter continuare ad avere un percorso di continuità, anche affettiva. Però il non potersi incontrare davvero è stato veramente un problema grande. Il teatro è questo: è arte di relazione a differenza di altre arti, il teatro è vivere, è vivere il momento, vivere la presenza, nello stare insieme, condividere la stessa esperienza in quel momento e questa vicenda ci ha tarpato un po' le ali. Ora dovremo riconquistare questo spazio, riconquistare questa possibilità, e ce la faremo!»[280], commenta Stefano Cipiciani.

Complici le restrizioni degli ultimi due anni, che hanno coinvolto le attività teatrali, e in seguito alle scarse tutele che indeboliscono l'aspetto identitario del Teatro-Ragazzi, in questi anni

---

[277] *Ivi*.
[278] BERBARDI, C., *Teatro ragazzi: il movimento, l'effimero, lo stabile*, p. 714
[279] GATTINI BERNABO', M., *Un teatro d'arte contemporaneo*, in *Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo*, pp. 18-19.
[280] Intervista a Stefano Cipiciani

va diffondersi la produzione e realizzazione di spettacoli *tout public,* non più quindi per un pubblico di soli bambini ma destinato anche agli adulti. Il Teatro delle nuove generazioni si fa anche così opera d'arte popolare. Ma c'è il rischio che più che una crescita naturale sempre nella direzione di un teatro contemporaneo per ragazzi, si tratti di una fuga da «un luogo che non riesce più a proteggere il nostro lavoro, e che quindi fa ritenere più opportuno dirigerci verso un pubblico più ampio»[281], come lo stesso Pallara ammette parlando della propria esperienza di teatro delle nuove generazioni. Un'amara constatazione che arriva a margine della consapevolezza che, ad oggi, mancano le necessarie tutele per la categoria e gli operatori artistici.

Quasi una perdita d'identità per il Teatro-Ragazzi? Un'ipotesi già valutata e discussa nel lontano 1985 quando si ipotizzava che «il brillante percorso fin qui compiuto non sia altro per il Teatro-Ragazzi che un ponte lanciato per raggiungere le sponde del teatro per adulti»[282]. Anche nel momento in cui il Teatro-Ragazzi ha una dimensione identitaria più riconoscibile, si avvertiva quindi «il rischio che proprio gli obiettivi primari raggiunti si trasformino in lacci e lacciuoli e che si tenda a considerare i successi riportati come beni acquisiti per sempre, dimenticando il senso critico e la fantasia»[283].

Serve allora avere memoria, almeno per non cadere in percorsi già visti e rischi già valutati. Conviene guardare al futuro del Teatro Ragazzi con «gli occhi sgranati e curiosi di bambini, più che quelli disincantati degli adulti», quella che Marinelli chiama «linea sottile e luminosa», quella che spetta al Teatro-Ragazzi percorrere e che si trova a metà strada tra teatro e cultura «nell'individuazione del tramite culturale che un particolare teatro può offrire per la crescita di un particolare pubblico»[284].

E lungo quella linea luminosa, tracciata anche dalla cultura, c'è tutto il patrimonio letterario e di critica che può essere tramandato alle future, nuove, generazioni di artisti e ragazzi. Un'eredità di documenti e di impronte che da un lato servono da bussola a chi vorrà orientarsi verso nuove sfide e sperimentazioni teatrali, e da un altro lato sono testimonianza del ruolo che ha il Teatro-Ragazzi nel panorama culturale. Una documentazione che, da sempre, rappresenta un'altra grave miopia sul panorama del Teatro Ragazzi. Un teatro che, come si è detto all'inizio di questo paragrafo, viene considerato a torto di serie B e per questo è stato sempre un po' ghettizzato, fino al punto di considerare ininfluente anche una sua critica. C'è chi negli anni si è chiesto il perché di questa assenza dalle pagine dei giornali: Cesare Molinari attribuiva in parte questa carenza al fatto che il Teatro-Ragazzi, già dagli anni Settanta, fosse cresciuto all'ombra della scuola fino a diventare

[281] Intervista a Fabrizio Pallara
[282] MARINELLI G., *Teatro Ragazzi parte seconda*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp. 18-19
[283] *Ivi*.
[284] *Ivi*.

«un genere abnorme, senza precedenti storici»[285] e sosteneva che fosse necessaria una sua restituzione al mercato teatrale. La strada era giusta, tanto che in parte è stata percorsa negli anni successivi, ma da sola non è servita a fare uscire da quel cono d'ombra il Teatro-Ragazzi.

Il Teatro Ragazzi è teatro d'avanguardia che ha un suo mercato e una sua distribuzione già negli anni Ottanta, eppure resta un teatro sommerso e trascurato dalla stampa periodica. Lo stesso apprezzato critico teatrale Renato Palazzi si chiede, in una riflessione datata 1987, come sia possibile che una realtà produttiva e di qualità come il Teatro-Ragazzi rimanga ai margini non riuscendo a trovare sulla stampa «una sua decente o anche indecente collocazione? Palazzi, nel domandarsi con pungente ironia quale potesse essere la pagina ideale in cui pubblicare una recensione se «nella pagina degli spettacoli o in quella della scuola o in ipotetiche rubriche per la donna o il tempo libero», giunse alla conclusione che «il problema non é più quello della critica e il Teatro-Ragazzi, ma é quello della critica e il teatro, nelle sue varie forme di vita»[286]. Un problema quindi che abbraccia anche la mentalità che circola nell'ambiente teatrale, in particolare quello per ragazzi. Afferma Stefano Cipiciani, al riguardo:

> «Tanti passaggi, onestamente, non siamo stati capaci di raccontarli. C'è, da una parte, il racconto che abbiamo fatto noi di noi stessi e poi ha influito il fatto di non avere mai avuto le economie così alte che ci permettessero la documentazione di tante cose. Sicuramente questo ci ha un po' penalizzato»[287].

Un'ulteriore riflessione in merito all'assenza di critica per il Teatro-Ragazzi riguarda quella parte di produttori che, già negli anni della nascita del movimento teatrale per ragazzi, svolgevano il doppio ruolo di produttori e recensori. Una critica autoprodotta che negli anni non ha portato alla giusta visibilità e riconoscibilità del Teatro-Ragazzi. Al punto che Titin Mantegazza si augurava fosse un periodo storicamente finito, e aggiungeva: «Agli unici esperti del settore che sapevano far convivere la schizofrenia dei due ruoli di produttore e di critico oggi va chiesto di scegliere: la funzione critica non può più essere svolta da chi produce. Oggi debbo onestamente comprendere che si deve scegliere, e quindi staccarsi dai problemi di vendita per potersi serenamente preoccupare di quelli che riguardano l'utenza»[288].

Il Teatro-Ragazzi dimostra, in questo senso, una certa incuria per il suo futuro, nell'organizzazione della propria memoria e della sua trasmissione ai futuri eredi. Per garantire la sopravvivenza di una cultura è necessario preoccuparsi, nel presente, di come conservare quanto è

---

[285] MOLINARI, C., *Teatro Ragazzi e Teatro di Ricerca*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, p. 34
[286] PALAZZI, R., *Contemporaneità della ricerca*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, p. 35
[287] Intervista a Stefano Cipiciani
[288] MANTEGAZZA, T., *Criteri di scelta per rassegne e festival*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp. 37-38

stato fatto fino a quel momento avendo la capacità di «rischiare investendo sul domani le conquiste di oggi»[289]

In questo senso un altro tema da affrontare, un'altra miopia congenita al Teatro-Ragazzi, è la mancanza di una drammaturgia scritta. Mentre la letteratura per ragazzi è sempre stata ricca e fiorente, come quella di Andersen o Collodi, non esiste un repertorio scritto, una drammaturgia appunto, che tramandi un testo teatrale. Facendo ricerche e studi sul Teatro-Ragazzi ci si accorge presto, salvo citare Tofano, che non ci sono grandi autori, grandi drammaturghi che si occupano di teatro per l'infanzia, o meglio esistono autori di testi, di libri anche classici, che poi l'artista deve adattare per il teatro. Capita di solito che le compagnie, gli autori, mettano in scena le loro opere ma, dopo, queste ultime non diventano una drammaturgia. Questo capita anche perché spesso chi scrive fa anche da regia come succede nei gruppi più piccoli che si auto producono, come spiega Stefano Cipiciani che poi non nega che «non ci sono i testi pubblicati. Ma questo è un problema di incoscienza e anche di immaturità nel nostro ambiente. So che noi abbiamo fatto degli errori, soprattutto nella trasmissione delle comunicazioni»[290].

Burattini e marionette, ad esempio, pur essendo antichissimi mancano di una vera storia letteraria. Facendo un volo temporale, già durante il convegno del 1984 su *Teatro d'attore e/o Teatro di Figura* si discusse della necessità di produrre nuove opere e di avere, anche, nuovi autori. Da quel momento di incontro ne scaturì una sollecitazione agli autori di teatro perché affrontassero questa affascinante avventura dello scrivere una commedia per ragazzi e si ribadiva la necessità che l'autore dovesse tenere «costantemente presente che si rivolge ad un pubblico molto particolare e che una vicenda molto complessa oppure imperniata su sottili, anche se intelligenti finezze psicologiche, rischia di non essere compresa»[291].

Una valida e funzionale drammaturgia per il Teatro-Ragazzi ha bisogno di autori capaci di tradurre in forma letteraria il lavoro delle compagnie e degli artisti. Una professionalità specifica che ancora manca, e di conseguenza anche le pubblicazioni risultano sempre più complicate.

> «Mentre in alcuni Paesi europei, come Francia Belgio Olanda, esistono queste figure, in Italia non si accoglie questo tipo di professionalità e non si lavora per far sì che queste competenze professionali emergano, anche per vocazione visto che le economie non sono adeguate. E l'economia non è un discorso di soldi, ma anche di attenzione»[292].

Serve fare allora anche una formazione *ad hoc* che faccia emergere figure professionali di spicco da far circuitare. Al Teatro-Ragazzi serve uscire dalla marginalità in cui continua ad essere

---

[289] MARINELLI G., *Teatro Ragazzi parte seconda*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp. 18-19
[290] Intervista a Stefano Cipiciani
[291] CASANA, E., in *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*, p. 67
[292] Intervista a Fabrizio Pallara

confinato, e per farlo non deve perdere di vista i suoi destinatari: le nuove generazioni, le bambine e i bambini, le ragazze e i ragazzi.

Occorre un teatro che sia capace di mettersi sempre in ascolto, con professionalità, dello spettatore di oggi, riconoscendo ai bambini una piena cittadinanza culturale «di pari entità e di pari qualità di un adulto»[293]. La contemporaneità del teatro per ragazzi nasce anche da questa capacità di ascolto profondo delle nuove generazioni, e dalla predisposizione e inclinazione al cambiamento. Questo vale per gli artisti ma anche per il mercato teatrale che, pur avendo sempre prestato attenzione alle qualità del Teatro-Ragazzi, nella realtà non le offre i giusti spazi e la ritiene di difficile distribuzione.

> «Più di tutto oggi serve essere radicali. Radicalità non significa estremismo. È capacità di leggere la radice del problema. Di saper fare i passi conseguenti per invertire i segni di uno stato di cose che deprime l'artisticità e non fa i conti con le speranze e le domande nuove. Radicalità oggi significa ricominciare a fare e a rischiare»[294].

Il futuro è adesso, dicevamo all'inizio di questo paragrafo, e la lente correttiva alle miopie è proprio questa, sapere anche che il futuro sopravvive a sé stesso e alla disattenzione di politiche adulte e invecchiate.

[293] FRABETTI, R., *Cari genitori, pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, pp. 9-11
[294] GERZI, G., *Teatro dell'utopia e miseria del presente,* in *Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo*, p. 22.

SGUARDI

Festival Segnali e Kids Festival (2022)

4.1 Festival Segnali - Struttura e direzione artistica

> «Mi è rimasta nel cuore una classe di scuola che quando vengono a teatro si mettono il cravattino e sono bellissimi perché si preparano ad un rito insieme alla loro insegnante. Andare a teatro diventa così una cosa importante, diversa dagli altri giorni. Oggi io mi metto una cosa, oggi parto, mi piace sempre usare questa metafora: parto con la mia insegnante per un viaggio e troverò altri compagni di viaggio in teatro e insieme chissà dove andremo a finire, e poi faremo un viaggio collettivo ma ognuno diverso!»[295]

Nel mese di maggio si svolge ogni anno, dal 1990, l'evento *Segnali*, il Festival di Teatro per le nuove generazioni, organizzato da due storiche realtà milanesi, il Teatro del Buratto ed Elsinor Centro di Produzione Teatrale. Inizialmente nato per volere della Regione Lombardia, allo scopo di valorizzare e promuovere lo spettacolo per ragazzi e di estendere al territorio nazionale le nuove produzioni, il Festival *Segnali* è ora diventato un appuntamento ricorrente e di grande impatto sul settore. L'accurata direzione artistica di Renata Coluccini e Giuditta Mingucci ha reso il festival una tra le manifestazioni più attese del Teatro-Ragazzi italiano, un'occasione di scambio e riflessione, sia con operatori del settore che con le compagnie, su tendenze e poetiche artistiche contemporanee, nonché un momento promozionale per favorire la circuitazione di nuovi progetti anche a livello internazionale. La partecipazione al festival è pubblica e non riguarda esclusivamente lo specifico teatrale ma è anche aperta ad installazioni d'arte multimediale, teatro danza, teatro musicale e altre performance espressive, in un'ottica di 'teatro totale' per le nuove generazioni. Il festival è altresì una manifestazione culturale rivolta non solo agli operatori ma anche e soprattutto al *tout-public*, con un'attenzione specifica al giovane spettatore, chiamato a partecipare attivamente all'incontro con il teatro a lui dedicato.

Nel procedere di questo contributo si è già più volte accennato all'operatività del Buratto, realtà teatrale che esordisce nel 1975 a Milano da un'idea di Tinin e Valia Mantegazza. È bene tuttavia aggiungere, a ciò che è stato detto, alcuni elementi per completare un quadro che altrimenti rimarrebbe incompleto. La cooperativa del Buratto, con la direzione artistica di Franco Spadavecchia, è un Centro di produzione riconosciuto dal MiC che si occupa di produzione, programmazione e formazione teatrale nel settore dell'Infanzia e della Gioventù, anche nell'ambito del Teatro di Figura. Negli anni ha ottenuto, attraverso aggiudicazione pubblica, la gestione di tre spazi: dal 2007 il Teatro Verdi, dal 2017 il Teatro Bruno Munari, entrambi a Milano, e dal 2009 il Teatro Bi, fabbrica del gioco e delle arti di Cormano, purtroppo chiuso a marzo 2022. I due teatri

[295] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Renata Coluccini co-direttore artistico Festival *Segnali* del 24/07/2022

milanesi ormai da molte edizioni ospitano il Festival *Segnali* e sono attivi nella programmazione di stagioni e rassegne.

Il Teatro Bruno Munari, dedicato all'artista e scrittore italiano protagonista delle avanguardie del XX sec., è uno spazio moderno e polifunzionale di recente costruzione. Al suo interno è provvisto di aule studio, laboratori e spazi espositivi, nonché di due sale teatrali, una di 90 ed un'altra più grande di 380 posti, versatile ed adattabile a diversi usi grazie a delle gradinate telescopiche modulari. Oggi il Bruno Munari è considerato il primo polo stabile di attività teatrali e culturali per l'infanzia e i giovani della Regione Lombardia.

Il Teatro Verdi, situato al centro storico, è invece una costruzione del periodo Liberty milanese. La sala di 200 posti è arricchita da stucchi e decori risalenti al 1913 che donano all'ambiente eleganza e fascino. Dal 2007 il Teatro Verdi, oltre ad essere sede del Festival *Segnali*, ospita anche il *Festival Internazionale di Teatro d'Immagine e Figura*, ideato ed organizzato dal Buratto che, per questa iniziativa, ha vinto il *Premio Hystrio* 2010.

Le attività produttive del Buratto, pur riferendosi prevalentemente alle nuove generazioni, sono orientate in ottica 'totale', si legge infatti nella presentazione ufficiale:

> «Il Teatro del Buratto produce:
>
> - spettacoli per la prima infanzia (dai 18 mesi ai 5 anni);
> - spettacoli per l'infanzia (dai 3 ai 10 anni) con particolare attenzione al linguaggio del teatro visuale, d'immagine e figura e di animazione su nero;
> - spettacoli per adolescenti con l'ormai consolidato "Progetto Giovani" sulle nuove dipendenze;
> - spettacoli *tout- public*»[296].

Gli spettacoli fanno uso di diversi linguaggi della scena, in particolare il teatro sul nero e d'immagine è senz'altro storica prerogativa di precise scelte sceniche, ciò nonostante l'incontro con nuovi stimoli ha permesso la sperimentazione di tecniche diverse, dalla narrazione al teatro di situazione e d'attore.

Per quello che riguarda la programmazione, oltre ai festival menzionati, il Buratto propone diverse iniziative di seguito elencate:

> «Rassegne e stagioni per le scuole, per le famiglie al Bruno Munari:
>
> - INSIEME A TEATRO: rassegna domenicale per le famiglie:

[296] Presentazione Compagnie del Buratto su https://www.teatrodelburatto.com/_files/ugd/896b18_d105796bc53b4fcf9dd33b4dadd255f2.pdf

- A TEATRO CON LA SCUOLA: rassegna dedicata alle scuole di ogni ordine e grado;
- SABATI E DOMENICHE DEI PICCOLI: rassegna dedicata alla primissima infanzia

Stagioni per il pubblico serale al Teatro Verdi:

- STAGIONE TEATRALE SERALE del Teatro Verdi: programmazione fortemente votata all'innovazione e alla ricerca, principalmente nel settore del Teatro di Figura e della nuova drammaturgia»[297].

Nel settore della formazione troviamo invece un considerevole impegno nell'offrire un'ampia offerta di percorsi educativi, da *workshop* per professionisti, a corsi di aggiornamento per docenti fino a laboratori esperienziali per «Genitori-Figli sul tema della genitorialità e tematiche sensibili nell'ambito dell'adolescenza». E ancora laboratori di musica e formazione permanente per attori nell'ambito del Teatro-Ragazzi, come il Corso di Alta Formazione sul Teatro di Figura in collaborazione con Teatro Gioco Vita, Teatro delle Briciole e Teatro del Drago di Ravenna[298].

Tra i registi che lavorano stabilmente nel Buratto troviamo Renata Coluccini, co-direttore artistico di *Segnali*. Regista, attrice e drammaturga, Renata Coluccini si diploma alla Scuola dell'Attore del Teatro del Sole dove, nel 1982, inizierà anche la sua carriera professionale. Dopo aver fatto esperienza con maestri come Cesar Brie, Carlo Merlo e altri, nel 1996 diventa direttore artistico del Teatro del Sole, collaborando contemporaneamente con realtà della scena nazionale ed internazionale. Nel 2008 inizia il suo rapporto con il Teatro del Buratto a seguito dello spettacolo *Le serve di Virginia*. A questo seguiranno molte produzioni di cui la Coluccini è autrice e regista. La sua propensione verso le nuove generazioni si concretizza nel 2011 con il progetto *Giovani e nuove dipendenze*, un'iniziativa che porterà alla realizzazione di diversi spettacoli, tra cui *Nella rete* e *Io me la gioco*. Nella sua carriera ha ricoperto incarichi di alto livello presso *l'Osservatorio sull'immaginario infantile* di Stilema e Regione Piemonte e, come esperta di Teatro-Ragazzi è membro, dal 2009, del coordinamento *Human Connections* e dell'Assitej Italia. Tuttora Renata Coluccini è educatrice teatrale, e promuove con forza la ricerca sulle nuove drammaturgie[299].

A coordinare insieme al Buratto il Festival *Segnali*, la cooperativa sociale Elsinor, realtà più recente ma ugualmente rilevante. Nasce nel 2000 come Centro di produzione teatrale interregionale, primo caso in Italia, sviluppando l'attività di produzione e programmazione nel settore ragazzi in tre regioni: Lombardia, Toscana ed Emilia Romagna. Il cuore organizzativo di Elsinor è a Milano al Teatro Fontana, ma le attività si decentrano in due altre sedi, a Firenze nel Teatro Cantiere Florida e a Forlì nel Teatro Giovanni Testori. Anche Elsinor, come ogni Centro di produzione, si occupa di

[297] *Ivi.*
[298] *Ivi.*
[299] Cfr. https://connect-up.eu/teachers/renata-coluccini/

prodotti che spaziano dal teatro di prosa per adulti al teatro per le nuove generazioni, di organizzazione di residenze artistiche e di scambi, di formazione e progetti internazionali. Tra gli scopi di Elsinor troviamo l'intento di «cogliere le istanze di rinnovamento presenti nel panorama dello spettacolo dal vivo offrendo un contributo di qualità e di originalità»[300]. La spinta alle collaborazioni esterne vede Elsinor partner italiano di due progetti di cooperazione approvati dalla Commissione Europea: *CONNECTUP, The Lives of the Others - European Theatres for Young Audience in a Union of Diversity,* un programma, in *partnership* con il Buratto, dedicato ai giovani «per contrastare il processo di aumento della divisione sociale e culturale in tutta Europa»; e *PLAYON! New Storytelling with Immersive Technologies,* ideato sul tema delle «Utopie concrete nell'era digitale»[301].

Il Teatro Fontana, sede milanese di Elsinor e terzo luogo del Festival *Segnali*, si trova a ridosso dell'omonimo Santuario costruito su un'antica fonte miracolosa. Punto di riferimento per il quartiere, il Teatro offre uno spazioso *foyer*, spesso utilizzato come spazio performativo, e una sala di 390 posti. Oltre alle attività di programmazione serale, pomeridiane e di matinée per le scuole, al Teatro Fontana il gruppo Elsinor sperimenta la scrittura e la riscrittura drammaturgica, sia del classico che di testi originali. Molto, infatti, viene organizzato in questo campo, per esempio di imminente avvio è il Laboratorio di drammaturgia per le nuove generazioni[302]. Tale linea artistica si lega al progetto di riqualifica culturale che intende offrire al territorio occasioni e spazi da dedicare alle realtà emergenti, nonché al rapporto con la socialità, come la realizzazione del Festival *Platform*, una rassegna che propone spettacoli di Teatro-Scuola.

I direttori artistici, in parte storici del gruppo, sono Rossella Lepore, Gianluca Balestra, Stefano Braschi e la co-direttrice del Festival *Segnali* Giuditta Mingucci.

Laureata in Lettere Classiche presso l'Università di Bologna, Giuditta Mingucci è attrice, educatrice teatrale e autrice di testi tradotti e pubblicati in diverse lingue. Dal 2010 è regista nell'ambito del Teatro-Ragazzi e firma spettacoli come *L'uomo a cavallo*, *È arrivato un gommone carico di europei*, *Mamma Sale Papà Pepe*, *Storie nel baule*, e altri. Per Elsinor, cura la promozione e distribuzione di spettacoli per ragazzi del Teatro Testori di Forlì e del Teatro Cantiere Florida di Firenze. Negli ultimi anni è coordinatrice e referente di molti progetti europei come *Platform11+, Boomerang* e *Next Generation* di Assitej. Nel 2014 è tra i fondatori di Assitej Italia[303].

---

[300] https://www.elsinor.net
[301] *Ivi.*
[302] Il corso di scrittura teatrale per le nuove generazioni è organizzato nell'ambito del Festival *Segnali* ed è diretto da Donatella Diamanti, Federica Iacobelli e Bruno Stori. Cfr. https://teatrofontana.it/progetti-speciali/
[303] Curriculum artistic su https://www.elsinor.net/images/CV/GIUDITTA-MINGUCCI-cv.pdf

Come organismi affermati, dunque, e in un certo senso appartenenti alla prima fase del Teatro-Ragazzi, Buratto e Elsinor attraverso il Festival *Segnali* si pongono l'obiettivo di aprire un dialogo non solo con il pubblico delle nuove generazioni, ma anche con le nuove generazioni di teatranti.

> «Diamo per scontato molte cose che non siamo riusciti a far passare alle nuove generazioni. Le generazioni che si sono affacciate al Teatro-Ragazzi ad un certo punto hanno trovato una situazione molto diversa ovviamente dalla nostra, una situazione in cui vige la logica dell'azienda teatrale senza un mondo sociale intorno che li sostenga e che fornisca dei pensieri. Senza un seme di pensiero sociale, nella società che hai intorno, cosa traduci in scena? Mi sembra che questo sia un cambio molto grosso, ma è il cambio dei tempi»[304].

Il bisogno di creare una nuova generazione di teatranti si è tradotto con un progetto di tutoraggio, chiamato *Staff only*, sperimentato durante l'edizione di *Segnali* 2022. La direzione artistica ha ritenuto importante affiancarsi alla produzione di due spettacoli, uno vincitore del premio drammaturgia dello stesso festival l'anno precedente, l'altro già realizzato e menzionato al Premio *Scenario* ma tuttavia bisognoso di un terzo occhio che ne curasse la resa stilistica. Il tutoraggio si è allora realizzato attraverso la collaborazione di un regista, un drammaturgo e un organizzatore teatrale pronti ad affiancare le compagnie, le quali hanno accettato l'esperimento consapevoli della possibilità offerta. Le giornate dedicate alla formazione si sono sviluppate intorno all'idea di individuare, per ogni compagnia, una poetica che fosse cifra identitaria di una precisa volontà. Attraverso suggerimenti, esperienze e confronti ogni artista, racconta Giuditta Mingucci, ha potuto superare dei limiti e dei preconcetti che purtroppo ostinatamente permangono.

> «Penso che sia un dovere anche da parte di festival o di compagnie di vecchie guardie del Teatro-Ragazzi aprire dei momenti di formazione seria e di confronto per riproporre le passate visioni che con grande fatica abbiamo esplorato. Anche oggi comunque ti devi porre il problema del pubblico: A chi parlo? Con chi parlo? Con che tempi gli parlo teatralmente? L'altra cosa che è stata dimenticata con gli anni è che il Teatro-Ragazzi più che altro è un teatro di relazione; quindi non è protagonista l'attore ma è protagonista l'incontro che tu riesci a creare. Un'attitudine che non so se si può insegnare teoricamente ma di certo la si può spiegare con la pratica, e questa è un'altra cosa che io ritengo fondamentale e che rientra anche in gran parte delle nostre scelte»[305].

Dalle riflessioni sul bambino spettatore sono passate solo poche pagine all'interno di questo lavoro, ma nei fatti sono quarant'anni che il Teatro-Ragazzi, tra benessere, disagi e monotonie, ha mandato avanti le sue pratiche. La percezione è che ci sia, ormai da qualche anno, un'inversione di

[304] Intervista a Renata Coluccini
[305] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Giuditta Mingucci co-direttore artistico Festival Segnali del 26/07/2022

marcia che, stando alle parole delle direttrici, sembra nascere dalla responsabilità del settore stesso. In qualche modo manca quello che Podrecca chiedeva ai teatranti, di avere cioè «una coscienza rispettosa di una formidabile responsabilità»[306].

> «Facendo spettacolo tu puoi andare a toccare il cuore delle persone e un po' cambiarle. Allora io penso che l'attore che fa spettacolo sapendo di avere a che fare con un pubblico di bambini e di adolescenti ha un potere infinito e deve usarlo bene con una grande responsabilità, questo ecco mi viene da dire, perché può fare anche male, puoi fare male semplicemente allontanandoli perché si annoiano, perché non ci credono, perché dici delle cose male o le dici sbagliate»[307].

Le scelte artistiche in merito alla progettazione dell'intero festival mirano quindi da una parte a riportare alla luce la riflessione sugli aspetti fondanti del settore, dall'altra a stimolare la produzione teatrale.

Il festival vuole offrire una programmazione quanto mai diversificata anche rispetto alle fasce di età. A tal proposito Renata Coluccini segnala la scarsità di produzioni per i piccoli e i piccolissimi, di contro, un'offerta considerevole di spettacoli che si rivolgono agli adolescenti. Anche in questo caso sintomo di una controtendenza rispetto all'andamento produttivo degli anni passati. Le cause di questo orientamento sono da imputare in primo luogo alle scarse risorse economiche riservate al settore per la realizzazione di spettacoli che, per loro natura, fanno uso di una lunga ed impegnativa ricerca nelle tecniche e nei linguaggi. Il secondo fattore è invece legato alla necessità di 'rifrequentare' e 'ricapire' il bambino. Produrre per adolescenti e pre-adolescenti è «probabilmente più facile? Più vicino a te? Ti poni delle domande molto dirette? Fare spettacoli con i piccoli è fare un salto, anche pedagogico che non tutti si mettono nella condizione di fare». Proporre spettacoli per l'infanzia è considerato, negli intenti di *Segnali*, un'attitudine e un'abitudine anch'essa da riapprendere cercando di «tendere una mano vera al bambino senza un atteggiamento da adulto».

Al fine di rivalutare l'ottimo teatro per i bambini piccoli, *Segnali* ha ospitato una tappa di un progetto nato dalla collaborazione con La Baracca Testoni di Bologna. "*0-3 chiama Italia*" dava la possibilità a compagnie ed artisti, che non avevano mai lavorato con i piccolissimi, di entrare negli asili nido ed essere seguiti da pedagoghi ed esperti del settore al fine di sostenere e sviluppare la qualità dell'esperienza.

In conclusione, si può affermare che la direzione artistica del Festival *Segnali* è indirizzata a riscoprire una nuova complicità tra il Teatro-Ragazzi e la cultura *tout-court*, e a riconsiderare il

---

[306] VERGANI, G., VERGANI, L., SIGNORELLI, M., *Podrecca e il teatro dei piccoli*, p.33
[307] Intervista a Renata Coluccini

teatro come servizio e bene pubblico, come luogo in cui gettare dei semi di pensiero, e dove portare i ragazzi e i bambini di nuovo ad uno spirito critico.

4.1.1 XXXII Edizione

> «Quando vengono i bambini a teatro c'è un fracasso della miseria ma proprio di quelli che urlano appena entra l'attore, se è vero ed è sincero ed è lì con tutto sé stesso e si mette in gioco, subito si crea quel silenzio che a me fa venire la pelle d'oca. Da lì poi si va insieme dove si vuole»[308].

L'edizione 2022 del Festival *Segnali* si è svolta il 2-3-4-5 maggio, e quest'anno ha visto, sui palchi dei tre teatri, l'alternarsi di 19 spettacoli tra loro diversi sia nei temi che nelle scelte stilistiche. La selezione è stata compiuta su più di 120 video pervenuti e, racconta Giuditta Mingucci, le difficoltà di scelta sono consistite prevalentemente sul discernere lo spettacolo adatto ad una stagione per esempio scolastica, da uno spettacolo adatto invece al festival. Il festival, per sua poetica, ha necessità di ospitare uno spettacolo di qualità che ponga anche degli elementi di innovazione e di riflessione sia per contenuto che per forma.

Con questi presupposti la XXXII edizione del festival si apre al Teatro Fontana con *Le Rane* di Aristofane prodotto da Elsinor in collaborazione con Teatri di Bari e Solares Fondazione delle Arti. Lo spettacolo, con l'ideazione e la regia di Marco Cacciola, rivive le atmosfere di creazione collettiva della prima Animazione Teatrale anni Settanta. In scena, infatti, oltre ad un gruppo di giovani attori si assiste al coinvolgimento di un coro di cittadini, ogni sera diverso, composto da persone del territorio scelte dopo un *workshop*. L'idea di scegliere un vero coro di cittadini è per il regista un segno politico teso a ricucire lo strappo tra il teatro e la società. Oltre alla partecipazione di realtà sociali e culturali il progetto, durato circa due anni, ha visto la collaborazione dell'Università Statale di Milano per quanto riguarda l'adattamento drammaturgico, e l'Accademia delle Belle Arti di Brera per la costruzione di scene e costumi. Afferma Marco Cacciola nelle note di regia:

> «Per coinvolgere realmente la comunità, per mettere in contatto la "periferia" con ciò che "sta al centro", ho tradotto quella pratica, immaginando uno spettacolo che impegni in scena attori professionisti e cittadini. Nell'epoca dei grandi media virtuali, affrontiamo la materia sacra di persona. Nell'epoca del solipsismo sempre più disperato, ci uniamo in cerchio e ci facciamo comunità. Pensare il coro, oggi, agirlo al centro della scena, oltre che poetica, è questione politica. È in gioco il legame di sangue tra società e teatro.

[308] Intervista a Renata Coluccini

Ri-fondare il coro e ri-fondare la *polis*. Perché il teatro, e la comunità, e il coro, in questo momento storico noi ce li dobbiamo letteralmente re-inventare»[309]

Un grande laboratorio d'insieme quindi, a confluire nell'allestimento della più famosa commedia di Aristofane che il regista ha reso sottolineando la contrapposizione tra Divino e Umano, tra Comico e Tragico e tra Poesia e Popolo che altro non sono che due aspetti della stessa personalità. Un elemento di novità che si inserisce nella *pièce* comica con profonda tragicità è l'interruzione brusca dell'agone tra Eschilo ed Euripide. La sfida, che dovrà proclamare il miglior poeta da riportare in vita, non si disputa perché, e qui è la visione registica, il teatro non è più in grado di intervenire sulle vicende dell'attualità. La visione tragica non è però pessimista: il mondo, così come è ora, non ha bisogno di modelli passati ma deve trovare il suo 'migliore' tra gli uomini presenti. Spettacolo, questo di Elsinor, ampiamente recensito sia da giovani che da più affermati critici, probabilmente perché non è dichiaratamente di Teatro-Ragazzi.

Se *Le Rane* è segnalato per un pubblico dai 14 anni in su, per i più piccoli va in scena, sempre al Teatro Fontana, lo spettacolo *Storie d'amore e alberi* di Francesco Niccolini e Luigi D'Elia della Compagnia Inti di Brindisi. Ispirato al romanzo *L'Uomo che piantava gli alber*i, lo spettacolo vede in scena solo un'attrice, Simona Gambaro, ad interpretare un timido cantastorie che dalla sua valigia tira fuori storie come fossero sospiri in difesa di una natura sofferente. Narrazione quindi, insieme all'uso sapiente di oggetti e accessori capaci di accendere sinestesie nell'immaginario infantile. La Compagnia Inti, il nome è ispirato al Dio del Sole Inca, è attiva dal 2009 con progetti di ricerca su racconti della natura, e si dedicano al Teatro per l'Infanzia e la Gioventù portando avanti il messaggio di rispettare e tutelare il pianeta terra.

Al Teatro Munari si rappresenta invece lo spettacolo-concerto *Le canzoni di Rodari* di Kosmocomico Teatro di Milano. La scena allestita è un'aula di una scuola elementare, al suo interno un maestro, uno di quelli che 'insegnava tutte le materie' e che, cantando e suonando i più svariati strumenti, mescola le canzoni di Sergio Enrico con le storie di Gianni Rodari, riportando alla mente, più dei grandi che dei piccini, il valore delle cose di ogni giorno. Valentino Dragano, autore e *performer* dello spettacolo, riesce in modo abile a dividersi tra il racconto e la musica, cantando e suonando diversi strumenti, ukulele, sonagli, maracas e altri.

A seguire in programma, sempre al Munari, la Compagnia Le Scimmie formata nel 2017 da un gruppo di giovani artisti provenienti dal Teatro Sanità di Napoli. Lo spettacolo è la riscrittura della fiaba classica *Il vestito nuovo dell'Imperatore* di Hans Christian Andersen, che, insieme a *Passi* di Marco De Rossi, è il risultato del progetto di tutoraggio messo in atto dal festival durante la stagione precedente. Ciò che ne è uscito è una regia, quella di Salvatore Nicolella, che si è ispirata

[309] CACCIOLA, M. *Note di Regia, Le Rane*, in https://www.elsinor.net/produzione/le-rane/

alla Commedia dell'Arte sia nei caratteri dei personaggi, il truffatore che si spaccia da mercante di stoffe è un Pulcinella, sia nella prosodia ricca di rime ed assonanze. Infine, l'abbattimento della quarta parete con continui coinvolgimenti del pubblico, completa lo stile della messinscena. Nella stagione 2020 lo spettacolo di Nicolella è stato menzionato al Premio *Scenario* infanzia, ragion per cui, la direzione artistica di *Segnali* ha voluto attivare con la compagnia il progetto *Staff only.* Di seguito le motivazioni della menzione:

> «Per la qualità di un gruppo di lavoro pieno di energia e vitalità, che crea sulla scena una piccola festa del teatro. Interessante per l'uso della rima e per il ricorso alla figura di Pulcinella, sorta di Robin Hood che ha conosciuto il morso della fame e svela i trucchi dei cortigiani. Un progetto che, pur rimanendo aderente alla fiaba di Andersen, affronta il tema sempre attuale dell'essere e dell'apparire e costringe lo spettatore a scegliere da che parte stare»[310].

Cuore, in scena sempre al Teatro Munari, è uno spettacolo-fiaba dell'artista comasco Claudio Milani e prodotto dalla Cooperativa sociale Momom. Milani, solo in scena, propone lo svolgersi della vicenda attraverso la tecnica della narrazione intrecciata all'uso della tecnologia. La storia è quella di Nina, una bambina curiosa e un po' disubbidiente. Come Cappuccetto Rosso si addentra nel bosco, un bosco abitato dalla Fata dei Cento Occhi e da un Orco malefico. Entrambe le creature hanno dei poteri magici, la Fata quello di non far più uscire dal bosco nessun viaggiatore che vi entri, e l'Orco quello di mangiare il cuore di chiunque gli si avvicini. Il coraggio un po' incosciente di Nina farà in modo di sfidare le due creature riuscendo a liberare il bosco dalle maledizioni. Se la trama ricalca la forma di una fiaba classica, gli espedienti usati da Milani per ricreare le varie ambientazioni sono, invece, veri e propri effetti speciali, a tratti simili a macchine sceniche. Entusiasti i bambini di una scolaresca intervenuti allo spettacolo che hanno seguito lo svolgersi della storia, dimostrando particolare interesse per quei momenti di 'azione' che l'artista ha saputo creare con le sue trovate tecnologiche. A questo proposito Renata Coluccini racconta che sull'uso della tecnologia è stata fatta una scelta, da parte del festival, mirata a selezionare prodotti che valorizzassero l'immagine come stimolatrice di stupori, quindi un'immagine non fine a sé stessa ma coerente ed inserita nell'apparato drammaturgico.

Per adolescenti è *Kalashnikow mon amour* della compagnia austriaca Dschungel wien, unico spettacolo straniero in programma grazie al progetto internazionale di cooperazione *Connectup*. Lo spettacolo è uno scontro, un conflitto tra ragazzi afgani e iracheni su temi come la politica, la sessualità, la religione. Ma soprattutto è una lotta alla ricerca della propria identità di 'maschio', in una società che oscilla tra la figura del dominatore e l'istinto di indipendenza e autoaffermazione.

[310] Premio *Scenario* Infanzia 2020, cfr. https://www.associazionescenario.it/progetto/il-vestito-nuovo-dellimperatore/

Temi spesso di difficile argomentazione, soprattutto per chi si occupa di giovani generazioni, ma che resi attraverso il linguaggio visivo della danza hanno assunto un significato astratto molto convincente. In scena sei *performers* guidati dalla coreografa Corinne Eckenstein che ha saputo legare al corpo in danza anche l'arte marziale, disciplina da cui molti di loro provengono. Il risultato è l'esprimere al tempo stesso venerabilità e forza, in una continua ricerca di equilibrio. Le poche parole pronunciate dai danzattori, scandite e scelte con cura, completano l'insieme del segno sonoro dello spettacolo arricchito soprattutto dalle musiche di un giovane compositore, Karrar Al Saedi, meritevole di aver contaminato i ritmi della musica orientale con le sonorità occidentali.

Chiude la giornata di martedì 3 maggio una produzione del Buratto, *Janis*, anche questa consigliata ad un pubblico di adolescenti. Lo spettacolo porta in scena la storia di una figura iconica del Rock, Janis Joplin. La resa del personaggio non vuol essere tuttavia una celebrazione storica, bensì un racconto che tende ad annullare la distanza generazionale per avvicinarsi e dialogare con il pubblico, come una presenza viva e contemporanea. Scrive Rossella Marchi, direttrice dell'Accademia Brancaccio e inviata della rivista *Eolo-Ragazzi*:

> «Una convincente Marta Mungo si propone sul palco come molti di noi potrebbero riconoscersi: adolescente, incompresa e per questo ghettizzata e presa in giro, bullizzata con una sensazione infinita di inadeguatezza e allo stesso tempo in contatto con l'urgenza di misurarsi con la libertà. Ma ecco che piano piano prende forma sul palco una storia, quella di Janis, quella inedita, quella che sottostà alla storia che poi tutti conosciamo e i due percorsi quasi si sovrappongono in un'esperienza comune. Attraverso documenti, pezzi di diario, video, che per chi conosce e ama Janis Joplin sono un tuffo al cuore, e la storia narrata con un taglio intimista dall'attrice sostenuta dal tecnico/narratore in scena Davide Del Grosso che firma anche il testo e la regia, si attraversa la vita dell'adolescente Janis fino agli ultimi giorni di vita che la vedono ancora giovanissima donna alle prese con i suoi fantasmi e i suoi demoni sempre più inaffrontabili mentre, parallelamente, scorre la sua incredibile apertura al mondo, alla musica, il suo riuscire a far coincidere totalmente il suo terrore e la sua vitalità in quella voce, in quella spinta quasi sovrannaturale»[311].

Il cartellone del festival prosegue al Teatro Fontana con *Sbum! We Cake*, de La Piccionaia, storico Centro di Produzione Teatrale veneto fondato nel 1975. Lo spettacolo indicato per un pubblico +11, mette in relazione, con spiccata ironia, i principi demografici reali con le visioni fanta-demografiche di un mondo precario e in perenne crisi. Sul palco qualche elemento che abilmente viene trasformato di volta in volta in oggetti diversi, e due attori, i fratelli Delle Via, anch'essi trasformisti. I personaggi in scena instaurano un dialogo sul futuro del nostro pianeta e dell'umanità. Come i famosi esempi matematici delle frazioni lo spettacolo si articola sulla metafora della torta che ahimé, nonostante teoricamente si possa suddividere, nei fatti non esiste,

[311] MARCHI, R., Festival *Segnali* 2022, Recensioni, su https://www.eolo-ragazzi.it

oppure, qualora esistesse, appartiene a chi non vuole dividerla. Grottesco e surreale il testo scenico rivela come la stupidità umana pretenda di dividere a fette ciò che non può essere diviso. *Sbum!* è uno spettacolo che ha avuto molti apprezzamenti soprattutto dal giovane pubblico che ha dichiarato 'divertente' l'intera rappresentazione. Mafra Gagliardi aveva già evidenziato che l'uso di questo aggettivo non deve essere confuso con la semplificazione o la leggerezza, ma piuttosto inteso come dimostrazione di un 'godimento' in cui è compresa l'accezione di benessere, utilità e giovamento. Il ragazzo, in questo senso, percepisce un piacere sia nel comprendere lo sviluppo drammaturgico sia nel modo in cui questo viene mostrato. Il divertimento è allora sintomo di un coinvolgimento che contagia l'intera platea con risate clamorose, scaturite da azioni sceniche buffe e da *non sense* verbali[312]. Lo spettacolo tratta il tema dell'ecologia e della sostenibilità ambientale ma con divertimento o, potremmo dire, con umorismo poiché le risate scaturite da *gags* e battute si «smorzano nell'acqua diaccia della riflessione»[313]. In questo senso lo spettacolo, per il quale La Piccionaia ha usufruito del contributo del Comune di Vicenza attraverso il Bando Cultura 2021, veicola messaggi amari e dolorosi attraverso il riso, e compiendo quel passaggio dal comico al drammatico che porta alla consapevolezza della serietà dei fatti.

Si prosegue con *Garò-una storia armena*, di Anfiteatro – Progetto Piattaforma di UnoTeatro con la regia di Pino Di Bello. Ancora uno spettacolo di narrazione per adolescenti dove qui a raccontare la vicenda è un Meddah, un tradizionale narratore armeno interpretato da Stefano Panzeri. La storia, portata in vita grazie alla voce dell'attore, è quella di Garò, un uomo morto che ha bisogno di essere ricordato per liberare la sua anima e trovare l'eterno riposo. Con l'aiuto di due strumenti, un bastone e una mela, il narratore scandisce i tempi del racconto segnando i passi della vita di Garò, dalla nascita alla morte per fucilazione. Afferma Mario Bianchi, «tutto è intriso nella tradizione armena di fiaba e di nostalgia» per raccontare la storia di Garò ed insieme la sofferenza del popolo armeno, vissuta durante il genocidio del 1915.

> «Pino Di Bello attraverso la narrazione sempre misurata e limpida nella sua ricercata sacralità di Stefano Panzeri imbastisce una sorta di immersione nella cultura e nella storia di un popolo martoriato, restituendocene il mondo, i riti e le usanze, facendo nel contempo uscire dalla memoria, spesso sopito, un genocidio che non possiamo dimenticare affinché non debba ripetersi. Ma lo sappiamo che è inutile perché l'essere umano ama sempre ripetersi nelle sue peggiori esternazioni, e ancora oggi ne abbiamo un esempio chiarissimo»[314].

Nella terza giornata del festival al Teatro Munari va in scena uno dei pochi spettacoli dedicati ai piccolissimi. È *Variations* della compagnia italo - australiana Di Filippo. Il protagonista

[312] GAGLIARDI, M., *Il Tempo dello spettatore*, pp. 12-15
[313] PIRANDELLO, L., L'umorismo. *L'umorismo*, Luigi Battistelli Ed., Firenze, 1920, p. 130
[314] BIANCHI, M., Festival segnali 2022, Recensioni, su https://www.eolo-ragazzi.it

è una marionetta di nome Proto, animata a vista dai due marionettisti che instaurano con lui un rapporto quasi genitoriale. La marionetta infatti è alle prese con la sua crescita e con la scoperta del suo stato di marionetta, legata ai fili ma allo stesso tempo capace di scelte ed azioni imprevedibili. Da questa possibilità di essere marionetta ma allo stesso tempo personaggio nasce appunto il titolo, *Variazioni*, a sottolineare come il teatro non sia mai uguale a sé stesso e che lo spettacolo si può sviluppare a partire dall'incontro e dalla relazione tra l'umano e il metafisico. Il *file rouge* dell'intera *performance* è lo stupore. La marionetta guarda con occhi curiosi un mondo nuovo appena conosciuto e, allo stesso tempo, i due animatori sembrano stupiti delle azioni impreviste della marionetta, il pubblico che cede all'illusione del gioco, stupendosi come se tutto accadesse *hic et nunc*.

Anche *Rumori nascosti* del Buratto in collaborazione con il CSS Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, si rivolge ai piccoli di 4 anni in su. In scena Emanuela Dall'Aglio, che attraverso un abito scenografico intraprende con i bambini un viaggio all'interno di una fiaba, con protagonista Lucia. La casa di Lucia è la gonna dell'attrice che si apre mostrando stanze, porte e scale. Ma la casa è piena di misteri e di rumori, che Lucia ascolta con attenzione e paura. È proprio il tema della paura ad ispirare il lavoro del Buratto, gestito e coordinato attraverso il linguaggio del Teatro di Figura.

Nel pomeriggio del 4 maggio va in scena al Fontana, *Narciso*, la produzione sostenuta dal MiC, di Eco di Fondo con la regia di Giacomo Ferraù. Lo spettacolo, dedicato ad un pubblico di pre-adolescenti, pur rifacendosi al mito di Narciso, è uno spaccato di vita contemporanea. L'isolamento dovuto alla contemplazione del proprio Io si ripiega in quello che è l'isolamento dell'adolescente, perso dentro il mondo virtuale in cui l'esaltazione dell'apparenza devia dalla realtà sociale. L'allestimento è multimediale: nella cameretta del ragazzo appesi al muro si vedono una decina di schermi e dispositivi, che ricreano l'effetto alienante di un mondo iperconnesso. «Abbiamo tentato di rileggere un celebre mito come quello di Narciso alla luce del tema del pericolo dell'isolamento dovuto alla dipendenza dal gioco online e dai mezzi di comunicazione in generale», così afferma Ferraù riferendosi alle motivazioni che sottendono lo spettacolo, e continua «Narciso smette di interessarsi agli altri perché specchiandosi nel riflesso dell'acqua rivede un'altra creatura che lo attira più di qualsiasi forma umana, e questo amore lo porterà ad affondare sprofondando in esso. Lo specchio d'acqua è per noi lo schermo in cui lo spettatore potenzialmente rischia di isolarsi»[315]. In questo isolamento, il protagonista, spinto all'estremo in questo gioco virtuale, si ritrova faccia a faccia con il suo *avatar,* che lentamente lo sostituirà fino a consumarlo.

[315] FERRAU', G., *Note di regia*, su. http://www.ecodifondo.it/spettacoli/teatroragazzi/spettacoli-teatroragazzi-narciso/

La giornata del 4 maggio termina con lo spettacolo *Cenerentola* di Zaches Teatro, a cui dedicheremo ampio spazio nel prossimo capitolo.

A pesca di emozioni apre invece l'ultimo giorno di festival. La produzione di Eccentrici Dadarò è dedicata ai piccoli dai 3 ai 6 anni, e vede in scena due attori intenti a pescare con le loro canne da pesca di fronte ad un fiume. I due hanno in testa un cappello fatto di palloncini dove ogni palloncino ha un colore e rappresenta un'emozione che i due protagonisti cercano di identificare e conoscere. Improvvisamente all'amo abbocca un pesciolino che farà scoprire ai due l'emozione più grande: l'amicizia. Spettacolo di relazione, garbato, poetico e a tratti clownesco che fa uso del dialogo e insieme del teatro d'oggetti. Ancora Rossella Marchi si esprime: «nella semplicità del racconto, c'è una sapienza fatta di esperienza, competenza e ricerca che permette al lavoro di scivolare via in 50 minuti, che corrono come il vento, lasciando una scia di emozioni e leggerezza di cui si ringrazia per tutto il resto del giorno»[316]. *A pesca di emozioni* si occupa di educazione all'emozione e nasce dal progetto nazionale P.I.P.P.I.[317] svolto con bambini ed insegnanti, con l'obiettivo di sostenere la genitorialità durante lo sviluppo emotivo del bambino.

Della Fondazione Teatro-Ragazzi di Torino e Sipario Toscana è il racconto-dialogo *La guerra del soldato Pace*, tratto dall'omonimo libro di Michael Morpurgo. Tommo, soldato della Prima Guerra Mondiale, evoca durante la notte suo fratello Charlie, il quale non apparirà mai realmente sulla scena ma ugualmente se ne sentirà la presenza. Lo spazio scenico è anche lo spazio del ricordo, vuoto, ma che a poco a poco si riempie, attraverso le parole, di immagini e pensieri. Tutto l'intero spettacolo, 50 minuti circa, ruota attorno alla relazione fraterna che l'atrocità della guerra unisce ma inevitabilmente separa. Una storia di affetto familiare dove la guerra, senza didascalismi, fa da doloroso sfondo.

Uno spettacolo-gioco è *Oltre* di Schedia Teatro, nato a seguito di un progetto realizzato al Festival *Visioni* di Bologna. Dedicato ai piccoli, *Oltre* rivive l'esperienza del nascondino. *Oltre* è anche la sollecitazione a guardare con occhi diversi il mondo. Se nascondersi, per esempio, in un armadio rivelasse una realtà fantastica che non avremmo mai immaginato? Se gli oggetti diventassero altro e prendessero vita? In scena due attori, Irina Lorandi e Riccardo Colombini alle prese con un armadio dal quale far uscire ed entrare le più disparate immagini della fantasia. Anche in questo caso, interrogando i bambini presenti al termine dello spettacolo, si rilevano reazioni di

[316] MARCHI, R., Festival segnali 2022, Recensioni, su https://www.eolo-ragazzi.it
[317] Programma di Intervento per la Prevenzione dell'Istituzionalizzazione sostenuto dal Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali e coordinato dal Laboratorio di Ricerca e Intervento in Educazione Familiare (LabRIEF) dell'Università di Padova. Cfr. http://www.glieccentricidadaro.com/spettacoli/teatro-ragazzi/apescadiemozioni/

divertimento e piacere. In particolare si è registrato un comune senso d'immedesimazione durante il gioco del nascondino, alcuni di loro, infatti, hanno dichiarato di «giocare così anche a casa»[318].

Passi, come accennato, è invece il secondo progetto realizzato dal tutoraggio di *Segnali* e coinvolge la compagnia veneta Farmacia Zooè di Marco De Rossi. Il testo, vincitore dell'edizione 2021 del Premio alle nuove Drammaturgie, si è trasformato in spettacolo proprio a seguito del progetto menzionato e si rivolge ai ragazzi dai 12 anni in su. La linea stilistica è quella del teatro di narrazione e racconta la storia di Abdon Pamich, campione italiano di marcia e vincitore del premio olimpico a Tokyo nel 1964. Abdon è anche il protagonista di un esodo, quello che interessò molti fiumani quando nel 1947 furono costretti a lasciare la propria terra. *Passi* è un racconto che parla di sport ma anche e soprattutto di un cammino che Abdon, e un pochino ognuno di noi, è spinto ad intraprendere se vuole cambiare. Una quadratura nera ad incorniciare l'attore, che da solo evoca la storia di Adbon. Unici elementi in scena due cubi grigi usati come seduta, come podio e a volte come letto.

Del TeatroDistinto di Daniel Gol è *Solitarium*, spettacolo finalista al Premio *Scenario* Infanzia 2008. In scena una camera, ad abitarla due persone, conviventi e innamorate ma impossibilitate a comunicare. Lo spettacolo ha pochissime parole, ma molti suoni, respiri e sguardi. I gesti quasi danzati raccontano il lento e delicato avvicinamento dei due, scandito dalla paura di mostrarsi all'altro per quello che si è. La drammaturgia fisica tratteggia poeticamente la dinamica delle emozioni, che si susseguono, e si intreccia con gli oggetti scenici che cambiano con l'avanzare del rapporto tra i due. Se prima gli elementi scenici come mobili e porte sono barriere della comunicazione, dopo diventeranno varchi e ponti verso l'altro.

L'ultimo spettacolo in programma che chiude l'edizione XXXII del festival milanese è *Icaro e Dedalo* della Compagnia Arearea, rappresentato al Teatro Fontana. Lo spettacolo, prodotto con il sostegno della Regione Friuli-Venezia Giulia e il MIC, fa parte di un progetto che valorizza il linguaggio della danza dedicato alle nuove generazioni. Ciò che si racconta in danza è la storia di Giacomo, un ragazzo autistico, muto, che si esprime solo con il movimento del suo corpo, scoordinato e contorto. Giacomo in questo suo personalissimo modo di comunicare riesce a dialogare con i componenti della sua famiglia, che lentamente assumono anch'essi il movimento agitato del ragazzo. L'autismo è qui visto come il Minotauro che tiene prigionieri chi ne soffre, ma anche tutti coloro che in famiglia devono affrontare la situazione. L'autismo diventa un labirinto, da cui sembra impossibile uscire. Nel disperato intento di aiutare il figlio, Dedalo costruirà delle ali, per permettere ad Icaro di volare ed uscire dalla sua condizione di dipendenza. Spiega Marta Bevilacqua, regista e coreografa:

[318] Intervista post spettacolo condotta da chi scrive ai bambini presenti in platea.

«Mi interessa parlare di questa differenza, di questo tempo d'analisi. Lo farò ancora una volta con la danza e tre personaggi potenti: Icaro, Dedalo e Minosse, Re di Creta. Lo spettacolo declina le grandi azioni del mito e le rende scrittura motoria: orientarsi nel labirinto, scappare, costruire, inventare, volare, cadere. Il lavoro si snoda attorno ad una metafora: uscire dal labirinto che noi stessi abbiamo costruito. A metà tra un cantiere edilizio e il cielo, tra il concreto e l'aereo, il mio Icaro non è un angelo ma un ragazzo che ama il gioco inteso in senso ampio, come pratica legata all'infanzia, ma anche come percorso che apre a uno sguardo ironico sulla realtà. Il mio eroe fanciullo vivrà sulla scena una trasformazione che lo condurrà a una morte simbolica e gli permetterà l'accesso a una nuova dimensione. Il volo è il punto di partenza e il mezzo attraverso il quale Icaro realizza la sua volontà di trasgressione»[319].

A termine di questo sguardo sul panorama delle produzioni viste al festival si può riassumere che, ad esclusione del progetto 0-3 con *Oltre*, sugli altri 18 spettacoli in programma, nessuno è stato indicato per un pubblico inferiore ai 4 anni. Abbiamo già considerato in precedenza la possibilità di fruizione al *tout-public,* tuttavia, le preoccupazioni avanzate dalla direzione artistica riguardo la carenza di spettacoli di qualità espressamente creati per un pubblico dell'infanzia risultano, da questa analisi, fondate. Altresì si evidenzia un elevato impegno a produrre per il *target* +12, infatti produzioni come *Le Rane*, *Kalashnikow mon amour, Janis, Sbum! We Cake, Garò – una storia armena, La guerra del soldato Pace e Passi*, sia per il loro contenuto che per il messaggio veicolato sembrano aderire maggiormente alle richieste di un pubblico adolescente. I restanti spettacoli sono invece indirizzati a bambini dai 4 agli 8 anni.

Anche i linguaggi artistici utilizzati sembrano mantenere un'attenzione ai diversi approcci ricettivi. Per i piccoli troviamo più di frequente l'utilizzo del teatro animato come con le macchine sceniche di *Cuore*, le marionette di *Variations*, il costume pop-up di *Rumori nascosti* o i palloncini in *A pesca di emozioni*. Per gli adolescenti la messinscena segue, invece, preferibilmente lo stile del Teatro di Narrazione o l'utilizzo di nuove tecnologie come proiezioni ed immagini multidimensionali.

Rispetto ai temi trattati il repertorio dedicato ai piccoli si è diviso tra la scrittura originale e la riscrittura di fiabe classiche come nel caso di *Storie d'amore e di alberi, Il Vestito Nuovo dell'Imperatore, Le canzoni di Rodari, Cuore, Rumori Nascosti,* e *Cenerentola.* Per i più grandi la direzione artistica ha invece selezionato testi che da una parte propongono storie tradizionali o della mitologia come *Le Rane, Narciso* e *Icaro e Dedalo*, e dall'altra testi di drammaturgie di relazione, per esempio è il caso di *Solitarium* e *Variations.*

Volendo fare un'ulteriore analisi si evidenzia la ricerca, di artisti e produzioni, nel portare davanti agli occhi dei ragazzi argomenti 'seri' attraverso il filtro dell'arte teatrale. Nei quattro giorni

[319] BEVILACQUA, M., *Note di Regia*, http://www.arearea.it/arearea/rassegne/icaro-e-dedalo_-ovvero-non-sono-un-angelo/

di festival si parla, pur a volte rasentando il filo della retorica didattica, di cambiamenti climatici, di guerra, di demografia, di genocidi, di amore, di autismo, di solitudine, di malattie, di vita e di morte. Una costante della direzione artistica, quella di scegliere temi lontani da infantilismi, che si rintraccia scorrendo tra l'archivio storico del Festival *Segnali*.

L'intera programmazione, infine, è stata seguita da alcuni giovani critici formati a seguito di un corso organizzato da Assitej, Hystrio e Demetra. Le loro recensioni vanno ad aggiungersi a quelle di Mario Bianchi della rivista *Eolo* che, insieme alle note di regia scritte dai diretti interessati, costituiscono le uniche fonti materiali di studio con le quali poter ricostruire ogni spettacolo. Ma allora da dove attingere le riflessioni critiche? Quando uno spettacolo non 'interessa' la critica ufficiale, sempre ammesso che ne esista ancora una[320], si assiste sempre più spesso a scambi di opinioni, *feedback* e commenti sui *social*. La rete diventa la piazza dove condividere le esperienze di visione e allora capita di frequente di ricostruire le tracce di uno spettacolo, le critiche e gli apprezzamenti del pubblico, seguendo e leggendo i *post* di *Facebook* o *Instagram*. Sebbene non si tratti di fonti autorevoli, non sempre questi *post* vanno cestinati, almeno per quanto riguarda il Teatro-Ragazzi. Chi pubblica, infatti, sono spesso genitori ed insegnanti, o addirittura i ragazzi stessi, esprimendo in questo modo il loro personale giudizio. Un intreccio di informazioni, confusionarie ed imprecise, ma sicuramente da non ignorare, visto che, laddove le alte critiche del settore tacciono, queste sono spesso le uniche disponibili[321].

Probabilmente sono valide ancora oggi le parole di Tinin Mantegazza quando nel 1985 gridava con forza la necessità di un sistema di recensori-segnalatori che adottassero nei confronti del prodotto spettacolo una funzione critica, poiché la stessa «non può più essere svolta solo da chi produce l'esperienza»[322].

4.1.2 Premio alla drammaturgia

> «L'idea è un seme. Preziosa. Ma un seme. Nel nostro laboratorio impareremo a scegliere le strade possibili per farlo fiorire»[323].

Renata Coluccini e Giuditta Mingucci, con il loro interesse per la nuova drammaturgia dedicata all'infanzia e alla gioventù promuovono, all'interno del festival, il *Premio Segnali alla drammaturgia contemporanea per le nuove generazioni.* Il Premio è teso a sostenere la ricerca

---

[320] Sul rapporta tra critica e nuovi media si legga *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, di Giulia Alonzo e Oliviero Ponte di Pino, Franco Angeli, Milano, 2017.
[321] Del 2015 è il libro edito da Titivillus *Il cassetto aperto. 99 post tra teatro e ragazzi*, di Silvano Antonelli, un tentativo di organizzare le molte riflessioni nate dal dialogo tra scuola e teatro che negli anni hanno preso voce all'interno di *blog* e *social media*.
[322] MANTEGAZZA, T., *Criteri di scelta per rassegne e festival*, in *Sipario*, n. 444, maggio 1985, pp. 37-38
[323] DIAMANTI, D., *Laboratorio Segnali drammaturgia per le nuove generazioni*, Cfr. https://www.festivalsegnali.com/

drammaturgica, formale e contenutistica del Teatro-Ragazzi, ambito ancora troppo poco valorizzato.

Nel rapporto che intercorre tra spettacolo per le nuove generazioni e ricerca drammaturgica esiste un interscambio tra forma e contenuto, così spiegato da Renata Coluccini:

> «Molto interessante è vedere spettacoli che usano la tecnologia, ma in modo non banale, non scontato, ossia mettendola a servizio della messinscena e della drammaturgia teatrale. L'uso delle immagini, per esempio, se non è un solo susseguirsi spettacolare ma si inseriscono nella scrittura drammaturgica, allora diventano un elemento di novità. L'immagine o l'inserimento di linguaggi tecnologici è una presa di senso rispetto alla storia che si racconta»[324].

L'intento è allora quello di favorire la qualità della ricerca che interessa in egual misura testo scritto e testo spettacolare. Quando si parla di immagini e tecnologie inserite all'interno del racconto, non si intende ornamenti scenografici bensì si fa riferimento alla scrittura scenica, ovvero l'apparato compositivo totale che lo spettatore recepisce principalmente con la vista e l'ascolto. La spettacolarità ha caratteristiche diverse dal testo scritto ma, nella sua autonomia, è coerente e dà senso al contenuto. 'Come raccontare', oltre al 'che cosa raccontare', è una priorità nelle scelte del festival che a tal fine organizza e promuove incontri con insegnanti e studenti. La questione di fondo che anima i momenti di riflessione tra artisti ed insegnanti è la ricerca di forme sceniche ritenute interessanti per quel tipo di gruppo classe. «Capita spesso» racconta la Coluccini «che alcuni ragazzi più che di argomenti abbiano bisogno di un linguaggio scenico preciso». È il caso di *Icaro e Dedalo* di Arearea, per esempio, che racconta il disagio fisico con la danza, linguaggio che riesce a colpire i ragazzi nell'età dell'adolescenza proprio perché mette in relazione ciò che è con ciò che appare. Il corpo, spesso inteso come un difficile contenitore con il quale convivere, diventa espressione del sé, capace di liberarsi e volare. Arearea non si limita alla rappresentazione dello spettacolo ma, in linea con un discorso psicopedagogico, fa seguire alla visione un momento di confronto con il pubblico. In quest'ottica forma e contenuto drammaturgico sono in stretta relazione fra loro, l'una veicolo per l'altra.

«Talvolta», sostiene la presidente dell'AGIS SCUOLA Fiammetta Fiammeri, «quando si portano i ragazzi agli spettacoli questi sembrano dei deportati del teatro, cioè sono ragazzi che non hanno scelto niente, che vengono presi e portati a teatro perché fa bene, ma non c'è nulla dietro per prepararli»[325]. Torna prepotentemente quel bisogno di contatto tra chi produce e chi fruisce teatro, un contatto che, secondo la direzione artistica, avviene anche molto dal considerare il momento

[324] Intervista a Renata Coluccini
[325] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Fiammetta Fiammeri, Presidente Agis Scuola fino al 2020, del 10/06/2022

dello spettacolo come un luogo aperto, che accoglie sguardi ed impressioni, prima e dopo la rappresentazione. Ecco allora un altro gancio con il passato, ad evidenziare la continuità tra teoria e prassi di un ambito che lotta ancora con limiti e pregiudizi. «Si vendevano e si vendono i biglietti nelle scuole e poi si mettono i ragazzi davanti a un palcoscenico ad assistere passivamente a cose completamente estranee a loro»[326], era la protesta di Passatore che sperava in un'attività comune che superasse la mistificazione del teatro educatore a favore di un'operatività teatrale vivace, partecipata e felice.

Se per fare arte davanti agli occhi dei ragazzi è dunque prioritaria la conoscenza del loro immaginario, la direzione del festival pone particolare attenzione anche alla scelta delle tematiche espresse, le quali devono scaturire da una «necessità di comunicare particolari messaggi». Una necessità che non parte tanto dal rappresentare temi dell'attualità come il bullismo, l'ecologia o la violenza, ma piuttosto perché l'artista sente necessario raccontare quei fatti e, allo stesso tempo 'sente'- perché è a stretto contatto con il suo pubblico - che quei fatti sono necessari per chi ascolta.

> «La moda ha preso il sopravvento all'urgenza, cioè ci sono delle tematiche considerate di moda per i ragazzi per cui spesso troviamo degli spettacoli che ne trattano in maniera assolutamente superficiale: Io dico che l'urgenza c'è quando c'è un'urgenza dell'artista nel trattare un tema, una tematica e questa trova uno specchio, una controparte interessata nel pubblico, allora le urgenze vibrano insieme. Ad esempio *Sbum!* de La Piccionaia, io l'ho trovato delizioso perché ti fa ridere con grande intelligenza cosa che è particolarmente difficile. Tratta tematiche come quelle della politica, del benessere di tutti, come arrivare a un benessere diffuso e del bene comune. Concetti che abbiamo sentito ripetere davvero tanto in questo periodo, però ha trovato delle forme originali ed intelligenti per farlo arrivare ai ragazzi»[327].

Motivato da queste premesse il festival, come già accennato, ha in programma dal 2020 il Premio alla drammaturgia. Si legge nel Bando di Concorso:

> «Il "Premio Segnali alla drammaturgia per le nuove generazioni - edizione 2022" viene attribuito all'autore/autrice di un'opera teatrale originale rivolta ad un pubblico della fascia di età 6-12 anni, in lingua italiana, non rappresentata in pubblico prima del 1° gennaio 2022 e inedita, come contributo allo sviluppo e alla valorizzazione della drammaturgia contemporanea per il pubblico giovane. Il Premio è aperto a opere originali di tutte le forme e le possibilità della scrittura per la scena. Non sono ammessi adattamenti e trasposizioni da testi narrativi o drammaturgici, né traduzioni di testi da altre lingue»[328].

La selezione dei testi drammaturgici è indipendente dagli spettacoli in programma e si svolge prima dell'inizio del festival. La premiazione invece avviene durante le giornate del festival,

---

[326] PASSATORE, F., *Le botteghe della fantasia*, p.85
[327] Intervista a Giuditta Mingucci
[328] Premio Segnali https://www.festivalsegnali.com/index.php/it/

e consiste in un premio in denaro di 500,00 euro e la possibilità di una messa in lettura il giorno della premiazione.

Se in generale il festival promuove la scrittura scenica e la scrittura drammaturgica, per il Premio è importante valorizzare invece il testo scritto, proprio a causa di una grave mancanza di autorialità per ragazzi. A questa affermazione da parte della direzione artistica è seguita la domanda legittima di indagare, ancora una volta, i motivi di tale carenza. Perché in Italia, mentre esistono autori contemporanei per la prosa, non ci sono autori, adulti, che scrivono per ragazzi[329]? Risponde Renata Coluccini: «Perché? perché nasciamo come grandi compagnie capocomicali. Perché io mi scrivo il testo, me lo scrivo con i miei attori o lo scrivo per i miei attori, lo metto in scena e rimane nella mia compagnia e finisce lì». Tradurre un testo scenico, o un canovaccio in un testo scritto formale, può allora sdoganare questo schema. Attraverso il testo si permette la circuitazione di opere drammaturgiche, l'archiviazione e, cosa più importante, la possibilità che altri artisti possano metterlo in scena. Eppure, continua la Coluccini, «il sistema teatrale è incastrato su questo, non mi illudo che cambi, ma bisogna dare alla scrittura il peso che dovrebbe avere».

Il limite più difficile da superare del sistema teatrale è l'autoreferenzialità della scrittura. I testi scritti ad uso di artisti e compagnie sono indecifrabili per chiunque voglia provare a leggerli. Questo è dato dal fatto che sono materiali di servizio e non concepiti come drammaturgie. Il Premio vuole quindi provare a sviluppare una scrittura teatrale per l'Infanzia e la Gioventù anche per mettere in moto, utopicamente, il mercato editoriale. Quest'ultimo concetto meriterebbe una ricerca a parte, tuttavia è bene fare solo un accenno riguardo all'operazione editoriale che compiono molti artisti di Teatro per l'Infanzia. Molto spesso a termine dello spettacolo le compagnie o gli artisti stessi, mettono in vendita il libro dello spettacolo. Non si tratta ovviamente della drammaturgia ma della storia sotto forma di racconto, spesso stampata su libri pop-up o librotti illustrati. E' chiaro che il problema è da un lato di natura commerciale, un libro-giocattolo è un'immediata attrattiva, dall'altro di natura economica, non essendoci giovani lettori di teatro non esiste neppure il prodotto per loro. È altrettanto chiaro però che tutto ciò andrebbe modificato se non altro per garantire la vita ad un patrimonio letterario che in questo modo è inesorabilmente perduto.

> «Iniziare a raccogliere dei testi anche di vecchi spettacoli è uno dei nostri intenti. Ci sono stati spettacoli capolavoro che andranno persi, invece è giusto che il testo rimanga. E' vero che molto teatro soprattutto per i più piccoli o nel Teatro di Figura il testo ha poca importanza senza un apparato visivo, però

[329] Ho fatto questa domanda a tutti gli operatori, registi, organizzatori di Teatro-Ragazzi intervistati. A questo proposito va fatta una distinzione, perché c'è confusione in merito a - testi per ragazzi nel senso da rappresentare con i ragazzi, per le scuole, per l'animazione teatrale, per i laboratori, e - testi per ragazzi scritti da autori adulti per compagnie professionali. Amaramente è emerso che, mentre per la prima accezione troviamo molto materiale anche di Teatro-Scuola, nella seconda non esiste praticamente nulla.

ci sono spettacoli e non solo di narrazione che meritano di essere conservati. Ci proponevamo quindi di creare una sorta di archivio»[330].

Riflesso di questo scenario sconfortante è stata l'edizione del Premio di quest'anno. Dopo la prima edizione, dove sono stati raccolti un numero minimo di testi da valutare e quella del 2021 che ha visto vincitore il testo di Marco De Rossi *Passi*, il 2022 è stata un'edizione anomala. La giuria, formata dalla direzione artistica del Festival *Segnali* e da Federica Iacobelli, Brigitte Korn Wimmer, e Bruno Stori, ha deciso, dopo un'intensa discussione, di non proclamare nessun vincitore. Ciò è dipeso dalla scarsa qualità pervenuta anche se, chiarisce la Coluccini, «qualche testo l'ho visto poi realizzato, ed è stato un bello spettacolo, potevo immaginarlo conoscendo la compagnia, conoscendo il regista, ma leggendo il testo ci siamo trovati di fronte ad una forma scritta che non aveva né capo né coda».

Per tentare di correggere questa che era già stata classificata come una miopia del sistema teatrale italiano, il Buratto e Elsinor hanno lanciato un corso di formazione come nuova azione a sostegno della scrittura teatrale dedicata ai ragazzi. Il laboratorio, in svolgimento al momento della presente stesura, si tiene a Milano e prevede 14 incontri da ottobre 2022 a maggio 2023. A condurre il corso Donatella Diamanti, Federica Iacobelli e Bruno Stori che accompagneranno i nuovi autori verso un percorso che possa dare una solida base di conoscenza dei meccanismi drammaturgici e metodologie di scrittura per il pubblico delle nuove generazioni[331].

Obiettivo del progetto è indagare sulle regole della drammaturgia, dalla narrazione alla «pluricodicità della scrittura per la scena […], sulla costruzione del personaggio, sulla differenza fra personaggio e funzione narrativa, fra parola scritta per essere letta e parola scritta per essere pronunciata; sul dialogo come atto comunicativo; sul passaggio di informazioni dalla scena alla platea; sui pericoli della retorica e della didascalicità», come si legge nella descrizione del corso. Uno studio che ha previsto anche altri due aspetti del Teatro-Ragazzi, in particolare un focus sulla scrittura insieme agli attori e un ulteriore focus sui personaggi bambini nella scrittura teatrale. Quest'ultimo tenuto da Federica Iacobelli, che da un paio di anni cura una collana di letteratura per ragazzi sulla drammaturgia dal titolo *I Gabbiani*, Edizioni Primavera.

«I nostri gabbiani sono storie cercate e composte pensando al teatro ma appassionanti anche solo da leggere, anche prima o dopo o senza la messa in scena. Sono pezzi di letteratura teatrale scritti per i giovani lettori, o comunque adatti ai loro cuori, teste e voci. Sono libri, non teatro. Però dal teatro arrivano e verso il teatro vanno: da e verso un altro mondo. […] Alcuni testi li cerchiamo tra i copioni di spettacoli realizzati,

[330] Intervista a Giuditta Mingucci
[331] Cfr. https://www.festivalsegnali.com/index.php/it/

altri tra le storie di scrittori e drammaturghi, altri ancora tra le pagine di libri che altrove hanno già accolto questo tipo di letteratura»[332].

Una realtà editoriale, al momento, unica nel suo genere, che fa intanto da lente correttiva su questa miopia del Teatro-Ragazzi.

Associata all'idea della nuova drammaturgia la direzione artistica si è altresì occupata di promuovere un progetto degli allievi del corso del gruppo (S)blocco5 di Bologna, i quali dal 2021 si dedicano alla riscrittura e all'adattamento delle fiabe classiche dei Fratelli Grimm attraverso l'uso della tecnologia digitale. Il risultato del progetto è stata l'installazione multimediale *Magic Mirror (on the wall),* attiva e visibile sia presso il Teatro Munari che il Fontana per ogni giorno del festival. Tramite codice QR, sparsi nei corridoi e nei *foyer*, il pubblico può accedere con il proprio smartphone ai contenuti digitali realizzati dai partecipanti del laboratorio. Sono come le «molliche di Pollicino», afferma Ivonne Capece la regista del progetto, che come portali magici si aprono verso mondi fantastici e dai quali escono personaggi che altro non sono che lo specchio di nostre immagini interiori. Il progetto mira a riportare la fiaba alla sua natura originaria, ovvero quella di sogno e d'incanto riproponendola con il linguaggio contemporaneo della realtà virtuale[333].

Per concludere, altri due progetti che lambiscono la drammaturgia hanno fatto parte di questa XXXII edizione di *Segnali*. La presentazione del libro di Francesco Niccolini *Manù e Michè: il segreto del principe*, ispirato alla vita del compositore Gesualdo da Venosa da cui Tonio De Nitto ne sta facendo un adattamento teatrale, e il gioco da tavola *Taraxè «*con le emozioni non si scherza, ma si può giocare! Costruisci brevi narrazioni per fare indovinare la misteriosa carta delle emozioni»[334], tratto dallo spettacolo *Esterina cento vestiti* di Daria Paoletta, vincitore quest'anno del Premio *Eolo* come miglior spettacolo per ragazzi sul tema delle Emozioni.

4.1.3 EoloAward 2022

«La ricchezza del Teatro-Ragazzi è che sa ancora mischiare gli sguardi»[335]

Come ormai da tradizione all'interno del festival si svolge la consegna degli *EoloAwards*, riconoscimenti e menzioni speciali consegnate dalla redazione della rivista *Eolo-Ragazzi* diretta da Mario Bianchi.

Mario Bianchi, a cui abbiamo fatto riferimento più volte nel corso di questa ricerca, è una delle colonne portanti del Teatro-Ragazzi in Italia. La sua passione per il settore nasce dagli anni Settanta

[332] IACOBELLI, F., su https://www.edizioniprimavera.com/2020/12/04/i-gabbiani-letteratura-teatrale-per-giovani-lettori/
[333] Cfr. https://www.sblocco5.com/magic-mirror
[334] Cfr. https://www.taraxe.it/
[335] Mario Bianchi intervista per Altre Velocità XXIX° Ed. Festival *Segnali*

e specialmente dall'incontro con l'operatività del Teatro del Sole. Dopo la Laurea in Lettere fonda nel 1977 il Teatro Città Murata di Como. Dirige e coordina diversi progetti, ed è autore di testi come il già citato *Atlante del Teatro-Ragazzi in Italia* e il recente *Il teatro ragazzi in Italia. Un percorso possibile dal 2008 ad oggi.* Oggi è direttore della rivista *on-line Eolo-Ragazzi* ma scrive anche per Hystrio, Krapp's Last Post e altre testate.

Le scelte del Premio *Eolo* sono indipendenti dal Festival *Segnali* e non riguardano solo gli spettacoli in programmazione. Mario Bianchi, infatti, menziona e premia artisti, compagnie e progetti che si sono distinti nell'arco di tutta la stagione teatrale di riferimento.

La selezione avviene tramite delle cartelle di votazione proposte agli operatori inviati ad assistere agli spettacoli[336]. L'ultima sera del festival, quest'anno il 4 maggio, si tiene poi la consueta cerimonia di consegna degli *EoloAwards*. Oltre al Miglior Spettacolo, *Eolo* assegna ulteriori riconoscimenti e menzioni.

L'edizione 2022 degli *Eolo*, che dal 2006 sono dedicati alla memoria della collaboratrice dell'ETI Manuela Fralleone, ha visto l'assegnazione di 11 premi e di 2 menzioni. In questa sede mi limiterò a riportare, così come pubblicati, i riconoscimenti a coloro di cui stiamo seguendo le tracce e che possiamo dire 'conoscere'.

- Viene assegnato il premio alla riconoscenza a Stefano Cipiciani con la seguente motivazione:
  «Compagno di viaggio sempre gentile e disponibile, ora in meritata pensione, lo ricordiamo ancora oggi, pur essendo passato tempo, protagonista indimenticabile in *Corvi di luna* di Marco Baliani, *I Porti del Mediterraneo*, *Enrico e Quinto* con la regia di Massimiliano Civica».
- Viene assegnato il premio al progetto dedicato a Tinin Mantegazza a Unima Italia con la seguente motivazione:
  «Per aver dato, attraverso manifestazioni e iniziative di grande impatto culturale, un nuovo e forte impulso alla sezione italiana di questa gloriosa associazione che riunisce in tutto il mondo le persone che contribuiscono allo sviluppo

[336] Gli operatori addetti alle votazioni 2022: Franz D'Agostino; Adriana Marchitelli Cppugliese; Rossella Marchi; Teresa Ludovico; Maria Rauzi Gessica; Carbone Angelo Facchetti; Lucia Vinzi; Michele Imbasciati; Micaela Grasso/Renata Rebeschini; Luisa De Martin; Rita Maffei Css; Claudia Casella E Paola Elettro; Giorgio Testa; Massimo Bertoni; Giuditta Mingucci; Giorgio Scaramuzzino; Emiliano Bronzino Angela Santucci; Nicoletta Cardone Johnson; Alessandra Belledi; Benedetta Bruzzese/Stefania Baldassa; Linda Eroli; Renata Coluccini; Semprini /Cappagl/I Zini Testoni Ragazzi Mario Bianchi; Francesca D'ippolito; Renzo Boldrini E Vania Pucci; Voto Di Anna Giuriola; Cira Santoro; Lara Gavardini; Tonio De Nitto/Raffaella Romano Kids Festival; Irene Vitulo Teatro Stabile Di Bolzano; Livia Clementi - Sala Umberto; Direzione Artistica Festival Di Vimercate.

dell'arte dei burattini e delle marionette, contribuendo a dare dignità ad un'arte senza tempo, spesso ignorata e confinata in spazi angusti e minoritari».

- Viene assegnata la menzione al Teatro di figura per *Paloma ballata controtempo* Coproduzione di Factory Compagnia Transadriatica e Teatro Koi con la seguente motivazione:

  «Per la cura e l'attenzione con cui Michela Marrazzi, su drammaturgia e regia di Tonio De Nitto, anima, nel vero senso della parola, una marionetta ibrida in gommapiuma con le fattezze di una donna anziana alla ricerca del suo tempo passato, infondendole una tenerissima carica di umanità in uno spettacolo di toccante melanconia, a cui fa da contraltare il fisarmonicista Rocco Nigro che, con tanto di metronomo a fianco, le rammenta come il tempo sia un nemico inesorabile con cui fare i conti».

- Viene assegnata la menzione allo spettacolo per Adolescenti *A+A Storia di una prima volta* di Giuliano Scarpinato, prodotto dal CSS Teatro stabile di Innovazione del FVG di Udine con la seguente motivazione:

  «Per essere riuscito in modo ironico e coinvolgente a tradurre per il palcoscenico tutti i passaggi e le emozioni di come nasce l'amore e si sviluppa tra due adolescenti ai tempi dei Social. Giuliano Scarpinato che ha concepito la drammaturgia con Gioia Salvatori, in toni da commedia, con poetica leggerezza e forte valenza teatrale, riesce a riconsegnarci una bellissima educazione sentimentale anche per merito dei due giovanissimi, credibilissimi, interpreti, Emanuele Del Castillo e Beatrice Casiroli»

- Viene assegnato il premio al miglior spettacolo di Teatro di figura dedicato a Giovanni Moretti a *Kafka e la bambola viaggiatrice* della Compagnia Teatro delle Apparizioni in coproduzione con CSS Teatro stabile di Innovazione del FVG di Udine con la seguente motivazione:

  «Per essere stato capace, in forza dell'efficace riadattamento per la scena, operato da Valerio Malorni e Fabrizio Pallara, dell'intenso racconto di Jordi Sierra i Fabra, di rendere universale, complice una bambola, il tenero rapporto tra uno scrittore e una bambina, compiendo un autentico viaggio alla scoperta del mondo che avviene attraverso l'esplorazione del dolore della perdita, visto come qualcosa che attiene alla natura stessa della vita e che appartiene sia all'adulto sia all'infanzia. Tutto questo è esplicitato in scena dall'amicizia tra lo scrittore ceco Franz Kafka, interpretato con estrema intensità da Valerio

Malorni, che si finge il postino delle bambole, ed Elsi, una bambina che ha smarrito la sua bambola Brigida, qui rappresentata da un'efficace e vivissima marionetta, creata da Ilaria Comisso e animata con bravura da Desy Gialuz».

- Viene assegnato il premio alla migliore novità a *Cenerentola* della Compagnia Zaches Teatro, con il sostegno di Teatro Fonderia Leopolda di Follonica e Giallo Mare Minimal Teatro con la seguente motivazione:

  «Per aver immerso la celebre fiaba in una bellissima creazione nella quale tutti i linguaggi della scena vengono magistralmente profusi, dove il teatro di figura, espresso in ogni suo mutevole aspetto, guidato da tre umanissime figure stregonesche, primeggia in tutta la sua forza. La creazione di Luana Gramegna che si avvale delle Scene, luci, costumi, maschere e pupazzi di Francesco Givone e delle musiche originali Stefano Ciardi, risulta essere un vero incanto teatrale dove nel buio opprimente risplende di luce propria un pupazzo mosso su Nero, che prende letteralmente vita Una creazione capace di reinventare un mondo immaginifico in cui un grande camino ha la possibiltà di trasformarsi d'incanto in un magnifico palazzo, attraverso la presenza umana di Gianluca Gabriele, Amalia Ruocco e Enrica Zampetti, perfetti animatori di Cenerentola e di tutto ciò che le muove intorno».

- Viene assegnato il premio al miglior spettacolo per l'Infanzia a *Esterina Centovestiti* di Daria Paoletta della Compagnia Burambò, con il sostegno di Giallomare Minimal Teatro con la seguente motivazione:

  «Per essere riuscito ad entrare nelle viscere dell'infanzia attraverso gli occhi curiosi della protagonista, Lucia Ghibelli, così capaci di cogliere in una scuola elementare tutte le diversità del mondo, quelle giuste e buone, quelle ingiuste e insensate, in cui regna indiscussa la figura indimenticabile Esterina Gagliardo, con i suoi cento vestiti immaginari, forse, ma mai così vivi nella nostra memoria. Uno spettacolo importante per ribadire a noi, ma soprattutto ai ragazzi, che ciò che appare a volte non è come davvero è, e che bisogna gustare tutto ciò che la vita ci regala, senza pregiudizi. Servendosi solo di tre sedie e una cornice, Daria Paoletta, aiutata da Enrico Messina per luci, scena e regia, ci regala un'ora pervasa da profumo d'infanzia, dove sempre le parole, collegandosi ai gesti,

diventano immagini nitidissime, intrise di forte, poetica sostanza»[337].

E poi ancora il premio alla Carriera a Tiziana Monari, alla Cura della scena a Lucio Diana, alla Riconoscenza a Marino Pedroni, alla figura del Tecnico a Graziano Venturuzzo. E per finire l'*Eolo D'oro Awards 2022* ai 50 anni della Compagnia Teatro Gioco Vita di Piacenza e al miglior spettacolo per Adolescenti *Storia di un no* della Compagnia Arione de Falco.

Premi importanti quelli di *Eolo* per gratificare un settore che, come spesso si è ripetuto, soffre di sottovalutazioni, ma altresì importanti per evidenziare un certo gusto alla ricerca e alle contaminazioni che, ricordiamo, sono le spinte per continuare lungo la strada del buon teatro di qualità.

Si termina questo paragrafo dedicato al Festival *Segnali* con l'appunto di riprendere a parlare, nelle prossime pagine, dello spettacolo *Cenerentola*, nonché dell'attività registica di Tonio De Nitto.

4.2 Il Kids Festival - Struttura e direzione artistica

> «Quel teatro particolare che si chiama 'per le nuove generazioni', troppo spesso vive di concetti e argomentazioni animati dal pubblico dei grandi, che solo di riflesso includono in sé stessi la prospettiva proprio delle 'nuove generazioni'. Ma cosa accade se di colpo lo schema si rivolta e sono i ragazzi a esprimere le linee di ciò che il teatro sa rappresentare? - Ormai i piccoli sembrano capire concetti che i grandi non capiscono, perché i piccoli credono nelle favole, i grandi, invece, non le hanno vissute e non ci credono più - a dirlo è Viola, che di anni ne ha 13 e assieme all'amica coetanea Benedetta è seduta in mezzo al pubblico. Le sue parole, la sua profondità di sguardo, lanciano semi su un terreno incolto, forse inaridito dal troppo coltivare, affinché possa, grazie a quel suo sguardo, tornare a dare frutti. E lo fa nel modo più dirompente: avete capito, grandi? Noi siamo pronti a prendervi per mano, sì, noi che poco tempo fa ve la stringevamo per non cadere. È questo che sembra dire Viola, in trasparenza verso una direzione nebulosa agli occhi degli adulti»[338].

Dal Nord al Sud dell'Italia, fino alla Puglia, dove il teatro per le nuove generazioni stringe da tempo un patto con il territorio diventando un polo culturale di riferimento per le famiglie. Come fa il *Kids* Festival del Teatro e delle Arti per le nuove generazioni di Lecce, un progetto nato nel dicembre del 2014 dalla collaborazione e condivisione di due realtà teatrali pugliesi, Factory Compagnia Transadriatica e Principio Attivo Teatro. Su queste due realtà, di cui abbiamo parlato

---

[337] LE ASSEGNAZIONI E I VOTI DEGLI EOLO AWARD 2022 https://www.eolo-ragazzi.it/page.php?pag_id=2679&sez_img=06&sez_titleimg=title_awards.png&sez=eolo%20awards

[338] NEBBIA, S., *E se fossero i più giovani a raccontare il teatro?*, giugno 2022 su https://www.teatroecritica.net/

nel capitolo precedente, ci soffermiamo qui per raccontare come le loro strade si sono incrociate, creando una proficua collaborazione.

L'idea del festival parte da una direzione artistica condivisa, a pensare ed organizzare le attività sono infatti due compagnie di produzione con sede a Lecce: Principio Attivo Teatro diretto da Raffaella Romano e il gruppo Factory Compagnia Transadriatica di Tonio De Nitto.

> «Tutto nasce quando nel 2013, con Factory, abbiamo condiviso e programmato la nostra presenza e promosso i nostri spettacoli al *Fringe* Festival. Insieme abbiamo condiviso tutta la parte organizzativa, un'esperienza durata un mese con una squadra di quasi trenta persone: un periodo in cui abbiamo messo in condivisione tutta la parte esecutiva del progetto, dal pre-festival alle fasi di messa in scena mentre eravamo sul posto. Tornati a Lecce, e riflettendo sul fatto che nel periodo di Natale c'è un'offerta teatrale molto bassa per le famiglie del territorio, abbiamo valutato e deciso di proporre noi un festival per le nuove generazioni, che tenga insieme genitori e figli. Un festival insomma pensato per le famiglie. Un progetto nato quindi mettendo insieme le competenze e conoscenze apprese al *Fringe*, e condividendole»[339].

Raffaella Romano ha già alle spalle esperienza in avvio, promozione e organizzazione di eventi e progetti. Dal 2008 lavora con il Centro di Produzione Principio Attivo Teatro, occupandosi di promozione e distribuzione di spettacoli teatrali sia nel territorio nazionale che estero. Nell'agosto 2013 ha organizzato e gestito la promozione del gruppo all'interno del *Fringe* Festival ad Edimburgo, presentando 23 repliche di spettacoli durante i 28 giorni di manifestazione. A dicembre dello stesso anno ha ideato e collaborato all'organizzazione di *Stelle e Storielle*, un Festival di Teatro-Ragazzi realizzato al Teatro Paisiello di Lecce. Nel 2014 ha curato la direzione artistica e organizzativa del progetto *Parcoscenico*, realizzato con i fondi dell' Otto per mille della Chiesa Valdese. Tra il 2015 e il 2016 ha gestito gli ATS dei progetti di Residenze Teatrali promosse da due bandi regionali *Rete delle residenze teatrali, intervento a titolarità regionale del 2015* e *Programma regionale di spettacolo dal vivo per la valorizzazione delle risorse culturali ed ambientali della Puglia del 2016*. In anni più recenti infine, dal 2017 al 2020, ha amministrato il fondo MIBACT per il riconoscimento come Impresa di produzione di teatro di innovazione nell'ambito del teatro per l'infanzia e la gioventù.

Competenze, queste della Romano, che si uniscono a quelle di Tonio De Nitto, regista e direttore artistico di numerose realtà teatrali. Prima di approdare, nel 2014, alla co-direzione artistica del *Kids* Festival, De Nitto ha collaborato per dieci anni con i Cantieri Teatrali Koreja. Nel 2007 viene scelto come giovane regista del progetto *Interreg IPA* per condurre una residenza artistica con attori italiani e stranieri. Nel 2009 fonda la Compagnia Factory e fino al 2012 affianca, alla direzione della compagnia, un lavoro di coordinamento artistico-organizzativo per Terramare

[339] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Raffaella Romano, co-direttore artistico del Kids Festival, del 9/11/2022

Teatro al fine di realizzare una residenza artistica nel Teatro comunale di Nardò, facente parte del progetto *Teatri Abitati* a cui abbiamo accennato nel capitolo precedente. Per Factory De Nitto dirige numerosi spettacoli tra cui *Sogno di una notte di mezza estate*, *Cenerentola* e *Peter Pan*, inoltre, in quegli stessi anni, promuove a Lecce la rassegna *La scena dei ragazzi*. Dal 2015 è direttore artistico de *I Teatri della Cupa* a Novoli, un festival incentrato sui nuovi linguaggi della scena contemporanea. L'attività di Tonio De Nitto è stata riconosciuta negli anni anche attraverso alcuni premi, come quelli ricevuti in Iran nel 2017 per la miglior regia, miglior drammaturgia e miglior spettacolo. Nel 2020 viene altresì premiato, per la categoria miglior spettacolo al *Premio Eolo* per il Teatro-Ragazzi, il suo *Mattia e il nonno*.

Il *Kids* Festival dal 2014 ad oggi, con uno *stop* forzato a causa della pandemia da Covid-19 nell'edizione 2021-2022, si svolge nell'arco di 10 giorni iniziando subito dopo Natale fino ai primi giorni del mese di gennaio. Una scelta della direzione artistica del festival che si lega alla necessità di richiamare a teatro sempre più famiglie, in un periodo dell'anno in cui le scuole sono chiuse e tante famiglie rientrano in città per la sosta natalizia. Una valutazione che ha contribuito al successo di un festival nato con l'idea di essere 'per tutti'. Spiega Raffaella Romano:

> «È un festival pensato per la comunità, e questa comunità è fatta di residenti e anche di rientri, perché sappiamo che nel periodo natalizio sono tanti i ragazzi, le famiglie, i giovani che rientrano qui. Quindi godiamo di una fetta di pubblico che è qui di passaggio. L'anno scorso abbiamo dovuto interromperlo causa Covid. Ma anche grazie al sostegno del Comune, che ci ha stimolato perché lo riprendessimo, lo abbiamo fatto a maggio. Cambiando periodo, non nego che abbiamo avuto un po' di timore: gli spettacoli sono tanti, fino a 45/50 repliche, con tante compagnie coinvolte. Invece, abbiamo avuto questa bellissima risposta del pubblico, dei residenti della comunità leccese. È stata una bellissima scoperta: la comunità risponde e ci segue, questo non è scontato»[340].

La finalità, e il desiderio che animano il *Kids* Festival di coinvolgere il territorio e le famiglie pugliesi attorno al Teatro-Ragazzi sono una scommessa vinta. Un rapporto con il territorio che in Puglia, come già evidenziato nell'arco di questa ricerca, è possibile grazie al sostegno degli Enti Locali ma che è specialmente frutto di un coinvolgimento di tutta la comunità, chiamata a partecipare ad eventi artistici e culturali anche in spazi non prettamente teatrali.

> «Il *Kids* è un festival diffuso che invade la città e i suoi spazi: Teatro Paisiello, Teatro Apollo, Castello Carlo V, Manifatture Knos, Museo Ferroviario (dove si rinnova ogni anno un progetto legato alla narrazione per ragazzi all'interno delle vetture storiche). Negli ultimi anni sempre maggiore attenzione è

[340] Intervista a Raffaella Romano

dedicata alle periferie della città e alle marine leccesi, per un festival sempre più inclusivo e partecipato dalla comunità»[341].

Attraverso l'ottica della condivisione il festival punta così a diventare una «festa di comunità inclusiva e partecipata», un'operazione che potremmo definire di decentramento, ovvero finalizzata anche ad esportare il prodotto artistico fuori dai luoghi convenzionali per allacciare relazioni e costruire importanti collaborazioni con Enti e associazioni, con comunità di accoglienza per minori e realtà impegnate contro il disagio infantile. Il festival offre, infatti, ai detenuti e ai piccoli ospiti delle comunità la possibilità di assistere agli spettacoli teatrali in programma. In termini di inclusività è pensato anche il progetto *Operazione Robin Hood*, che promuove il 'biglietto sospeso' per offrire ingressi gratuiti alle famiglie più bisognose, segnalate attraverso una *call* pubblica ad Enti e associazioni impegnate nel mondo del sociale. Una rete di collaborazioni che all'interno del festival si traduce anche in laboratori, *workshop* e progetti speciali di cui parleremo più avanti nel capitolo.

«Del festival fanno parte la scuola di circo, che ogni anno offre gratuitamente dei laboratori rivolti ai ragazzi. Poi c'è anche l'associazione Bla Bla Bla che si occupa di formazione, laboratori e promozione della lettura. Questa è l'idea di festival 'diffuso' che abbiamo immaginato. Diffuso per la città, che mette insieme le due compagnie che lo hanno ideato, diffuso anche perché unisce diversi contenitori della città. E poi diffuso perché facciamo rete con tanti colleghi che operano in favore dell'infanzia sul territorio»[342], aggiunge la Romano.

L'edizione 2021-2022 ha coinvolto 18 compagnie italiane e straniere mettendo in scena oltre 50 spettacoli tra teatro, danza, circo e linguaggi della scena contemporanea. Il festival, dicevamo poc'anzi, si svolge sia in teatri che in spazi cittadini: oltre ai teatri Apollo e Paisiello, anche all'ex convento degli Agostiniani nei cui spazi si svolgono le attività del *Kids Village*, nell'ex Convitto Palmieri, nel Museo ferroviario e nel Museo Castromediano. Un festival di Teatro-Ragazzi che, nel contesto della Puglia, diventa una festa collettiva a cui prendono parte artisti italiani e compagnie straniere.

4.2.1 Edizione straordinaria 2022

> «*Kids* ogni anno ci insegna la formula magica per diventare bambini. Abbiamo visto genitori venire a vedere gli spettacoli di nascosto dai figli e bambini mettere in punizione i genitori. Provare per credere»[343].

[341] *Kids Festival*, presentazione progetto https://www.kidsfestival.it/progetto/
[342] Intervista a Raffaella Romano
[343] Tonio De Nitto e Raffaella Romano, co-direttori artistici di *Kids Festival*

L'ultima edizione, al momento in cui si scrive, del *Kids* Festival doveva essere quella in programma dal 27 dicembre 2021 al 6 gennaio 2022. Un'edizione dal titolo *Ricostruire*, nell'ottica non solo di una ripartenza degli spettacoli ma anche di ricostruzione di una ritualità dell'evento, che nell'edizione precedente era stata possibile solo *online* a causa delle restrizioni dovute alla pandemia. Ricostruire si riferisce anche ai «nostri luoghi dell'anima, ritrovare il tempo del gioco assieme, il tempo dell'incontro, il tempo del teatro che può farci crescere meglio»[344]

L'edizione del Natale 2021 si è interrotta invece il 31 dicembre, per il ripresentarsi della pandemia. Un'edizione a metà che ha lasciato dispiaciuti organizzatori e spettatori, per un nuovo fermo delle attività artistiche teatrali destinate ai bambini e ai ragazzi.

«Non avremmo mai voluto fermare questa festa ma ci rendiamo conto che questo non sia il momento migliore per portare avanti un festival come *Kids*. Sentiamo che ansia e preoccupazione hanno preso il sopravvento e nonostante sia appurato che i teatri siano dei luoghi sicuri, vengono ora a mancare alcuni dei presupposti fondamentali, il pubblico, la serenità, la festa. Per tutelare gli artisti, gli spettatori e lo staff organizzativo abbiamo deciso di rinviare la seconda parte del festival»[345], come si legge nel comunicato congiunto di Factory Compagnia Transadriatica e Principio Attivo Teatro divulgato in quei giorni.

«Il festival è proseguito solo per lo spettacolo di Julien Cottereau nel grande spazio del Teatro Apollo il 2 e 3 gennaio, affollato solo per metà, quando invece nei precedenti appuntamenti era solito essere occupato per intero»[346], ha commentato in quei giorni Mario Bianchi sulla rivista Eolo. Un appuntamento che, come anticipato nel precedente paragrafo, grazie al sostegno ricevuto dal Comune di Lecce, è stato solo posticipato con la ripresa delle attività teatrali e una condizione sanitaria più tranquilla. L'ultima edizione, straordinaria, del *Kids* Festival si è svolta così dal 23 aprile al 29 maggio 2022, una versione primaverile della manifestazione leccese di Teatro-Ragazzi che ha mantenuto la sua linea artistica e le sue finalità, distribuendo gli eventi prevalentemente nei fine settimana di tutto il mese di festival.

Si va da spettacoli di circo contemporaneo a quelli di narrazione, passando per il Teatro d'Attore al Teatro delle Ombre e di Figura, fino al *videomapping*. Un'esplorazione e proposta di generi ampia fatta nell'intento di spaziare e di «non rendere settoriale il festival», in modo che possa andare incontro alle richieste delle nuove generazioni, a qualunque età appartengano. «Cerchiamo di offrire spettacoli che abbraccino tutta la fascia delle nuove generazioni. Quindi offriamo sia spettacoli per i piccolissimi che spettacoli per adolescenti. Cerchiamo di avere un

---

[344] Comunicato Stampa *Kids Festival* Ed. 2021/2022 https://www.kidsfestival.it/ricostruire-edizione-2021-2022/
[345] *Ivi*.
[346] BIANCHI, M., recensione *Kids Festival* https://www.eolo-ragazzi.it/page.php?pag_id=2664&sez_img=03&sez_titleimg=title_recensioni.png&sez=recensioni

ampio raggio di offerta, fino al *tout public*» spiega Raffaella Romano. Un festival insomma che «intende chiamare a sé una moltitudine di linguaggi, affinché la frequente dicitura *tout public* riesca ad includere in molti modi le famiglie in una *audience* stratificata e in perpetua trasformazione»[347], aggiunge Tonio De Nitto, co-direttore artistico del *Kids* Festival.

Raccogliendo le richieste che arrivano dal pubblico delle famiglie del territorio pugliese, da alcuni anni la proposta teatrale del festival si sta concentrando sulla fascia dei piccoli da 0 a 3 anni. «Stiamo aumentando le produzioni rivolte alla fascia 0/3 anni, perché la domanda sta aumentando molto sul territorio. Sono sempre di più le famiglie che vedono nello spettacolo uno strumento indispensabile per la crescita del figlio, e li portano a teatro»[348]. Spettacoli per i piccolissimi come nel caso di *E le idee volano…*, che ha inaugurato l'edizione straordinaria il 23 maggio 2022 al Castello Carlo V. Uno spettacolo per bambini dai 2 ai 5 anni di circo contemporaneo dove il circo, unito alla musica alle luci e al gioco, diventa un'occasione di interazione con il pubblico più piccolo. A proporlo è la compagnia circense spagnola Animal Religion.

Tra le tante compagnie italiane e pugliesi, in particolare, presenti nel cartellone del festival, non mancano gli artisti e le compagnie straniere. Una selezione delle compagnie che gli organizzatori fanno dal vivo, spesso durante viaggi in Italia e all'estero.

> «La selezione viene fatta vedendo gli spettacoli dal vivo, perché noi prima di essere organizzatori siamo una compagnia di produzione. Sia io che Tonio De Nitto durante l'anno andiamo in giro in alcuni festival, sia in Italia che all'estero. Si tratta di Vetrine pensate affinché le compagnie presentino i loro spettacoli a operatori, organizzatori e direttori artistici. Lì vediamo gli spettacoli e facciamo così la selezione, al 90% dal vivo. Non c'è quindi un bando, sono sempre spettacoli che noi prima vediamo e poi portiamo al festival»[349].

Circa la presenza di artisti stranieri, Raffaella Romano precisa che «il confronto con Paesi stranieri e con le produzioni internazionali è sempre molto interessante, ci piace l'idea di riuscire a mantenere una finestra e ospitare delle compagnie straniere».

Animal Religion è una compagnia fondata nel 2012 impegnata nella ricerca per il circo contemporaneo e l'interdisciplinarietà. Una compagnia che, oltre ad essere apprezzata in Spagna, ha avuto numerose collaborazioni con artisti provenienti da Europa e America. Una ventata di internazionalità che, come si è osservato nei capitoli precedenti, non solo rappresenta un arricchimento ma anche una fucina dove fare ricerca artistica nel Teatro-Ragazzi.

---

[347] GRASSI, P.T., *Kids Festival. A Lecce il teatro ragazzi è di tutti*, recensione del 9/01/2019 https://www.klpteatro.it/kids-festival-teatro-ragazzi-lecce-recensione
[348] Intervista a Raffaella Romano
[349] *Ivi*.

Le proposte di spettacolo continuano domenica 24 aprile con lo spettacolo *Peter Pan* della Factory Compagnia Transadriatica e Fondazione Sipario Toscana. Una co-produzione che porta in scena uno spettacolo diretto da Tonio De Nitto, per bambini dai 5 anni in su e 'per tutti'. Una riscrittura della famosa favola di Peter Pan, messa in scena utilizzando il sistema di *videomapping* e con il linguaggio proprio del teatro d'autore. Uno spettacolo di un'ora che, anche per le tematiche affrontate, è a tutti gli effetti uno spettacolo *tout public* di Teatro-Ragazzi.

Stesso *target* di pubblico ha lo spettacolo *Sapiens* della compagnia Principio Attivo Teatro andato in scena sabato 30 aprile 2022 al Teatro Paisiello, scritto da Valentina Diana e diretto da Giuseppe Semeraro. Uno spettacolo di teatro fisico e ombre della durata di 60 minuti, un viaggio nel tempo fino alla preistoria «in cui viene narrata la storia del mondo che è la storia del principio ma è anche la storia che si ripete, all'infinito, uguale a se stessa, con gli stessi meccanismi, le stesse resistenze»[350].

Si prosegue sabato 7 maggio, negli spazi semi-teatrali dell'ex Convento degli Agostiniani, con lo spettacolo *Hanà e Momò* prodotto da Principio Attivo Teatro, scritto diretto e interpretato da Cristina Mileti e Francesca Randazzo. La tecnica utilizzata in questo spettacolo è il teatro d'oggetti e il teatro d'attore. Le due attrici in scena sono due bambine, Hanà e Momò, e la storia ispirata all'opera di Hermann Hesse *Favola d'amore* parla di temi trasversali come l'amicizia e la diversità che diventa reciprocità. «Un susseguirsi di quadri dove prevaricazione e dispetti daranno spazio all'evolversi di giochi attraverso l'invenzione di micro storie. Un racconto ritmato da continue azioni e reazioni dove, farfalle di carta, rebus da risolvere, tesori da scoprire coinvolgeranno le due protagoniste contagiando anche il pubblico»[351]. Uno spettacolo destinato alla fascia di piccoli dai 3 anni in su e anche in questo caso 'per tutti'.

Sempre il 7 maggio, negli spazi dell'ex Convitto Palmieri che durante il festival ospitano lo spettacolo dal vivo, è andato in scena *Jack e il fagiolo magico – Una storia tra terra e cielo* della compagnia pugliese *La luna nel letto*. Lo spettacolo, interpretato da Maria Pascale, attrice e burattinaia, scritto e diretto da Michelangelo Campanale, è costruito attraverso il linguaggio del teatro di figura e di narrazione e si rivolge ai bambini dai 2 agli 8 anni. A entrambe le fasce di pubblico si propone una fiaba la cui magia passa anche attraverso la messa in moto di una macchina scenica di piccole dimensioni dove a parlare sono «giocattoli, segni, sguardi e visioni pittoriche»[352].

Il fine settimana successivo ha proposto per sabato 14 maggio lo spettacolo *Esterina Centovestiti* della Compagnia Burambò di Foggia, di cui parleremo in dettaglio nel capitolo seguente, mentre domenica 15 maggio, nella sala delle Manifatture Knos, un ex capannone

---

[350] MARCHI, R., recensione del maggio 2021 https://www.eolo-ragazzi.it/recensioni.php
[351] Edizione Straordinaria *Kids Festival* 2022 https://www.kidsfestival.it/spettacoli-edizione-straordinaria-2022/
[352] *Ivi*.

industriale riconvertito in spazio per eventi socio-culturali, è andata in scena la danza con lo spettacolo *BOB* del *performer* Matteo Marchesi. «BOB è il risultato di due anni di ricerca che il coreografo e danzatore Matteo Marchesi ha strutturato con un gruppo di bambini sull'esplorazione dei mostri, delle loro apparenze, dei bisogni e dei luoghi a cui possono o non possono appartenere»[353]. Lo spettacolo di danza dura 40 minuti, e si rivolge ad un pubblico di bambini dagli 8 anni in su.

Ultimo spettacolo andato in scena nell'edizione straordinaria della primavera 2022, è *Hamelin* co-prodotto dalla Factory Compagnia e da Fondazione Sipario Toscana. Uno spettacolo anche in questo caso rivolto ad un pubblico di bambini, dai 5 ai 10 anni, ma che anche segnalato per un *tout public.* Il 27, il 28 e il 29 maggio, ultimo giorno del *Kids* Festival, si conclude in uno spazio non strettamente teatrale che apre la città al festival, come l'ex Convento degli Agostiniani. Qui va in scena uno spettacolo ispirato alla fiaba *Il pifferaio magico* dei Fratelli Grimm, dove drammaturgia e regia sono firmati da Tonio De Nitto. Una produzione sostenuta, tra l'altro, da *Segni New Generations Festival* di Mantova, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Una storia che, utilizzando una pluralità di linguaggi come il teatro d'attore, fisico e di figura, riesce a parlare al pubblico dei bambini e a coinvolgere anche adulti e accompagnatori.

Produzioni e spettacoli che, come si nota, abbracciano un pubblico di bambini più piccoli che necessitano di essere accompagnati agli spettacoli e al festival. Una condizione che prevede quindi la presenza degli adulti, a cui si apre l'offerta artistica del *Kids* Festival con spettacoli di Teatro-Ragazzi che sono volutamente *tout public*.

Una scelta consapevole e dovuta alla constatazione che il pubblico del teatro per ragazzi sta cambiando, come ha sottolineato Raffaella Romano:

> «Il cambiamento principale tra le nuove generazioni di spettatori è legato alle fasce di età presenti in teatro, un cambiamento che notiamo su tutto il territorio italiano. Sono molto presenti in teatro i bambini piccolissimi, e stiamo perdendo i ragazzi dagli 11/12 anni in su. I ragazzi in età di scuola media sono i nuovi adolescenti, e in quanto tali conducono una vita che piano, piano li allontana dal teatro. Se non si fa un lavoro specifico per quell'età, se non si creano delle attività adatte a loro, presto li perderemo»[354].

Una realtà con cui altri festival, invece, non sembrano fare i conti, avendo notato che sono sempre in numero maggiore le produzioni per adolescenti rispetto alla fascia dei piccolissimi. A cosa è dovuta questa opposta valutazione? Una differenza di mercato e di risposta artistica che si rispecchia nelle pratiche e nelle scelte programmatiche di due festival, quello di Milano e quello di Lecce, e che si lega necessariamente alla territorialità e al rapporto con il proprio pubblico. Laddove

[353] *Ivi.*
[354] Intervista a Raffaella Romano

la circuitazione e le reti di collaborazioni tra produzioni e realtà organizzative rendono il Teatro-Ragazzi un fenomeno di ampia diffusione, il suo consumo ma soprattutto le sue ricadute in termini di benefici socio-culturali, restano connessi alle richieste della collettività di riferimento.

«Sono poche le produzioni per gli adolescenti perché il mercato sta cambiando tendenza negli ultimi anni – conclude Raffaella Romano – a Lecce gli adolescenti sono difficili da coinvolgere, serve dare continuità ai progetti. Ad esempio al *Kids* Festival ci sono tanti ragazzi che in questi nove anni ci hanno seguito, che prima avevano un'età e ora sono molto più grandi, ma che continuano a seguirci. La continuità di un lavoro sul territorio, la continuità di un lavoro sulla comunità, una nuova e continua proposta, aiuta a non perdere il pubblico».

Un pubblico specifico di ragazzi da coinvolgere e che al *Kids* Festival trova un suo spazio *ad hoc* in progetti, laboratori e *workshop* letterari.

4.2.2 Piccoli Critici

> «Diventare bambini, ritrovarsi piccoli e saper guardare il mondo da una prospettiva differente. Il teatro ci fa diventare bambini perché dietro la meraviglia, la paura, la gioia affiorano tutti i 'perché' con i quali componiamo le nostre certezze».[355]

Il Teatro-Ragazzi non può fare a meno dello sguardo dei bambini e dei ragazzi, come abbiamo sottolineato tante volte in questo lavoro di studio e ricerca. Il *Kids* Festival, dall'edizione del 2020, dedica uno spazio *ad hoc* ai bambini e ragazzi dai 9 anni in su, che da spettatori diventano veri e propri critici teatrali degli spettacoli a cui assistono. Il progetto *Piccoli Critici*, inaugurato durante la pandemia da Covid-19, è nato in versione *online* ma durante l'ultima edizione ha coinvolto in presenza i piccoli critici. Il progetto dà la possibilità ai bambini che lo desiderano di seguire gli spettacoli del festival nel ruolo di critici teatrali, dando così voce al loro sguardo bambino sul teatro.

«*Piccoli Critici* è un percorso di educazione allo sguardo – spiega Raffaella Romano – Si va con un gruppo di bambini a vedere insieme gli spettacoli. Si seguono, se ne discute, e si guidano in quella che è la visione di uno spettacolo. Ma questa visione non rimane tra di noi, perché invitiamo i bambini a metterla per iscritto, a scrivere il loro pensiero sugli spettacoli che vedono. E al termine del festival pubblichiamo queste recensioni». E ricordando l'ultima edizione straordinaria del festival, che è stato il primo anno in cui il laboratorio si è svolto dal vivo, aggiunge: «I ragazzi

[355] Raffaella Romano e Tonio De Nitto, co-direttori artistici del *Kids Festival di Lecce*

hanno visto quattro spettacoli. Abbiamo cercato, anche in vista di questo progetto, di costruire quattro spettacoli con linguaggi differenti e in quattro location differenti»[356].

Il laboratorio *Piccoli Critici* diventa un esperimento importante e un momento di crescita, sia per gli artisti e il teatro sia per le nuove generazioni a cui si rivolge. Uno spazio dove le bambine e i bambini sono protagonisti, e il loro punto di vista diventa fondamentale anche per gli adulti e gli organizzatori del festival.

A guidare il laboratorio e i suoi piccoli critici teatrali è Silvia Lodi, pedagoga, attrice e performer. La sua formazione avviene al Workcenter di J. Grotowski di Pontedera. Collabora poi dal 1992 con compagnie di teatro di ricerca toscane e pugliesi, come il Piccolo Teatro di Pontedera, Teatro Settimo, Teatro Valdoca, Kismet e Koreja. È inoltre uno degli elementi fondanti della compagnia Principio Attivo Teatro. Insegna tecniche attoriali e conduce studi e ricerche sull'uso della voce in relazione al corpo, realizzando anche performance che porta in scena in spazi urbani[357].

Le recensioni dei piccoli critici teatrali sono state poi pubblicate e condivise sulla pagina *social* del *Kids* Festival, citando alcuni estratti:

> «Lo spettacolo piace e accompagna il pubblico anche fuori dal teatro - Molto divertente, specialmente nella parte della rottura della 'quarta parete', cioè quando si chiede al pubblico di applaudire per salvare la vita di Trylly - Il messaggio dello spettacolo è che l'amicizia e il rispetto battono l'aggressività e il conflitto - Gags fantastiche come quella della mela non erano scontate - Lo spettacolo sembra dire: Avere tutto non significa essere felici - L'attrice indossa un vestito che sprizza gioia e festosità»[358].

Sono queste alcune delle recensioni fatte durante l'ultima edizione da sei bambine e bambini, critici teatrali in erba, che si sono cimentati in questa esperienza straordinaria.

Capacità di osservazione, da spettatori non passivi; capacità di mantenere uno sguardo attento e curioso durante lo spettacolo, e rielaborare emozioni e visioni mettendole per iscritto. Tutti compiti affidati alle nuove generazioni presenti al festival. Un lavoro sui bambini che per il Teatro Ragazzi è fondamentale, ed è alla base, da sempre, della sperimentazione e ricerca in quanto teatro per le nuove generazioni.

Nato *online* con l'idea di coinvolgere il più possibile i bambini nella visione degli spettacoli e del festival durante le restrizioni per l'emergenza sanitaria, dal vivo è diventato un progetto educativo soprattutto a fronte di una condizione del Teatro-Ragazzi, come abbiamo sottolineato nel capitolo precedente, in cui manca un ponte comunicativo tra teatro e collettività, in assenza, o

---

[356] Intervista a Raffaella Romano
[357] Cfr. http://www.accademiaama.it/i-docenti-old/silvia-lodi/
[358] Piccoli Critici https://www.facebook.com/kidsfestivallecce/photos/a.909581739052257/5615937855083265/

carenza, di critica teatrale e di drammaturgia. Mancano occhi e penne che raccontino e diano voce al Teatro-Ragazzi, ma qui, in pochi giorni, alle nuove generazioni viene offerta una possibilità di crescita e questi bambini sembrano potersene fare carico.

4.2.3 Progetti speciali in Salento

> «L'idea è quella di lavorare sulle nuove generazioni a tutto tondo. Il teatro è molto legato anche alla letteratura, anche al lavoro fisico con il corpo. Cerchiamo quindi di spaziare e di inserire all'interno della programmazione prettamente teatrale anche laboratori o presentazione di libri. Non solo teatro, quindi, ma tutto ciò che appartiene alle nuove generazioni»[359].

Il *Kids* Festival, oltre ad essere un festival di Teatro-Ragazzi diffuso che coinvolge in tanti spazi della città di Lecce le famiglie del territorio e gli operatori artistici regionali e nazionali, è anche costellato di numerosi progetti espressione della linea artistica del festival e dell'approccio al Teatro delle nuove generazioni che caratterizza il teatro pugliese, aspetti di cui abbiamo parlato diffusamente nei paragrafi, e nel capitolo, precedenti. Spazi, laboratori e attività che includono il linguaggio teatrale e gli affiancano altri, differenti, momenti di ricerca e confronto. Progetti che hanno come destinatari le nuove generazioni, inclusa la fascia di età degli adolescenti che è meno presente nel pubblico degli spettacoli del *Kids*.

Uno dei progetti di punta del festival leccese di Teatro-Ragazzi è *In viaggio con le storie*, una finestra sul Teatro di Narrazione che si svolge nel Museo Ferroviario della città, nei vagoni dei treni storici pugliesi. «In viaggio con le storie non è un progetto di formazione, ma un festival nel festival tutto dedicato alla narrazione – spiega Raffaella Romano – All'interno dei vagoni storici c'è un attore che racconta una storia, e la vera forza del progetto è proprio questa: l'attore e il suo essere narratore, autore. Anche perché dentro i vagoni storici non ci sono scenografie, non ci sono luci, e non si può neanche usufruire di un impianto audio. C'è l'attore, con corpo e voce, davanti ad una platea che è a ridosso dell'attore stesso. Insieme si fa un viaggio artistico di circa 35/40 minuti. Per questo lo definiamo un piccolo festival nel festival»[360].

Gli spettacoli hanno uno o due attori/attrici impegnati nella narrazione, e si rivolgono ad un pubblico di bambini e *tout public.* Viaggi, che coinvolgono le famiglie e i bambini, guidati da personaggi reali o di fantasia come nello spettacolo *Il drago al centro della terra* dove l'attore trasporta il pubblico in un mondo animato da oggetti quotidiani, o in *Il viaggio di Maria, dRama di compagnia* con due attrici che viaggiano nel tempo in mezzo e con gli spettatori, seduti sui sedili

[359] Intervista a Raffaella Romano
[360] Intervista a Raffaella Romano

storici, indagando sul segreto dell'Evoluzione. Personaggi e storie, note o inedite, che avvicinano i più piccoli all'ascolto del teatro. «Si pensa che lo spettacolo di narrazione non sia adatto a un bambino piccolo, perché si pensa che l'attenzione per loro sia più difficile da mantenere. Di fatto non è così, perché durante questi spettacoli di narrazione i bambini sono tutti presissimi», aggiunge la Romano a proposito della generale bassa offerta di spettacoli, anche di narrazione, per i più piccoli.

Vicino al Teatro di Narrazione è sicuramente la letteratura, e gli organizzatori del *Kids* Festival dedicano uno spazio all'interno del programma del festival anche alla presentazione di libri che si rivolgono alle nuove generazioni. Durante l'edizione straordinaria del maggio 2022, è stato presentato, come al Festival *Segnali*, il libro di Francesco Niccolini *Manù e Michè* nel Convitto Palmieri di Lecce[361]. Un libro con protagonisti due ragazzi, un principe e il suo servo, che amano giocare insieme pur dovendo fare i conti con il fatto di appartenere a due mondi diversi. Uno spazio letterario, dove conversare di un libro e di storie, che ha coinvolto sia adulti che ragazzi che erano assorti e in ascolto dell'autore e dei moderatori della presentazione.

Un altro progetto interessante all'interno del *Kids* Festival è *Corpo libera tutti*, un laboratorio di ricerca destinato agli adolescenti e condotto dal *performer* Matteo Marchese. Un palco, un gruppo di ragazzi e ragazze e l'invito a esplorare le potenzialità del corpo; corpi in crescita e in trasformazione come lo sono quelli degli adolescenti. Un laboratorio dove le nuove generazioni possono appunto sperimentare le potenzialità del proprio corpo, anche attraverso la danza.

> «Il percorso si apre ad una fascia d'età che fa esperienza del mondo attraverso un corpo iper-dinamico nelle sue trasformazioni, ricco di stimoli, di nuove prospettive e spinte, ma anche di sfide alle norme con cui si confrontano. Che ruolo ha un corpo dentro e fuori da questi limiti? Cosa può raccontare? Come cambia il racconto quando abbandoniamo o prendiamo il centro? Quale contesto permette ai corpi di coesistere, e far emergere la propria narrazione, il proprio valore? – scrivono gli organizzatori nella locandina del festival – Attorno a queste domande il laboratorio costruisce uno spazio di gioco e danza fatto di pratiche corporee e cognitive, attraverso gli strumenti della danza, delle arti audiovisive, e della drammaturgia»[362].

Per due pomeriggi e una mattina, durante la scorsa edizione, in uno degli spazi del capannone industriale delle Manifatture Knos, un gruppo di ragazze guidate da Matteo Marchese sono state co-autrici di un comune obiettivo artistico, quello di riflettere sul proprio corpo in relazione con altri, anche attraverso sguardi e movimenti. Fino a scoprire che questa scoperta può

[361] Lo stesso autore ha presentato il suo libro anche al Festival *Segnali* 2022
[362] Kids Festival https://www.kidsfestival.it/download/kids_village_2022_ed_straordinaria.pdf

diventare una risorsa. Un linguaggio, quello del corpo, che intercetta le necessità e la ricerca tipica degli adolescenti.

Come in altri progetti anche *Corpo libera tutti* è realizzato insieme ad un gruppo, CollaborAction kids, che dal 2018 è impegnato nell'obiettivo di dare visibilità e sempre maggiore importanza all'attività di danza destinata alle nuove generazioni e che sostiene anche la circuitazione di spettacoli di danza per bambini e ragazzi.

> «Questo laboratorio è stato fatto e pensato per i ragazzi più grandi, gli adolescenti. L'anno scorso abbiamo avuto solo sei iscritti, ma due di questi iscritti ci stanno chiedendo di continuare quel percorso, portando questo laboratorio all'interno delle scuole. C'è stato quindi un ritorno stupendo, e da qui si vede come per loro va fatto un percorso a parte, parallelo. Perché tendenzialmente sono pochi gli adolescenti che scelgono di andare a teatro. Per i ragazzi della scuola media bisogna fare dei progetti *ad hoc*, perché è un canale diverso che va seguito e lavorato in maniera approfondita»[363].

Un percorso di ricerca che, come è consueto nella storia del Teatro-Ragazzi, spesso viene affiancato e sostenuto dalla scuola. Anche per questo motivo nei giorni della nuova edizione natalizia del *Kids* Festival 2022/2023, è stato promosso l'Osservatorio pedagogico *Guardati meglio!* uno spazio di formazione per docenti promosso da due associazioni, Casa dello Spettatore e Casa del Contemporaneo, con l'idea di rinnovare e consolidare il rapporto educativo tra teatro e scuola soprattutto dopo le interruzioni dovute alla pandemia.

> «Un percorso guidato dentro il festival e dentro l'esperienza di essere spettatori, un appuntamento quotidiano, un tempo e uno spazio d'approfondimento attorno al teatro, all'infanzia, ai linguaggi nuovi e già sperimentati. Un gruppo di insegnanti che insieme a operatori e artisti si interrogano sull'arte per le nuove generazioni. Ogni giorno uno spunto per accendere pensieri, idee, riflessioni. Si intende quindi estendere una buona pratica a livello nazionale, dando la possibilità agli insegnanti di incontrare le nuove produzioni teatrali nazionali e internazionali e attraversando in modo strutturato le programmazioni dei principali festival di Teatro-Ragazzi in Italia in dialogo con chi quel teatro lo fa, lo distribuisce e lo programma. L'obiettivo è quello di offrire agli insegnanti a livello nazionale un percorso di formazione e aggiornamento, per acquisire strumenti e competenze utili a costruire intorno all'incontro con il teatro un'esperienza didattica significativa per le loro classi»[364].

Gli insegnanti che accedono a questa formazione possono inoltre assistere, durante il festival, a vari spettacoli e laboratori in programma. Una collaborazione tra Teatro-Ragazzi, operatori e mondo della scuola che nel *Kids* Festival a Lecce si è ricostituita. Un dialogo che serve anche a facilitare l'accesso e la frequenza alla pratica teatrale di bambini e ragazzi, come fanno

---

[363] Intervista a Raffaella Romano

[364] Casa dello Spettatore https://www.casadellospettatore.it/2022/12/05/per-guardarti-meglio-kids/?fbclid=IwAR0plMqM7VJgO3fLvAUgizz3KEYlIMzt3zvl7cvQgmuFzQQVPFR2f4-5NFg

anche altri due progetti attivi durante il *Kids* Festival del Teatro e delle Arti per le nuove generazioni: *Operazione Robin Hood* e il *Kids Village* condotto dall'Associazione BlaBlaBla.

Come accennato nei paragrafi precedenti, il progetto *Operazione Robin Hood* punta a rendere inclusivo il festival e quindi l'offerta teatrale rivolta alle nuove generazioni. Donando un biglietto Robin Hood, verrà regalato un biglietto sospeso o una *Kids Card* ad un'associazione del territorio che si occuperà di donarlo ad un piccolo spettatore che altrimenti non avrebbe potuto partecipare al festival.

> «Fin dalla sua nascita il Festival *Kids* ha permesso a tutti i piccoli spettatori di partecipare agli spettacoli proposti, attivando l'operazione Robin Hood – spiegano gli organizzatori del festival sul loro sito – Abbiamo raccolto tantissime donazioni nelle passate edizioni trasformandole in biglietti sospesi, messi a disposizione di famiglie e associazioni che si occupano di promozione e tutela dei diritti dell'infanzia. Abbiamo reso così il festival, un festival per tutti»[365].

Una sezione di festival accessibile e inclusiva è anche il *Kids Village*, gestito dall'Associazione leccese BlaBlaBla che dal 2016 si occupa di progetti destinati all'infanzia e che promuove anche un proprio festival, con laboratori e incontri tra arte, letteratura e teatro e alimentando «processi di inclusione e innovazione sociale e affrontando temi caldi della contemporaneità come educazione ambientale e stereotipi di genere»[366].

Il *Kids Village* è uno spazio gratuito, ospitato nell'ex Convento degli Agostiniani, dove i bambini e i ragazzi possono partecipare a laboratori e assistere a spettacoli, organizzati dall'associazione BlaBlaBla e da altre associazioni del territorio. Un'idea di accessibilità e collaborazione tra operatori del mondo del Teatro-Ragazzi che si fa interprete delle esigenze del territorio, dando esempio di un teatro per le nuove generazioni vicino ai suoi reali spettatori.

Il *Kids* Festival, come nelle intenzioni degli organizzatori De Nitto e Romano, è una festa delle arti, destinata alle nuove generazioni ma anche *tout public*, che abbraccia tutte le forme espressive e artistiche con cui il teatro sa dialogare.

> «Il festival è stato affiancato fin dalla sua prima edizione dal *Kids Village*, che è proprio un villaggio all'interno del quale si possono seguire dei laboratori completamente gratuiti, anche per bambini. Il desiderio è proprio quello di avvicinare il bambino al teatro, e non solo – dice Raffaella Romano, co-direttrice artistica del *Kids* Festival - Sappiamo che ognuno di noi va educato al teatro, anche la lettura ci deve educare, e anche lo sguardo. I laboratori e la formazione sono un'occasione per avvicinarsi a tutte le forme di arte».

---

[365] Kids Festival https://www.kidsfestival.it/robin-hood/
[366] Associazione Bla Bla Bla https://www.associazioneblablabla.it/la-storia/

E al *Kids* Festival l'arte dialoga anche con lo sport. Un altro progetto promosso dal festival è infatti *Pedala con Kids*, che avvicina i bikers al festival e al teatro. Una convenzione tra il *Kids* Festival con BicinCittà e il gruppo CPK CiclOfficina Popolare di Lecce che offre dei biglietti ridotti per accedere al festival a chi ha un abbonamento al *bike sharing* del Comune di Lecce e a chi partecipa alle passeggiate in bici organizzate dal gruppo CPK.

Una rete di collaborazioni che, dalla nascita del *Kids* Festival ad oggi, è una delle chiavi di lettura del successo del festival e della divulgazione e diffusione del Teatro-Ragazzi tra le famiglie e i giovani del territorio.

VISIONI

Spettacoli per le nuove generazioni (2022)

5.1 Cenerentola – Zaches Teatro

Spettacolo vincitore del premio *Eolo* come Miglior Novità, *Cenerentola* è del gruppo Zaches Teatro di Scandicci. Fondato nel 2007 è un insieme di artisti eterogenei provenienti principalmente dalla danza contemporanea. L'incontro con altri linguaggi, tra cui anche il Teatro di Figura, ha spinto il gruppo di lavoro verso una drammaturgia visuale. Inizialmente la direzione artistica, guidata da Luana Gramegna e Francesco Girone, si indirizza verso spettacoli per un *target* adulto, successivamente, a seguito di un'esperienza in Russia, le scelte produttive abbracceranno il *tout-public*. Vincitori infatti del premio come Miglior spettacolo d'innovazione al *Festival Puppet Theatre* di Ekaterinburg nel 2010, il gruppo sarà chiamato dalla direzione del festival a curare una produzione teatrale ispirata al romanzo di Collodi *Pinocchio.* Precisa Luana Gramegna che *Pinocchio* era sconosciuto al pubblico russo, o meglio conosceva la storia attraverso una traduzione fedele all'originale soltanto fino alla scena del *Campo dei miracoli*, da lì in poi, il traduttore ha preso una sua strada, totalmente inventata, tanto che alla fine Pinocchio rimane un burattino e apre un'impresa teatrale con la Fatina e Mangiafuoco. L'obiettivo della direzione del festival russo era quindi quello di riscoprire l'originale e l'originalità di Collodi. Lavorando su questo testo Zaches Teatro ha scoperto la forza del mondo immaginifico delle fiabe e dei racconti fantastici tanto da voler produrre, una volta rientrati in Italia, una loro versione della storia di *Pinocchio* in collaborazione con La Città del Teatro di Cascina. L'incontro con quest'ultima realtà ha introdotto gli artisti di Zaches alla conoscenza del pubblico bambino. È stata un po' una folgorazione, un innamoramento»[367], racconta Luana Gramegna aggiungendo, «il pubblico dei bambini è un vero pubblico, e noi eravamo un po' stanchi di incontrare sempre un pubblico adulto, spesso addetto ai lavori e molto specializzato. I giovani invece sono fuori da tutte queste dinamiche interne». Avere di fronte uno spettatore nuovo significa, per Zaches Teatro, comunicare con un'*audience* sincera, molto istintiva e con poche sovrastrutture, «è stato un modo per misurare e per misurarci con il nostro lavoro»[368], conclude la Gremegna. Altro aspetto positivo rilevato dal gruppo è il tempo di vita dello spettacolo. Sul piano distributivo una produzione di Teatro-Ragazzi ha molta più circuitazione di uno spettacolo 'serale' e ha altresì la possibilità di rimanere in scena più a lungo permettendo la crescita del lavoro e allo stesso tempo degli artisti. «Abbiamo sentito una forte maturazione ed è stato subito chiaro un interesse verso questo pubblico anche al livello di missione». La missione di cui si fanno portavoce gli artisti di Scandicci è quella di sdoganare l'atteggiamento di *iper*-protezione, di edulcorazione e di censura, a volte troppo diffusa, che l'adulto interpone tra l'esperienza artistica e il bambino. Già con *Pinocchio* l'obiettivo era di

[367] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Luana Gramegna, regista di Zaches Teatro, del 20/05/2022
[368] *Ivi.*

riportare al pubblico, *in primis* a quello italiano, la versione originale dell'opera che riuscisse a distaccarsi dall'immaginario creato da Walt Disney. È necessario, esprime la Gramegna, scavare per ritrovare tutti quegli elementi, quei simboli e quegli archetipi via via dimenticati, volutamente lasciati fuori o censurati, proprio a causa del pregiudizio adulto:

> «A Roma al Teatro India ci troviamo con alcune repliche di *Pinocchio* e nella scena dell'impiccagione, quando gli assassini cioè il Gatto e la Volpe impiccano Pinocchio (che tra l'altro nella versione iniziale di Collodi era il finale, poi il romanzo come sappiamo è andato talmente bene che ha deciso di andare avanti), un genitore si allontana prendendo con sé la sua bambina e continuando a dire: "non guardare in scena, c'è un uomo impiccato", poi venne dietro alla regia perché non sapeva dove nascondersi. Proteggeva, secondo lui, la bambina che continuava a chiedergli, "ma perché? Perché, che cosa c'è che non va?". Ecco, questa è una proiezione dell'adulto, creare un problema là dove non esiste. Perché poi, sia nel libro ma anche nella nostra versione, Pinocchio è un gioco, è il gioco del teatro. Pinocchio non muore veramente, quella non è una morte reale, è un momento di crescita, di trasformazione, di metamorfosi. Non c'è, nel teatro, l'intenzione di creare un trauma, è l'adulto che c'ha pensato»[369].

L'interesse per la memoria, intesa come un tornare indietro e prendere le distanze da convenzioni radicate, diventa strumento di analisi sul tempo presente. Cosa siamo diventati oggi? Chiedono e si chiedono gli artisti di Zaches nei loro spettacoli che, prima e dopo ogni rappresentazione, come d'abitudine, partecipano con il pubblico ad un confronto di riflessione. «Io dico spesso ai bambini: quando si vive uno stato emotivamente molto forte, molto attivo, spesso non riusciamo a capire bene cosa ci sta succedendo. È solo quando riusciamo a distaccarci che iniziamo a rendercene conto. C'è bisogno di questo stato per poter riflettere»[370].

Indagare la fiaba è, in tal senso, il miglior approccio per andare indietro nel tempo, per distaccarsi dalla contemporaneità, osservarla da lontano attraverso la lente dei segni simbolici e, in questo modo, comprenderla meglio. È così che nasce la *Trilogia della fiaba*, un progetto che unisce percorsi creativi e formativi con i bambini sul linguaggio del racconto di tradizione orale, culminati poi nella produzione di tre spettacoli: *Pinocchio*, *Cappuccetto Rosso* e *Cenerentola*.

Cenerentola è stato rappresentato, oltre al Festival *Segnali* e in molte altre piazze, anche l'8 maggio alle ore 17.00 al Teatro Torlonia, teatro gioiello all'interno della prestigiosa Villa Torlonia di Roma. Ad accogliere gli spettatori prima dell'inizio dell'ultimo spettacolo in cartellone Fabrizio Pallara, direttore artistico della rassegna per famiglie e per le nuove generazioni, il quale dichiara: «abbiamo voluto offrire una stagione complessa, non una stagione che cercasse di ricevere il favore del pubblico, ma una stagione che potesse comprendere spettacoli con forme diverse a volte lontane l'una dall'altra, a volte fiabe classiche rivisitate, altre volte testi contemporanei. Insomma quello

[369] *Ivi.*
[370] *Ivi.*

che dovrebbe essere secondo noi il teatro, una comunità che insieme pensa, riflette e si confronta grazie all'arte, in tutta la sua diversità»[371]. E poi conclude invitando, non tanto i bambini ma gli adulti, a 'scollegarsi' dai cellulari e 'collegarsi' con l'evento che di lì a poco inizierà.

Il sipario è aperto e lo spettatore, da subito, può osservare la scena. Al centro del palco, sul fondo, un grande camino e in terra pezzi sparsi di carbone. Si spengono le luci. Tutto l'intero spettacolo si svolge quasi al buio o all'interno di fasci di luce molto stretti, tagli laterali o a pioggia, che definiscono di volta in volta i dettagli di ciò che la regia vuole mettere in rilievo, come per esempio il *Bunraku* di Cenerentola, i tre Corvi, lo scrigno che custodisce le scarpette e così via. I punti luce evidenziano i particolari e li pongono in primo piano rispetto alla totalità della scena.

Lo spettacolo si apre con tre Corvi appollaiati sul camino. Animati dagli attori invisibili al pubblico, i Corvi dialogano tra loro con una forte cadenza napoletana, raccontando l'antefatto della vicenda. Cenerentola perde la madre e da questo avvenimento prende avvio la storia, da una morte portatrice di una doppia valenza, una morte simbolica e una morte reale. Nel percorso di crescita deve morire la madre, quella dell'infanzia, quella buona, che accudisce, perché possa avvenire il distacco. Per separarsi dalla madre buona c'è bisogno della madre cattiva, da questa lotta e da questo contrasto nasce la storia di Cenerentola. Alla fine del racconto i tre Corvi si chiedono dove è sia andata Cenerentola e perché non sia lì con loro. Si intuisce, da questo prologo, la relazione di complicità tra i Corvi e la bambina. A questo punto appare la protagonista, sotto forma di pupazzo *Bunraku,* alto poco più di 1 metro e manovrato da un'attrice completamente in nero. Cenerentola è una fanciulla di 12 o 13 anni intenta a raccogliere da terra il carbone. La figura appare scura, sofferente e animalesca. I suoi movimenti sono accompagnati dalla musica e seguono una danza spezzata e scoordinata eseguita con una grande scopa di saggina. I Corvi si tramutano in Cenerine[372], figure umane completamente scure e curve, anche loro d'aspetto stregonesco, che assistono Cenerentola nella sua solitudine. Le faccende domestiche sono impartite dalla matrigna che non vediamo mai in scena ma di cui percepiamo la presenza. La sua voce infatti, come il rumore dei suoi passi, proviene da un luogo extrascenico, probabilmente collocato ad un piano superiore poiché il fascio di luce, associato alla presenza della matrigna, proviene dall'alto, quasi ad indicare che Cenerentola si trova in una cucina sotterranea. Il momento in cui la ragazza è costretta a fare le pulizie è reso con un suggestivo effetto di bolle di sapone mentre danza e canta sulle note musicali composte da Stefano Ciardi. La duttilità del pupazzo permette di creare illusioni sceniche quasi magiche, amplificando la sensazione di sogno. Cenerentola può infatti volare, volteggiare tra le bolle di sapone e muoversi come un'entità quasi eterea. Il Teatro di Figura in questo senso è uno

[371] Intervento iniziale di Fabrizio Pallara
[372] Gli attori che interpretano le Cenerine sono allo stesso tempo gli animatori della marionetta di Cenerentola.

strumento molto potente in grado di ricreare quell'effetto fantastico a cui i bambini, ma anche i grandi, desiderano credere.

Le scene che nella storia avvengono in altri luoghi, come la morte del padre, sono state realizzate con la soluzione delle ombre cinesi. Un grande telo bianco esce dal camino e copre il fondale sul quale viene proiettata sia la scena in cui la nave affonda, che l'arrivo dell'araldo per annunciare il ballo a Palazzo. Il momento della trasformazione di Cenerentola avviene, invece, attraverso l'arrivo di alcune farfalle animate e visibili all'interno di un fascio di luce blu, allo stesso modo, un piccolo scrigno aprendosi, illumina tutta la scena lasciando intendere che lì dentro è presente un oggetto magico ed importante, ovvero, le scarpette. Anche l'apparizione della carrozza, che accompagnerà Cenerentola al ballo, è resa con un piccolo oggetto artigianale, una carrozza in miniatura a forma di zucca che percorre la scena trainata da fili trasparenti. Questi elementi scenici, come il disegno luci che li valorizzano, sono realizzati da Francesco Givone in collaborazione con Alessia Castellano entrambi artisti di consolidata esperienza.

Il camino, presenza simbolica fin dall'inizio della rappresentazione, si trasforma, sul finale, nel palazzo del principe. Il cambio di scena crea un effetto sorpresa e ricorda il meccanismo plastico che Luzzati chiamava «scatola magica», una struttura di legno apribile da tutti i lati e trasformabile a seconda delle esigenze. Con il passaggio da camino a palazzo avviene altresì una trasposizione di senso, ovvero da una condizione cupa e di segregazione si passa ad un'atmosfera di festa romantica. Si intravedono danzare, attraverso piccole finestre illuminate e giochi di ombre, le sagome dei due innamorati, fino al desiderato bacio. È assente, nello spettacolo, il momento della mezzanotte e di tutto quello che avverrà in seguito al ritorno a casa della ragazza. L'adattamento di Zaches termina infatti con il ballo a palazzo. Seguirà tuttavia un altro *coup de theatre*. Dalla stessa struttura, ovvero dal portone del palazzo, si aprirà un varco, dal quale uscirà Cenerentola umana. Il momento dell'apertura del palazzo, che noi spettatori abbiamo identificato per tutto lo spettacolo come un camino, rappresenta una rottura anche rispetto alla dinamica del personaggio. Cenerentola, che fino a quel momento ha vissuto da pupazzo, in costrizione e al buio di un camino, ora può uscire, crescere e guardare il mondo. Assistiamo all'uscita di Cenerentola come l'Alice del paese delle meraviglie, dalla piccola porticina infatti vediamo spuntare inizialmente solo la testa e a poco a poco, con fatica, riuscirà a passare con tutto il corpo e a liberarsi. Questo è l'unico momento scenico in cui lo spettatore vede la figura intera dell'attore, in cui può vedere il viso e l'espressività. La penombra che ha accompagnato tutto lo spettacolo si schiarisce e si ha la possibilità di osservare meglio, con un certo sollievo, anche la scena intorno. Questo è inoltre l'unico momento in cui il personaggio guarda il pubblico in una sorta di stupore e con la consapevolezza di non essere solo. La Cenerentola scende dal palcoscenico, sorride e corre tra il pubblico, cerca una via e esce

correndo dall'uscita del teatro. Fino a questo momento i personaggi sono stati avvolti in una nuvola di fuliggine che è la vita cupa di Cenerentola, qui invece si assiste ad un cambio di registro molto forte proprio grazie al segno visivo della luce. Altro elemento che segna il passaggio di condizione è il costume di Cenerentola. Se prima la scelta è stata di mantenere toni scuri e fuligginosi ora vediamo indossare un abito azzurro chiaro. L'uso del colore qui sottolinea la stilizzazione del carattere e richiama l'immaginario popolare fiabesco.

All'uscita di Cenerentola è di nuovo in luce, il pubblico, composto da famiglie con bambini ma anche di giovani e qualche addetto ai lavori, si lascia andare ad un caloroso applauso. Dopo aver tenuto l'attenzione in un silenzio composto per tutta la durata dello spettacolo, circa 50 minuti, si percepisce in platea una certa distensione. Al termine degli applausi i tre attori, Gianluca Gabriele, Enrica Zampetti e Amalia Ruocco, interprete di Cenerentola grande, si siedono tra il pubblico per accogliere impressioni e commenti. In scena rimane anche la Cenerentola bambina, il pupazzo, seduta sulla sedia come fosse una viva presenza.

Lo spettacolo respira la pratica dello sperimentale e della ricerca, di un teatro come preannuncia Pallara 'complesso'. La cifra stilistica di Zaches Teatro si mostra nel linguaggio visuale di cui l'intero apparato scenico è immerso. Colpisce, nell'osservare gli elementi utilizzati, la cura artigiana che gli artisti di Scandicci hanno dedicato al lavoro. La scenografia si potrebbe infatti definire essenziale eppure il meccanismo del camino, la costruzione del pupazzo di Cenerentola, come l'animazione dei tre corvi, non lo è. Il disegno luci espressionista di Francesco Givone colora il quadro scenico vivificando gli oggetti ed evocando scenari solo con pochi accenni. I movimenti scenici e la danza completano poi il complesso sistema di segni di cui lo spettacolo fa uso, inoltre la parola, ridotta all'essenza, più che all'essenziale si misura con la musicalità del lessico e dei dialetti, unendosi con il suono della musica.

L'approccio alla drammaturgia di *Cenerentola*, dichiara la regista, è stata un'operazione complessa perché a differenza di *Cappuccetto Rosso* o di altre fiabe, di *Cenerentola* esistono molte versioni diverse, oltre chiaramente a quella di Walt Disney. Nell'immaginario diffuso Cenerentola è raffigurata spesso come un'eroina totalmente candida. A tal proposito è emersa, durante un confronto al Teatro Nazionale di Genova dopo una replica di *Cenerentola*, la riflessione di una bambina la quale si è chiesta, riferendosi al momento dello spettacolo in cui Cenerentola manda una maledizione al padre, come fosse possibile che un personaggio così buono provasse rabbia e risentimento.

- Padre - Cosa volete che vi porti?
- Cenerentola - Io vorrei la prima cosa che ti urti il cappello. Che tu non possa andare né avanti né indietro se te lo dimentichi!

Le emozioni come tali appaiono all'improvviso e dirompono. Alcune di esse sono in grado di sconvolgere l'equilibrio. Capirle e riconoscere, evitando di censurare quelle 'brutte' o scomode, è il compito della fiaba e del teatro. «Come affrontiamo altrimenti questo mondo, che è un mondo difficile? È inutile che noi creiamo la campana di vetro intorno ai nostri figli raccontandogli bugie che tutto è splendido, non è così! Dobbiamo creare gli strumenti perché loro possano affrontare in un futuro una realtà che è molto dura, quindi bisogna parlare delle cose, trovare il modo giusto per parlarne, trovare gli strumenti che sono adatti ad ogni età»[373].

Ad occuparsi di questi temi è Giorgia Grilli, studiosa a cui Zaches deve molto, che nel suo ultimo saggio spiega come la letteratura per l'Infanzia, dalla teoria evoluzionistica in poi, abbia fatto largo uso di figure narrative ibride, ovvero fortemente connesse con il mondo animale e selvatico, decisamente per nulla idilliache.

> «Il piacere di avere paura, la dolcezza dello struggimento, oppure la scelta convinta e solo lievemente malinconica di non vivere ancora a lungo per poter stare sempre insieme a chi si ama [...]: i sentimenti che provano i bambini davanti a certe situazioni possono essere e sono assolutamente sorprendenti, sconvolgenti, capaci di infrangere tabù consolidati. Noi li vogliamo proteggere da non si sa cosa, forse da loro stessi e dalla capacità che hanno di provare emotivamente quel che a loro pare, prima che prendano il sopravvento, anche nel loro mondo interiore, modalità prestabilite e convenzionali di sentire»[374].

Molti lavori per l'infanzia, da *Peter Pan*, ad *Alice nel paese delle meraviglie*, affrontano quei tabù e quelle ipocrisie che la società adulta impone a nome di una cultura a senso unico; pertanto, anche in *Cenerentola* si riscontra questa volontà, da parte di Luana Gramegna e Francesco Givone, di tornare alla figura umana, vera e concreta, lontana dall'essere un simulacro di sé stessa. La ricerca drammaturgica si è così rivolta a Gianbattista Basile, dove nel *Cunto de li cunti* è descritta la storia del *La Gatta Cenerentola.* Prima pubblicazione della fiaba, la versione del Basile presenta diverse differenze da quella del Perraut soprattutto per l'identificazione della protagonista con l'animalesco, appunto una gatta. Cenerentola qui compie un omicidio, uccide la prima matrigna sotto consiglio di colei che diventerà la seconda matrigna, rea poi di segregare la stessa Cenerentola in cucina. Questi tratti, da cui come abbiamo detto Zaches raccoglierà molto del materiale drammaturgico, rimandano ad una Cenerentola stregonesca, che vive in un camino, in quel perenne rischio di bruciare e, in linea con l'inquisizione del Seicento, di essere arsa viva.

---

[373] Intervista a Luana Gramegna

[374] GRILLI G., *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma, 2021, p.147

Il percorso creativo che Zaches ha condotto con i bambini durante la stesura del testo ha permesso di approfondire la figura della Strega nell'immaginario infantile. Vista come personaggio cattivo dalla maggioranza dei bambini, la Strega ha anche affinità iconografiche con Befane, Maghi e altri personaggi considerati positivi. Una strega può essere anche buona? La contrapposizione semantica rende la strega un personaggio trasversale capace di suscitare nello spettatore pietà e paura allo stesso tempo. Le riflessioni scaturite dall'incontro con i bambini si riflettono sulla creazione scenica, «c'è questo elemento magico della strega, capace di trasformazioni, che abbiamo tradotto scenicamente attraverso l'animazione dei Corvi»[375]. L'elemento del corvo in scena ha anche chiari rimandi alla versione dei Fratelli Grimm quando la madre morta di Cenerentola cambia forma e appare come un albero di noce dove sopra si posano delle colombe. In tutta la fiaba dei Grimm è presente il rapporto di Cenerentola con questi volatili, con questi uccelli con cui lei riesce a comunicare. Cenerentola, e qui ritorna l'essenza naturale, capisce la lingua degli animali. La figura dei tre Corvi è stata dunque ideata grazie a queste due riflessioni, da un lato dal rapporto tra Cenerentola e gli uccelli e dall'altro della figura ibrida della strega. La versione umana dei Corvi è rappresentata dalle Cenerine, donne curve e coperte da mantelli neri, una sorta di prefiche che si legano all'idea del lutto come rito di passaggio. «Tutta Cenerentola è partita da un'immagine ispirata un po' dal *Cunto de li Cunti* e un po' da tutta quella cultura del Sud, ho avuto una visione di queste tre donne, come se fossero comari chi si raccontano, raccontano mentre stanno lì, raccontano delle cose, e raccontando raccontano la storia di questa creatura che è la Cenerentola»[376]. Le Cenerine sono dunque le custodi della storia e, sempre in riferimento alla cultura campana rappresentano una maschera, un archetipo legato alla credenza popolare. Ad amplificare l'atmosfera di lutto ricorre l'uso del teatro sul nero e uno studio sulle luci ispirato alla pittura di Caravaggio ma anche, come spiega Luana Gramegna, «ai presepi napoletani e a tutto un riferimento iconico e culturale che è entrato a far parte del lavoro»[377]. La cultura napoletana si riflette anche nella scelta prosodica di ricalcare le sonorità dialettali, «questo accento napoletano, che non è il dialetto perché non volevamo personaggi macchietta, ma un colore, un vero colore che appartiene ad una natura non umana ma animale»[378].

Le diverse suggestioni provenienti dall'incontro con i bambini sono confluite poi nella scrittura drammaturgica. Luana Gramegna, autrice del testo, ha inizialmente creato un *moodboard*, una sorta di *dossier* nel quale raccogliere le immagini e gli stimoli da elaborare per sviluppare il *mood*, ovvero l'atmosfera del lavoro. «Oltre al *moodboard»*, continua l'autrice, «io creo anche uno

[375] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Luana Gramegna
[376] *Ivi.*
[377] *Ivi.*
[378] *Ivi.*

storyboard esattamente come si fa nel cinema. La mia è una drammaturgia visuale quindi anche il testo in qualche modo si adatta alla mia immagine-metafora. Poi oltre il *moodbord* e lo *storyboard* c'è il copione, la drammaturgia che via via si crea attraverso tutte le fonti raccolte durante la ricerca»[379]. Ma cosa vuol dire 'ricerca' all'interno del Teatro-Ragazzi?

> «Per noi la ricerca all'interno del Teatro-Ragazzi è il fatto di non arrivare con un linguaggio, con una cifra stilistica decisa a priori con cui spiegare il soggetto, ma il contrario, è il soggetto che si serve dei nostri linguaggi a disposizione. È chiaro che nel taglio drammaturgico va da sé che ritorna quello che è il nostro fare teatro, però poi è il soggetto che ogni volta determina che cosa entra in campo, che cosa entra in gioco. Questo per noi è far ricerca, perché a volte ci ritroviamo anche ad avere a che fare con tecniche o linguaggi mai affrontati prima»[380].

La ricerca di nuovi linguaggi ha permesso agli artisti di Zaches la sperimentazione della marionetta *Bunraku*. I *Bunraku* sono marionette tradizionali giapponesi che necessitano di tre manipolatori, il maestro che può avere il volto scoperto, e due allievi che invece hanno l'obbligo di essere coperti. La figura della marionetta deve apparire in primo piano senza essere disturbata dagli attori. Per *Cenerentola* Francesco Givone ha realizzato diversi prototipi con i quali gli attori/animatori si sono potuti misurare. «Nel lavoro di ricerca non sempre tutto rimane, qualcosa si lascia o viene sostituito a favore di un'idea che renda il tutto coerente ed organico»[381].

Ultimo aspetto di questo spettacolo è il rapporto con il pubblico. Come accennato, in *Cenerentola*, l'unico momento in cui l'attore sembra allacciare una relazione con lo spettatore è il finale. La particolarità di questo rapporto tra distacco e coinvolgimento è spiegata di seguito dalla regista:

> «Il rapporto con il pubblico è fondamentale. Noi abbiamo adottato il termine francese *tout-public* perché è quello più idoneo a raccontare il nostro lavoro, ossia la ricerca di una drammaturgia che fosse costruita su più livelli di lettura. Uno degli obiettivi è coinvolgere emotivamente lo spettatore, in modo che diventi uno spettatore attivo, cioè uno spettatore che partecipi a quello che sta assistendo. La partecipazione del pubblico non si traduce però, secondo i nostri intenti, nell'animazione da intrattenimento, ma è intesa come un'immersione lenta e profonda nella storia. Il pubblico è un filo conduttore della trilogia della fiaba. L'intenzione è di rendere queste storie non solo un 'fatto' che sta lì lontano da noi, da contemplare, ma storie che entrino a far parte della nostra dimensione. In *Pinocchio* c'è il momento del circo quando Pinocchio è trasformato in asino e dà spettacolo, lì noi facciamo addirittura salire due bambini sul palco che ballano con Pinocchio; in *Cappuccetto rosso* è il lupo che entra in contatto con il pubblico, un po' anche per esorcizzare la paura. Il lupo crea una via dei fiori nella platea, passa tra i bambini e lascia i petali rossi per formare un corridoio, che poi Cappuccetto percorrerà. In *Cenerentola* succede nel finale. Si accorge di non essere più

[379] *Ivi.*
[380] *Ivi.*
[381] *Ivi.*

sola ed esce da quel palazzo dove ha avuto la sua esperienza di vita. E'quasi un inizio, una tappa, dopo di che noi non sappiamo cosa succede però la vediamo che prende e va, esce dal teatro e viene in mezzo a noi, diventa una di noi. Questa trasformazione da pupazzo a umano ha avuto bisogno del precedente distacco per realizzarsi. Cenerentola diventa una persona in carne ed ossa, è allo stesso tempo diventa il simbolo dell'emancipazione della crescita solo quando scende in platea»[382].

[382] *Ivi.*

CONCLUSIONI

Se nella prima fase del Teatro-Ragazzi, dagli anni Ottanta fino ai primi anni del Duemila, le questioni poste sul tavolo della riflessione riguardavano soprattutto il ruolo del bambino spettatore, i nuovi linguaggi della scena, ma anche la totale assenza di una drammaturgia scritta, così come di una critica di settore, oggi si devono aggiungere altre problematiche.

E mentre è ormai assodato il 'diritto al teatro' per i bambini e le bambine, nonché la funzione dell'evento spettacolo come occasione di incontro tra l'infanzia e il mondo adulto, meno chiaro è come favorire la ricerca e la creazione di un prodotto teatrale per le nuove generazioni, evitando che questo assuma la funzione unicamente di mero consumo.

Per correggere quella che sembra una nuova miopia, è opportuno rivolgersi, ancora e di nuovo, a coloro che producono lo spettacolo per ragazzi e tentare di individuare, insieme a loro, alcuni degli aspetti che stanno inducendo operatori ed artisti del settore ad abbandonare l'ambito della ricerca *tout-court* per orientarsi verso altri fini.

A preoccupare maggiormente l'attuale clima produttivo di Compagnie, Centri Teatrali e organizzazioni di settore emergono in particolare due questioni. In primo luogo l'esigenza di riformulare il concetto di territorialità, stabilendo un rapporto efficace tra proposta artistica, tessuto sociale e Enti Locali, al fine di indirizzare gli interventi verso una continua ricerca di qualità e messa in comune di idee e buone pratiche; inoltre, nel contempo, cercare di mantenere a denti stretti quell'identità del Teatro-Ragazzi che con tanti sforzi è stata conquistata.

Dall'osservazione condotta fin qui, la 'territorialità' appare essere certamente carattere distintivo e cifra identitaria della pratica del Teatro-Ragazzi. Ciò nonostante, se da un lato il lavoro *con* e *per* il territorio è essenziale al fine di conoscere il tessuto sociale e i bisogni specifici della comunità per la quale si progetta l'intervento artistico, dall'altro può rappresentare un limite per tutti quegli organismi culturali che rischiano di confondere il decentramento con il periferico, o l'azione socio-culturale con l'evento locale. L'aspetto bivalente della collocazione territoriale di Compagnie e Centri teatrali era già stato evidenziato dall'ETI nel 1998, anno in cui si riconosceva il Teatro-Ragazzi nel *gotha* del sistema teatrale nazionale.

> «Ultimamente la necessità di crescere per sopravvivere, di adeguare i propri progetti alle necessità territoriali ha rischiato di schiacciare il settore in una dimensione di puro servizio, che lo mantiene in una marginalità culturale e di investimenti, producendo un continuo abbassamento della tensione artistica. Credo

che oggi sia necessario ritrovare un equilibrio fra la ricerca artistica e le esigenze territoriali. Bisogna poter fare meno per poter fare meglio, prima di tutto produttivamente» [383].

Già anni prima anche Tinin Mantegazza aveva riflettuto sulla difficoltà di trovare un equilibrio tra sedentarietà e nomadismo nella pratica della ricerca teatrale per ragazzi. Una questione che sembra non essere ancora sciolta e che mette in campo le necessità organizzative ed economiche di radicarsi in una realtà sociale, contro il bisogno artistico e professionale di uscire fuori dalla propria zona di *confort*. Come conciliare i due aspetti? Ma soprattutto come evitare che il rapporto con il territorio diventi un limite generando il pregiudizio Teatro-Ragazzi/attività locale?

«Noi quel compito che ci dà lo Stato di fare ricerca come Centro di Sperimentazione di Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, cerchiamo di assolverlo fondamentalmente anche cercando nuove realtà del territorio, questo si lega anche alla vocazione territoriale. Noi vivendo in Umbria, abitando in Umbria, continuamente formiamo persone, cerchiamo gente, vediamo soggetti che fanno nuove produzioni, che fanno altri tipi di attività che girano intorno a questo territorio, ma poi tutto questo deve uscire fuori e legarsi con chi, la stessa ricerca, l'ha fatta da un'altra parte.»[384].

Nelle parole di Cipiciani, che in questo studio abbiamo condiviso più volte, la territorialità diventa 'rete', intesa come strategia per creare sviluppo e crescita, non limitata al solo ambito regionale ma vista in prospettiva di apertura, per includere in sé nuove ricerche e allo stesso tempo per diffondere, oltre i propri confini, ciò che nasce dal lavoro nel Centro.

Della stessa visione sono i molti progetti che, negli ultimi anni, hanno preso avvio in regioni come l'Emilia Romagna, il Friuli-Venezia Giulia, il Piemonte e in generale nelle realtà attive del Nord Italia. Festival come *Segnali*, *Scenario*, *Visioni*, sono fucine che coinvolgono non solo il territorio regionale ma anche tutto il circuito teatrale nazionale. Come sostengono Rita Maffei del CSS di Udine e Renata Coluccini del Buratto, la crescita e la diffusione del Teatro-Ragazzi ha bisogno delle collaborazioni esterne e di progetti europei che sappiano sostenere con intenti concreti l'intero processo produttivo del settore.

Dai dati fin qui raccolti appare senza dubbio chiaro che l'impegno ad offrire un teatro di qualità alle nuove generazioni, compreso quindi anche lo scambio e la rete, dipende in prima battuta dal supporto di Enti Locali e Istituzioni i quali, contrariamente alla progressiva riduzione dei contributi statali, rappresentano i principali *stakeholders* dell'azione economica-finanziaria. Intensificare la progettualità territoriale, volta a superare l'ambito locale per assumere carattere nazionale ed europeo, potrebbe, in questo senso, influenzare quelle regioni italiane ancora silenti di

[383] GATTINI BERNABO', M., *Un teatro d'arte contemporaneo*, in *Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo*, anno III, n° 4, Roma, 1998, pp., 18-19.
[384] Intervista a Stefano Cipiciani

proposte teatrali per l'infanzia e la gioventù e, a loro volta, spingerle a sviluppare anch'esse politiche fattive ed efficaci per il proprio territorio. E' il caso della Puglia, regione teatralmente attiva, che non ha «più bisogno di guardare solo a sé stessa»[385] bensì è chiamata a coinvolgere il resto del Sud Italia in un'opera di rete e diffusione a più ampio raggio, come auspica il responsabile del settore scuola del teatro Koreja Antonio Giannuzzi: «Io avverto una vivacità del territorio straordinaria che non è solo frutto del lavoro che facciamo noi ma di tutta la Regione Puglia che, rispetto ad altri territori del Sud per esempio la Calabria o la Basilicata, è decisamente unica. Forse dovremmo aprire una pista anche in queste regioni»[386]. Territorio aperto e circolarità delle esperienze che siano, dunque, non più una singolarità, bensì l'ottica futura del Teatro-Ragazzi come pratica di rete costante e comune. Superata l'associazione mentale Teatro-Ragazzi/attività locale si può anche in parte schiarire quella miopia che non riesce a vedere lo spettacolo per le nuove generazioni un oggetto d'arte d'interesse generale.

Altro aspetto che dovrebbe essere messo sul tavolo della riflessione, e di cui abbiamo già accennato nel paragrafo *Miopie*, è la tendenza a definire sempre più spesso il Teatro-Ragazzi come teatro *tout-public,* generando una contraddizione in termini non facile da chiarire.

La definizione *tout-public* ha senso quando viene intesa come un teatro che permette la multi-ricezione sia da parte del pubblico adulto che di quello giovane, vale a dire «un teatro stratificato nei significati, che arriva al bambino come all'adulto che se ne va con qualcosa in mano, a volte anche di parecchio consistente. Questo poter parlare a tutti permette di sperimentare di più»[387], sostiene Luana Gramegna di Zaches. E ancora Daria Paoletta della compagnia Burambò:

> «Uno spettacolo quando è bello, quando funziona, come si dice in gergo, quando ha un'anima forte, lo spettacolo è sempre 'per tutti', non ha una fascia di età di riferimento, questo capita ad *Esterina centovestiti* che ha fatto per esempio già tanti serali, ma capita a moltissimo teatro ragazzi, quello fatto bene, che parla veramente su diversi strati e riesce a mantenere una chiave di lettura multipla»[388].

Se lo spettacolo viene apprezzato da diversi punti di vista, perché ricco di stimoli e di linguaggi scenici, ha sicuramente la caratteristica di essere godibile da diversi fruitori, tuttavia laddove uno spettacolo per ragazzi può essere rappresentato a tutto il pubblico, non sempre può accadere che uno spettacolo per adulti possa essere adatto ai bambini. Ma allora come distinguere le due proposte?

---

[385] Intervista ad Antonio Giannuzzi
[386] *Ivi*.
[387] Intervista a Luana Gramegna
[388] Intervista telefonica condotta da chi scrive a Daria Paoletta, attrice e regista della compagnia Burambò del 05/06/2022

Secondo Fabrizio Pallara la tendenza a definire lo spettacolo per ragazzi *tout-public* ha in realtà esigenze economiche: «Il settore del teatro per le nuove generazioni sta subendo una sempre maggiore riduzione dei finanziamenti, questo ha spinto molte compagnie ad eliminare la dicitura *per ragazzi* a favore di un *tout-public,* perché sono consapevoli che così lo spettacolo è più spendibile e gira di più»[389].

Il *tout-public*, in quest'ottica, più che una scelta poetica, è visto come una fuga da un settore non più in grado di garantire sostegno e struttura ai suoi operatori. Ne consegue un *escamotage* inevitabile, con il rischio effettivo di dimenticare colui che più conta in questo fare teatro: il bambino. Che fine ha fatto il teatro dei ragazzi, con i ragazzi, per i ragazzi? Verrebbe da dire. Come scongiurare allora la negazione d'identità, nel momento in cui la scelta di indirizzarsi ad un destinatario diventa un limite e non più una specificità?

La contraddizione del *tout-public* è proprio questa, capire quando uno spettacolo è un progetto che include il produrre arte per tutti e per tutte, da quando invece è un scappatoia che snatura il principio stesso del Teatro-Ragazzi.

Dopo aver lavorato a questo studio, e appurato che la ricerca nasce dal desiderio di creare nuovi immaginari della scena contemporanea, sento di manifestare una perplessità riguardo agli esiti di questa ricerca: quando rischia di diventare una caricatura di sé stessa? E' probabile succeda nel momento in cui va alla deriva apparendo autoreferenziale, incomprensibile e lontana dalla dimensione dei più piccoli con i quali deve mantenere invece un dialogo aperto e costante. Ma questo meriterebbe un approfondimento a parte.

Serve allora un nuovo confronto, un nuovo tavolo dove mettere sopra questioni e forse anche utopie. Un tavolo dove scongiurare la tentazione di uniformare le produzioni su modelli *standard*, «buoni per tutti gli usi, da consumare in fretta e senza problemi»[390]. Un tavolo dove riformulare l'elemento 'territorio', inteso come radice della propria identità ed *humus* della propria ricerca, come condizione primaria per il teatro in organico rapporto con i ragazzi. Un rapporto che dagli anni Sessanta lotta per essere prima di tutto incontro e comunicazione.

I padri fondatori del Teatro-Ragazzi, da Passatore a Mantegazza, oggi non ci sono più, altri operatori hanno però raccolto l'eredità adattandola ai cambiamenti in atto, nella speranza che, quanto fatto fin qui, non svanisca tra le pieghe di una società troppo veloce e burocratizzata.

Il mio modesto auspicio, a conclusione di questa osservazione, è quello che, nei prossimi anni, si possa lavorare su contenuti e forme espressive di qualità, mantenere una continua alleanza

[389] Intervista a Fabrizio Pallara
[390] *Ivi*.

con la scuola e le Istituzioni, confrontarsi e condividere l'impegno artistico estendendosi oltre i confini nazionali, nell'ottica di un Teatro-Ragazzi ambasciatore di cultura per le nuove generazioni.

Più di tutto, però, mi auguro che la futura direzione del lavoro non dimentichi di stare dalla parte dei bambini, sempre, e di apprezzare, ogni giorno, il privilegio di poter guardare con i loro occhi.

APPENDICE

Quello che segue è il ricordo di Adriano Garassino, ex alunno di Remo Rostagno. Adriano racconta le impressioni vissute durante l'anno scolastico 1966/1967. Protagonista di quelle esperienze entrate poi nella storia dell'Animazione Teatrale italiana, il bambino di all'ora non era consapevole, come del resto nessuno dei partecipanti presenti, di essere il testimone di un cambiamento scolastico ed artistico. Ho incontrato Adriano a Beinasco il 10 novembre 2022 e gli ho chiesto cosa ricordasse di Remo Rostagno e delle attività di Animazione. Le memorie che mi regala sono un tuffo nel passato e uno sguardo sui fatti attraverso gli occhi di un bambino.

«Beinasco è un paese della cintura di Torino che in quegli anni lì (1965/1970) stava subendo la trasformazione da agricolo a dormitorio per chi lavorava in FIAT. C'erano case popolari, nuove famiglie, tensioni e molte difficoltà dovute alla formazione del nuovo aggregato. Io ho avuto Remo Rostagno come maestro dalla terza alla quinta elementare. Rostagno era un insegnante molto giovane, credo avesse circa 25 anni e mi è subito apparso come un insegnante anomalo. Noi avevamo sempre avuto le maestre, quindi avere un maestro maschio era già di per sé una novità. Nella nostra scuola ce n'era solo uno ed era molto severo, dava le bacchettate con la riga sulle mani. Rostagno invece ha avuto un approccio con noi totalmente diverso. Ci coinvolse subito in attività originali, insieme leggevamo dei pezzi di giornale, imparavamo a capire le notizie, e ci insegnava a guardare 'fuori dalla finestra'. Non si limitava a quello che c'era scritto sul libro di testo ma ci faceva vedere 'fuori'. Questo non piaceva molto agli altri insegnanti per questo il suo operare non era visto molto bene dal resto della scuola. La mia scuola si chiamava Edmondo De Amicis, era nuova perché prima a Beinasco si andava a fare lezione dentro i locali di un negozio. Era insomma il primo anno di questa nuova struttura, un cambiamento che destabilizzò i vecchi insegnanti. In quei tempi si faceva la preghiera al mattino, Remo invece non ce l'ha mai fatta recitare. Era un rivoluzionario in un paese molto cattolico. Lui arrivava poi dalle vallate Valdesi e anche questo non era visto di buon occhio. In terza elementare mi ricordo che ci coinvolse in un lavoro manuale, dovevamo fare una cartina dell'Italia con i rilievi su un pannello molto grande. Il maestro, che conosceva la mia passione per l'elettricità, mi spinse a fare un collegamento con delle lampadine che illuminavano ogni città. Ad otto anni facemmo questa esperienza totalmente nuova, ma la cosa che ricordo meglio è che l'attività si svolgeva fuori dall'orario di scuola. Rostagno ci invitava il pomeriggio a casa sua in piccoli gruppi. Il suo lavoro non finiva alle 13 ma continuava. Lavoravamo sul suo balcone la cartapesta per fare montagne e rilievi. Non seguiva proprio i canoni tradizionali questo insegnante! Facemmo questa esperienza casa/scuola che ricordo come pomeriggi allegri. Un'altra esperienza che volle fare con noi fu uno spettacolo dal testo di Brecht *Il consenziente e il dissenziente*. Già per noi la parola drammaturgo era difficile ma, invece di 'studiarlo' ci coinvolse nel metterlo in scena. Iniziarono le prove ed eravamo tutti molto contenti.

Ricordo che eravamo partecipi anche nell'allestimento. Io molte volte ho fatto da trovarobe perché riuscivo a recuperare sempre molte cose, un amico di famiglia per esempio mi procurò delle assi per fare il palco nella palestra della scuola, mio padre della carta da parati da poter verniciare, eccetera. Insomma la scuola continuava a casa ed eravamo tutti contenti perché era una scuola che non ti stressava ma faceva anche divertire. Ognuno aveva la sua parte. Quando facemmo lo spettacolo Remo mi identificò come 'regista', immagina la mia gioia. Mi sentivo ancora più coinvolto e responsabilizzato. La sorpresa avvenne a fine maggio, prima dello spettacolo Remo ci disse – Ragazzi domani viene la televisione!'. C'era una rubrica sull'unico canale trasmesso che si chiamava *Cronache italiane* e andava in onda prima del telegiornale, dove c'erano dei piccoli servizi sulla realtà italiana. Venne a scuola questa *troupe* con Gigi Massico come regista e fece le riprese in classe e ci intervistò. Poi venne anche alla prima dello spettacolo e ci ripresero. Qualche giorno dopo Beinasco venne alla ribalta in televisione. Noi la vivemmo molto bene quell'esperienza tanto che *Il consenziente e il dissenziente* continuò credo ancora per una replica o due l'anno successivo. Remo ci insegnò che si poteva fare teatro a scuola e fu molto bello. In quinta elementare, eravamo preoccupati perché c'era ancora l'esame finale, ma facemmo ugualmente delle esperienze extra. Mi ricordo che Remo insieme al musicologo Liberovici ci misero in mano una Lubitel 2, una macchina fotografica professionale, per fare delle fotografie. Dovevamo fare delle foto a diversi aspetti del nostro paese. Il nostro paese stava cambiando e noi dovevamo riprendere alcuni temi della realtà. L'amore a Beinasco, il lavoro a Beinasco, la famiglia a Beinasco, i giochi a Beinasco eccetera. Identificammo una ventina di temi e poi ciascuno di noi al mattino prendeva la macchina fotografica, il maestro Remo caricava il rullino a 12 foto e noi il pomeriggio avevamo l'incarico di fare delle fotografie sul tema scelto. Questo ci aiutò a sviluppare la sintesi del pensiero con le immagini perché oggi di un evento facciamo 300 foto, prima ne potevamo fare poche, ma significative. Il maestro Liberovici poi le sviluppava, perché era appassionato di fotografia, e poi quando le riportava in classe decidevamo insieme quale mettere sui cartelloni. Avevamo deciso di fare un tabellone per ogni argomento trattato. Sotto ogni foto c'era un commento, una didascalia. Questo certo ci portò via tanti pomeriggi ma ci piaceva perché ci sentivamo importanti. Andavamo a fare i giornalisti! Elaborato il tutto poi lo presentammo in una mostra all'interno della palestra. Eravamo noi a spiegare i cartelloni ai genitori. Oltre alle didascalie spiegavamo il nostro punto di vista. Il nostro punto di vista era quello di una persona alta un metro e trenta, quindi anche le foto erano dal basso e non come quelle degli adulti che riprendono le cose dalla loro altezza. Un punto di vista semplice, innocente perché vedevamo le cose com'erano. Arrivò poi un'altra sorpresa. Alcune scuole del centro di Torino vollero il nostro spettacolo e così andammo a presentare a loro il nostro lavoro. A fine maggio ci arriva la notizia che eravamo stati invitati alla Biennale di Venezia. Per noi

fu una grande contentezza perché la Biennale la vedevamo solo in televisione a quei tempi. Non sapevamo neanche che cos'era però sapevamo che era importante. E poi dovevamo andare a Venezia e per noi fu il primo viaggio lungo. Negli anni Sessanta la gente si spostava poco per cui fu proprio un avvenimento. Siamo partiti con il pullman e facemmo questo viaggio lungo. A Venezia ci ospitarono in un convento e poi finalmente arrivò il giorno della presentazione dello spettacolo. Ma noi eravamo molto incoscienti, e facemmo il nostro spettacolo come se fossimo nella nostra palestra, né più né meno. Non ci siamo fatti intimorire anzi eravamo contenti! Abbiamo poi fatto il nostro esame di quinta elementare e siamo andati alle scuole medie. Ti dico, io quando c'era da scegliere cosa fare dopo le medie dissi ai miei genitori 'voglio fare il maestro'. Remo era stato per me un Maestro con la M maiuscola. Nella vita ci sono tanti professori e docenti, e poi ci sono i Maestri. Io lo dico ancora adesso a Remo 'tu per me sei stato il Maestro' quello che mi ha dato *l'imprinting* per il resto della vita. Perché poi il teatro mi è rimasto dentro, soprattutto il non avere paura dei ruoli sociali. Vedo periodicamente Remo perché abita a 5 km da me e presto gli farò un'intervista per inserirla nel mio *blog*. Noi abbiamo passato tre anni di scuola mitici. Normalmente si ricordano le superiori, io ricordo molto bene invece la sensazione di quegli anni. Non avevamo la consapevolezza di quello che stavamo vivendo, per noi era divertimento e erano scoperte nuove. Remo ci ha fatto essere partecipe della nostra scuola, del nostro paese e della sua vita privata. Quell'esperienza è stata formativa per me ma anche per gli altri. Cinque anni fa noi ex allievi ci siamo incontrati con Remo alla biblioteca per un evento. Tutti abbiamo la sensazione di aver vissuto qualcosa di diverso rispetto agli altri studenti, e questo è merito di Remo Rostagno. Credo. sia stata una fortuna averlo incontrato».

Adriano Garassino

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2021). Atti del convegno, *Intrecci, per uno storia condivisa tra Teatro Ragazzi e Teatro di Figura*. Torino: Assitej Italia e Unima Italia.

AA.VV. (1998) *Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo*, Roma. Anno III, n° 4.

AA.VV. (2010-2011). *Il Sistema del Teatro Ragazzi in Emilia-Romagna.* Bologna: Studi e Ricerche dell'Osservatorio dello Spettacolo della Regione Emilia-Romagna.

AA.VV. (1985). *Sipario*, mensile di teatro, balletto, musical lirica cinema e arti visive, *Speciale teatro ragazzi*, n. 444-maggio-Anno XL.

Allegri, L. (1988). *Teatro e spettacolo nel Medioevo.* Roma: Laterza.

Alonge, R. L. (2012). *Storia del teatro e dello spettacolo.* Torino: UTET.

Aristotele. (1999). *Poetica.* Roma: Laterza.

Attisani, A. a cura di (1984). *L'Immaginario bambino*. Firenze: La Casa Usher.

Attisani, A. a cura di *(1980). Enciclopedia del teatro del '900*. Milano: Feltrinelli.

Bartolucci, G. (1972). *Il teatro dei ragazzi: antologia.* Firenze: Guaraldi.

Beneventi, P. (1994). *Introduzione alla storia del teatro ragazzi.* Firenze: La casa Usher.

Benjamin, W.(1969) *Programma per un teatro proletario dei bambini*. Quaderni Piacentini, Anno VIII, n. 38, 51.

Bernardi, C. (1987). *Teatro ragazzi: il movimento, l'effimero, lo stabile*. Vita e Pensiero, Università Cattolica, 709-714.

Bianchi, M. (2009). *Atlante del teatro ragazzi in Italia.* Corazzano: Titivillus.

Cambi, F. (2014). *Manuale di storia della pedagogia.* Roma: Laterza.

Cantatore, L. (2020). *Sergio Tofano fra tradizione e innovazione*. Rivista di Storia dell'Educazione , 37-46.

Castiglia, G. (2019). *Scrivere e raccontare ai ragazzi.* Torino: Ed. SEB 27.

Cipolla, A., Moretti, G., & McCormic, J. (2011). *Storia delle marionette e dei burattini in Italia.* Corazzano: Titivillus.

Collodi, C. (1961). *Le avventure di Pinocchio.* Torino: Einaudi.

Comenio. (1993). *Grande Didattica.* Scandicci : La nuova Italia.

D'Amante, M. F. (2013). *Teatro educativo dei primi gesuiti: dalla retorica alla drammatizzazione*. Giornale di pedagogia critica, 62-63.

Damiani, G. M., a cura di. (1982). *Un sipario per lo Stregatto: annuario 1981 delle compagnie e delle manifestazioni italiane di Teatro Ragazzi con una monografia dedicata all'Umbria*. Firenze: La casa Usher.

De Marinis, M. (1999). *Capire il teatro.* Roma: Bulzoni.

De Marinis, M. (2005). *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia* (1965-1975). Culture Teatrali, 35-68.

Di Rago, R. (2001). *Il teatro della scuola. Riflessioni, indagini ed esperienze.* Milano: Franco Angeli.

Fanciulli, G. (1933). *Teatro dei Ragazzi*. Comoedia fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale n. 4 anno.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Estetica del performativo.* Roma. Carrocci Editore.

Frabetti, R. (2021). *Cari genitori, pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi.* Bologna: Fondazione Gualandi Ed.

Gagliardi, M. (1985). *Il bambino spettatore*. Vita e pensiero, Università Cattolica, 96-104.

Gagliardi, M. (1998). *Il Tempo dello spettatore*. Etinforma, mensile di informazione dello spettacolo, Anno III, n° 4, Roma, 12-15.

Gallina, M. (2016). *Ri-organizzare teatro.* Milano: FrancoAngeli.

Goethe, J. W. (2013). *La missione teatrale di Wilhelm Meister.* Milano: Bur Rizzoli.

Grilli, G. (2021). *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale.* Roma: Donizelli.

Lemoyne, G. B. (1904). *Memorie biografiche di don Giovanni Bosco.* Torino: Scuola Tipografica Libreria Salesiana.

Lewicki, T. (2017). *LEWICKI, T., Animazione teatrale e teatro ragazzi nell'Italia del XX secolo.* Roma: LAS - Libreria Ateneo Salesiano.

Luzzati, E., & Conte, T. (1977). *Facciamo insieme teatro.* Torino : Einaudi.

Marinelli Damiani, G. a cura di. (1985). *L'ETI per il Teatro-Ragazzi.* Roma: ETI, Documenti di Teatro, n. 2.

Marinelli Damiani, G. a cura di (1982). *Un sipario per lo Stregatto: annuario 1981 delle compagnie e delle manifestazioni italiane di Teatro Ragazzi con una monografia dedicata all'Umbria.* Firenze: La Casa Usher.

Marinetti, F. T. (1938). *Manifesto della letteratura giovanile.* Relazioni del convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile, 7-10.

Massimo, D. M. (2000). *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche.* Roma: Carrocci.

Melano, G., & Sesia, M. (2020). *Una vita come un romanzo*. Fondazione Teatro Ragazzi, Torino,14.

Moreno, J. (2011) *Il teatro della spontaneità.* Di Renzo.

Nocchi, F. R. (2013). *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano.* Berlino: de Gruyter.

Novelli, E. (1906). *Teatro dei burattini.* Roma: Scotti.

Passatore, F., & Cirillo, F. (1976). *Animazione dopo: le esperienze di animazione dal teatro alla scuola, dalla scuola al sociale.* Bologna: Guaraldi.

Passatore, F. (1974). *Io ero l'albero (tu il cavallo): esperienze di gioco teatrale nella scuola condotte da Franco Passatore.* Bologna: Guaraldi.

Passatore, F., & De Stefanis, S. (1972). *Le botteghe della fantasia, Indagine sulla teatralità dei bambini.* Milano: Emme Ed.

Passerini, L. (1991). *Mussolini immaginario.* Roma: Laterza.

Perissinotto, L. (2006). *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti.* Roma: Carrocci.

Piaget, J. (2016). *L'epistemologia genetica.* Roma: Edizioni Studium.

Pirandello, L. (1920). *L'umorismo.* Firenze: Luigi Battistelli Ed.

Platone. (1999). *La Repubblica.* Roma: Laterza.

Presotto, C., *La necessità del tempo inutile:" candore" e" stupore" nel" Teatro Ragazzi" italiano*. *La necessità del tempo inutile*, in *Storia del candore : studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*. Studi di musica veneta. Archivio Nino Rota, Firenze : L.S. Olschki, 2001, 233-240.

Provenzano, P., & Locatelli, S. (2016). *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano.* Milano: Hoepli, Archivio della letteraturacattolica.

Puppa, P. (2012). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento.* Roma: Ed. Laterza.

Quintiliano, M. F. (1972). *Instituzione oratoria: libri I-II.* Bologna: Zanichelli.

Rodari, G. (2001). *Grammatica della fantasia.* Torino: Einaudi.

Rostagno, R., & Liberovici, S. (1972). *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile.* Firenze: La Nuova Italia.

Rousseau, J.-J. (1972). *Opere, a cura di Paolo Rossi.* Firenze: Sansoni.

Russello, N. (2001). *Menandro: Dyscolos. Il misantropo.* Milano: Bur Rizzoli.

Salvi, G. (2020). *Dagli otto anni agli ottantotto: il teatro per bambini e ragazzi del Piccolo Teatro di Milano.* Roma: Marcianum Press.

Samosata, L. (1990). *Anacarsi*. In Q. Cataudella, *Storia vera* (p. 22). Milano: Rizzoli.

Scabia, G. (1974) *La partecipazione teatrale*. L'Erba Voglio, Anno IV, n. 13-14, 41-50.

Sergardi, M. (2010). *Quel giovane teatro e i miei maestri e coetanei nell'ultimo decennio del fascismo*. articolo pubblicato su Margherita Sergardi, https://margheritasergardi.wordpress.com/

Signorelli, M. (1955). *Dal gioco al lavoro creativo, Recitare*, L'educatore italiano Anno II, n.10, 22-23.

Signorelli, M. (1957). *Il bambino e il teatro.* Malipiero.

Susanetti, D. (2003). *Il teatro dei greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni, Vol. 425.* Roma: Carocci.

Tacito, P. C. (1993). *Dialogo sull'oratoria.* Milano: Rizzoli.

Tassani, G., Pompei, F., & Umberto, D. (2010). *Una generazione in fermento: arte e vita a fine ventennio.* Roma: Palombi.

Tofano, S. (1995). *Qui comincia la sventura del Signor Bonaventura.* Milano: Adelphi.

Vellucci, G. a cura di. (1984). *Atti della Tavola Rotonda, Teatro D'attore e/o Teatro di Figura*. Padova: Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Regione Veneto.

Vergani, G., Vergani, L., & Signorelli, M. (1979). *Podrecca e il teatro dei piccol.* Udine: Casamassima editore sas.

Lodovici, V. C. (1941). *Le marionetta della G.I.L.* in Scenario, Anno X n. 5 maggio XIX, Roma, 222-223.

Volpicelli, L. (1956). *Il Teatro e i Fanciulli*. *Teatro e Scuola.* Firenze: Centro Didattico Nazionale, 34-40.

Vygotskij, L. S., & Villa, A. (2010). *Immaginazione e creatività nell'età infantile.* Editori Riuniti University Press.

SITOGRAFIA

Accademia Ama http://www.accademiaama.it/

Arearea (Compagnia Teatrale) http://www.arearea.it/arearea/

ASSITEJ - International Association of Theatre for Children and Young People https://www.assitej-international.org/en/

ASSITEJ – Italia https://www.assitej-italia.it/

Associazione Bla Bla Bla https://www.associazioneblablabla.it/la-storia/

Associazione Scenario https://www.associazionescenario.it/chi-siamo/storia/

Agita Teatro https://www.agitateatro.it/

Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana in formato digitale https://www.gazzettaufficiale.it/

Caravan Serraglio https://www.caravanserraglio.cloud/

Casa dello Spettatore https://www.casadellospettatore.it/

Collezione Maria Signorelli http://www.collezionemariasignorelli.it/

Connect Up https://connect-up.eu/

CREST Cooperativa teatrale http://www.teatrocrest.it/

Ecodifondo (Compagnia Teatrale) http://www.ecodifondo.it/

Edizioni Primavera https://www.edizioniprimavera.com/

Educazione&Scuola https://www.edscuola.it/

Elsinor (Centro di produzione teatrale) https://www.elsinor.net

Federazione Italiana Artisti https://www.feditart.it/

Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure https://www.arrivanodalmare.it/

Fondazione Openpolis https://www.openpolis.it/

Gli Eccentrici Dadaro (Compagnia Teatrale) http://www.glieccentricidadaro.com/

Krapp's Last Post https://www.klpteatro.it/

Kids (Festival) https://www.kidsfestival.it/

Koreja (Teatro Stabile d'Innovazione del Salento) https://www.teatrokoreja.it/

La Baracca Testoni (Teatro per l'Infanzia e la Gioventù) https://www.testoniragazzi.it/

Maggio All'Infanzia (Festival) https://www.maggioallinfanzia.it/

Marco Baliani https://www.marcobaliani.it/

Ministero della Cultura http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/

Planetarium http://www.teatroragazziosservatorio.it/

Progetto TRAC https://www.tracresidenzeteatrali.it/bando-2022-2023/

Principio Attivo Teatro https://www.principioattivoteatro.it/la-bicicletta-rossa/

Rivista online Eolo-Ragazzi https://www.eolo-ragazzi.it/

Sblocco5 (Compagnia Teatrale) https://www.sblocco5.com/

Segnali (Festival) https://www.festivalsegnali.com/

Segni d'Infanzia (Festival) https://www.segnidinfanzia.org/

Solares Fondazione delle Arti https://www.solaresdellearti.it/

Teatri Abitati https://www.teatriabitati.it/

Teatro Colla https://www.teatrocolla.org/

Teatro del Buratto (Centro di produzione teatrale) https://www.teatrodelburatto.com/

Teatro e Critica https://www.teatroecritica.net/

Teatro Fontana https://teatrofontana.it/

Teatro Gioco Vita (Centro di produzione teatrale) http://www.teatrogiocovita.it

Teatro Ragazzi G. Calendoli ONLUS Padova http://www.teatroragazzi.com/

Teatro Stabile di Torino, Archivio https://archivio.teatrostabiletorino.it/

Teatro di Roma https://www.teatrodiroma.net/

Visioni (Festival) https://visionifestival.it/

Ringraziamenti:

In primo luogo alla mia relatrice, la Professoressa Donatella Orecchia, vanno i miei più sentiti ringraziamenti, non solo per la pazienza e la generosità con cui mi ha assistita per tutto il percorso accademico ma anche e soprattutto per avermi incoraggiata a fare meglio e di più. Ringrazio poi tutti i professionisti, gli operatori e gli artisti che ho incontrato nei mesi della mia ricerca. Ognuno di loro mi ha arricchita di esperienze e testimonianze senza le quali si sarebbe persa quell'attenzione alla realtà contemporanea essenziale all'osservazione condotta. Ancora ringrazio amici e colleghi, in particolare Francesca Serpe (Fed.It.Art) e Diego Navone (Fita) per avermi guidata nella jungla dei decreti ministeriali, Beatrice, Federico, Katia e tutto il Teatro dell'Applauso per avermi dato la motivazione necessaria nei momenti difficili. Un ringraziamento speciale, di cuore, va inoltre alla mia amica Anna Giuffrida, perché mi ha sostenuta, ascoltata e perché ha capito che ho bisogno di lei. Ringrazio, non certo per ultimi, i miei genitori e mia figlia Ginevra, ai quali ho dovuto chiedere il tempo e la pazienza di aspettarmi e che sono la ragione della mia vita. Infine ringrazio tutti i bambini e i ragazzi che ogni giorno incontro a scuola e in teatro, loro sono stati la mia ispirazione e a loro dedico questo mio lavoro.

E.F.