

etiinforma

anno III • numero 4 • 1998

*mensile d'informazione
dello spettacolo*

**IL TEATRO
PER L'INFANZIA
E LA GIOVENTÙ**



«*Cuando mi madre* me contaba un cuento yo miraba en forma alternativa sus manos y sus ojos. En sus manos veía moverse a todos los personajes de la historia y en sus ojos palpitaba la emoción de cada uno de ellos. Sentía salir su voz de todo su cuerpo, de toda su piel». Lo scriveva Federico Garcia Lorca e nella forza del suo spagnolo evoca appieno lo sguardo incantato di un bambino di fronte al racconto, al teatro.

Quel che pare dominare, oggi, nella comune accezione di educazione è più il “sapere” che non il “sentire” o lo “scoprire” o l’“immaginare”: nella società segnata dai mezzi di comunicazione di massa, il bambino è spinto a descrivere - o a vedere - la vita, non a viverla. Con buona pace di Jean Piaget, e della sua psicologia dell’età evolutiva, oggi il bambino è più adatto al lavoro (sottopagato), alla compravendita, o a starsene più o meno assente davanti ai pixel della tv, dei videogame o della grande Madre Rete Internet. Un bambino digitale ed elettronico, capace di monologare - in modo intelligente, brillante, veloce - ma non di dialogare. Bambini ansiosi, competitivi: bambini adulti. Bambini che rischiano di non conoscere quel calore e quella passione che provava Lorca di fronte ai racconti della madre.

Cosa c’entra il teatro in tutto questo? In questa corsa verso l’omologazione, verso la cellularizzazione, verso la solitudine emozionale e corporea? Certo sarebbe ridicolo opporsi alla conquiste delle «umane sorti» ma rimane, nel profondo, quel desiderio antico di sentire storie. Di sognare ed immaginare eroi, di ridere o piangere, e di spaventarsi un po’. Il teatro lo fa, lo può fare. Era il 1970 quando Brook definì il pubblico il “quarto creatore”: cercava un pubblico nuovo, vivo, leale. Qualcuno l’ha preso in parola ed un pubblico l’ha trovato: il pubblico dei bambini. L’esperienza del cosiddetto “teatro ragazzi” italiano - ora ribattezzato in modo sicuramente più esaustivo “teatro per l’infanzia e la gioventù” - ha poco più di vent’anni. È scaturita dalla passione di un gruppo, forse un movimento, che ha cercato di parlare ai bambini, di farli giocare con il teatro. I risultati non sono mancati, i successi e i ricono-

scimenti neppure. Articolato in 15 centri di produzione e con oltre 150 compagnie attive, tra sovvenzionate o meno dallo Stato, il teatro ragazzi è una realtà vitale, e come tale, fatta di incertezze ed inquietudini. Si sente, nei protagonisti di questa “famiglia”, uno spirito originale, fatto di solidarietà, di orgoglio mal celato, di onestà, di gioia. Figlio di un movimento politico, figlio di un’utopia, forse un po’ chiuso in un’isola felice, il teatro ragazzi italiano non si risparmia critiche. La principale accusa che registi, attori, scenografi e operatori si (auto)rivolgono è che il bambino, quello che è il destinatario primo del fare teatro, si è a volte perso per strada: inseguendo una certa ricerca teatrale, un certo linguaggio, il teatro per l’infanzia ha dimenticato, appunto, l’infanzia. Oppure si dice che, troppo concentrati su se stessi, questi fondatori di un nuovo teatro non hanno poi prestato molta attenzione a quella che si definisce “trasmissione dei saperi”: mancano le nuove generazioni, insomma, quelle capaci di raccogliere un testimone dai primi pionieri. Il dato positivo è, comunque, che se ne parli; quello negativo che si stenti a trovare soluzioni.

Ancora Brook: «La prima volta che andai a teatro piansi... quando vidi qual fondale con tutte quelle figurine sparse qua e là, pensai che era tutto lì quello che aveva da offrire il teatro e, proprio come un bambino, scoppiai in lacrime...». Eppure, quando le terribili matinée si trasformano in vero teatro, quando i bambini urlano, ridono, stanno in silenzio (il silenzio assoluto dei bambini...), quando mangiano, saltano, si toccano, guardano la maestra («ma si può ridere?» ha detto una bambina, forse quattro o cinque anni, un giorno al Valle), quando a scuola, giorni dopo, continuano a parlare con “quel” personaggio che hanno visto danzare sul palcoscenico, allora in teatro è successo qualcosa. È la comunicazione, è lo stare insieme. Il giocare.

Dedicare un numero di *Etiinforma* al teatro per l’infanzia e la gioventù significa aprire nuovi spiragli di discussione e porsi qualche domanda: difficile trovare risposte esaustive, o risolvere problemi. Quel che importa, alla fine, è continuare a giocare insieme...

ATTORI VIDEOGAME E MERENDINE...

di Andrea Porcheddu



S I L R E A T T O

IL TEATRO, LE IDEE

di Andrea Porcheddu

*A colloquio con
Donatella Ferrante
e Onofrio Cutaia:
dall'Eti proposte e progetti
per il Teatro ragazzi*

D. Qual è lo stato del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù in Italia?

la dimostrazione di cosa accade di interessante nel Teatro Ragazzi. La formula della rassegna Stregagatto è stata, in questo ultimo anno, pressoché stravolta: se, un tempo, si partiva da una griglia di trenta spettacoli, oggi una giuria molto allargata, formata da quaranta esperti, cerca di vedere tutto il teatro ragazzi in scena sul territorio nazionale: ha un anno di tempo per formulare un giudizio sostanzioso, corposo, complesso, che seleziona almeno sei titoli per la fase finale. L'Eti, quindi, ha voluto garantire un controllo innanzi tutto sulla qualità degli spettacoli, lavorando congiuntamente ai Centri e alle Compagnie italiane di teatro per ragazzi. Dunque, se partiamo da questa esperienza, penso di poter dire che lo stato del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù sia piuttosto buono: qualitativamente e professionalmente. Alcuni spettacoli, poi, sono davvero eccellenti: penso, ad esempio, a *Romanzo d'infanzia*,

Ninni Cutaia - Abbiamo avuto una risposta indicativa con l'ultima edizione del Premio Stregagatto. Questo progetto dà, annualmente,

forse uno degli spettacoli più belli degli ultimi dieci anni...

Donatella Ferrante - Vorrei anch'io prendere le mosse dal premio Stregagatto e dalla sua storia: un'iniziativa che ha consentito di presentare il teatro per ragazzi italiano ad operatori stranieri, contribuendo altresì - attraverso la sezione internazionale - a sviluppare la conoscenza del teatro straniero destinato ai più piccoli. Inizialmente gli spettacoli stranieri prendevano parte alla fase conclusiva della competizione, accanto ai finalisti italiani, in seguito abbiamo individuato la formula della vetrina monografica, dedicando le annuali sezioni internazionali al teatro per ragazzi di alcune nazioni. Da quest'anno, infine, Stregagatto è parte del Festival d'Autunno - quindi di una grande rassegna internazionale - e gli spettacoli per ragazzi provenienti dall'estero sono stati scelti privilegiando alcune esperienze esemplari, che ritenevamo giusto valorizzare. È il caso di *Tom*, terza tappa di una ricerca avviata dalla compagnia olandese Stella den Haag sull'interazione tra musica, corpo, parola e video; e *La moitié du ciel*, frutto del singolare percorso creativo di Christiane Véricel e della sua compagnia Image Aiguë. Quello che per noi è interessante è estendere il confronto, ampliare la prospettiva, anche attraverso contributi di diversa provenienza geografica e disciplinare. Quest'anno, ad esempio, la giuria era composta sia da membri con una profonda conoscenza del teatro per ragazzi italiano, sia da personalità dedite, per motivi professionali, ad una attività pedagogica o accademica. Se questi hanno provato sorpresa e soddisfazione per quanto vedevano, i primi hanno ribadito e confermato il loro apprezzamento per il nostro teatro.

Ma la considerazione centrale è non perdere di vista la funzione pedagogica del teatro rispetto alla specificità del destinatario. Il senso di questa funzione, poi, può essere variamente inteso: in ambito internazionale



troviamo un notevole ventaglio di possibilità. Dalla trasmissione di contenuti educativi all'animazione, dal fare teatro "per" i ragazzi o "con" i ragazzi, per lo sviluppo di una maggiore consapevolezza di sé, alla centralità del valore socializzante del teatro. Certo, quando questa funzione pedagogica si intreccia adeguatamente con il fatto artistico, abbiamo esiti di grande qualità ed interesse. E poi, cosa dire di un lavoro come *Romanzo d'infanzia*, la cui funzione pedagogica si rivolge ai ragazzi come agli adulti, coniugando compiutamente i diversi linguaggi del palcoscenico?

Il contesto internazionale è comunque molto diversificato. Esiste un teatro "per famiglie", come in Spagna, con programmazioni che si rivolgono non solo ai bambini, ma anche ai genitori o ai nonni che li accompagnano. Esiste la tradizione inglese, che valorizza la funzione pedagogica e formativa del teatro, inteso come parte del curriculum di studi, attenta e vivace anche nei confronti di contesti dove forte è la presenza multicultural. Esiste una solida tradizione drammaturgica nel nord Europa, ricca di produzioni anche sul piano editoriale. Infine esiste un teatro per ragazzi, penso soprattutto alle aree francofone

o fiamminghe, che ha sperimentato strade non consuete, con una spiccata vocazione alla ricerca, che non si assesta sui risultati raggiunti, ma continua a riflettere sui propri obiettivi, per un teatro contemporaneo e di qualità. E la qualità, in definitiva, è sempre premiata.

D. *E dove sta andando il teatro italiano? Riflette su se stesso?*

Ninni Cutaia - Il teatro per ragazzi, normalmente, riesce a ricavare uno spazio per la riflessione. Questo teatro cerca di capire dove sta andando: e ricordo con piacere che ha partecipato attivamente alla due giorni di discussione proposta dall'Eti nell'ambito del Premio Stregagatto. Credo che sia un teatro sensibile: qualcosa si è nuovamente messo in moto, dopo una decina d'anni dall'ultimo appuntamento simile. Credo che gli artisti sappiano come e dove collocarsi, sappiano quale sia il loro rapporto con la scuola, con la famiglia: sono temi che si affrontano sistematicamente. Molte, però, sono le contraddizioni. Non di carattere poetico o di scelta - tante sono le anime del teatro per ragazzi - ma di altro livello, e vorrei

affrontarle partendo dalla coda. Uno dei primi e più evidenti problemi è quello del ricambio generazionale: il "vivaio", per dirla in termini sportivi... I giovani che lavorano in questo campo non ci sono, e non per responsabilità delle istituzioni. Anche nell'ultima generazione di nuovi gruppi e compagnie degli anni Novanta, sono rarissimi quelli che vogliono dedicarsi al teatro ragazzi. Le istituzioni possono e devono affrontare questo problema, e portarlo all'attenzione di chi ha la responsabilità dei luoghi del teatro. L'Eti, ad esempio, anche in progetti come Stregagatto, è sempre stato molto attento alle giovani compagnie, non riconosciute dal Ministero, perché emergano: in passato, molte compagnie vincitrici del Premio Scenario o Stregagatto, erano formate da giovani. In passato, però, e ora anche quei giovani sono piuttosto cresciuti... Temo che manchi una riflessione profonda su questo tema: non si può obbligare nessuno ad occuparsi di certe cose, ma i bambini, anche se pochi, continuano a nascere...

Donatella Ferrante - Riflettendo su alcune esperienze straniere, vorrei sottolineare quanto i luoghi siano essenziali, cruciali, non solo come spazi teatrali - dove ospitare o produrre spettacoli - ma come sedi di riferimento per lo sviluppo di una cultura teatrale ed artistica completa ed a misura dei piccoli e giovani utenti. Il Centro Cultural de Belém a Lisbona, per esempio, è un centro di pedagogia e animazione per bambini che coniuga proposte e atelier di teatro, danza e musica. A Bruxelles con "La Montagne Magique" il governo cittadino ha concentrato in un luogo la proposta teatrale per i giovani, con una programmazione artistica ed educativa di livello internazionale. A Montréal la "Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse" è una casa dove bambini, ragazzi ed insegnanti trovano spettacoli, atelier, laboratori ed opportunità di incontro. Sono solo alcuni modi per strutturare, partendo proprio dai luoghi, il teatro per ragazzi: comunque frutto di una sinergia di competenze tra artisti, operatori e istituzioni locali. Un altro tema da affrontare, poi, è quello della drammaturgia scritta: a fronte di tradizioni dove una ricca scuola di scrittura costituisce un solido e continuativo riferimento, in Italia sono state piuttosto privilegiate altre modalità ed altri percorsi...





come è il teatro ragazzi. Il legislatore si è posto, quindi, il problema dell'importanza sociale e pedagogica del teatro ragazzi, dando una risposta concreta, almeno in termini di intenzione. Non c'è dubbio, però, che la situazione rimane seria, soprattutto se riflettiamo sul Meridione d'Italia. A fronte di alcune esperienze straordinarie, come quella del Teatro Kismet di Bari, unica e di grande respiro, il problema è che si evince una grande difficoltà a pensare ad insediamenti stabili di teatro per ragazzi. L'Etì, proprio in questo contesto, ha avviato un serio progetto destinato alle cosiddette Aree Disagiate, intervenendo, con alcuni operatori, in luoghi mirati del Meridione, con una proposta teatrale differenziata per diversi tipi di pubblico. Le città coinvolte in alcune regioni - come, per ora, la Campania, la Basilicata, la Calabria, la Puglia - vedono un'attività che parte proprio dal teatro per ragazzi e dal rapporto con la scuola. L'intento è quello di dare vita a luoghi di cultura teatrale, forti di una proposta teatrale di qualità, e con una cura particolare proprio al legame teatro scuola, maturato grazie al progetto pilota di Giorgio Testa a Roma. Vi saranno, quindi, dei luoghi ove gli operatori del teatro e quelli della scuola si incontreranno, proprio sul tema della educazione al teatro nel Meridione d'Italia. Una rete attiva, quindi, un intervento mirato sul territorio capace di rivitalizzare non solo questo settore, ma tutta la cultura teatrale al Sud.

Donatella Ferrante - Le contraddizioni si possono superare solo uscendone fuori, prendendo in considerazione altri elementi ed altri punti di vista: penso ad indagini sul campo che possono incidere notevolmente sul pubblico e sul territorio, un esempio fra tutti l'acuta indagine di Mafra Gagliardi sullo spettatore bambino. Un patrimonio di osservazioni e di riflessioni che possono costituire la base per dare risposte non settoriali, ma organiche, aiutando ad interpretare bisogni e tendenze. Abituandosi a considerare la varietà degli ele-

S'IL GAGLIARDO STREGATO IL TEATRO, LE IDEE

D. Il problema della drammaturgia, certo, è sentito da tutto il teatro italiano. Ma le contraddizioni interne del teatro ragazzi sono anche strutturali e organizzative...

Ninni Cutaia - In Italia accade, in effetti, che non è la parte più sostanziosa delle risorse dello Stato ad essere dedicata al teatro per i giovani. I finanziamenti pubblici sono aumentati negli ultimi anni, è vero, ma il sostegno dello Stato rimane molto al di sotto di quello che può avere, ad esempio, la stabilità teatrale pubblica *tout-court*. Certo, questa è una contraddizione, vista l'importanza sociale e culturale del teatro per l'infanzia e la Gioventù. Il disegno di legge sulla Prosa garantisce un equilibrio molto avanzato rispetto alla stabilità pubblica a favore di teatri stabili a progettualità definita,



I premi Stregagatto 1997/98

Giunto alla dodicesima edizione, il Premio Stregagatto ha dato, anche quest'anno, i propri riconoscimenti alla migliore produzione italiana di teatro per ragazzi. In particolare, poi, la giuria composta da Stefania Chinzari, Emilia Costantini, Gianfranco Noferi, Jean Gabriel Carasso, Roger Deldime, Theodore Grammatas, ha voluto premiare il migliore spettacolo destinato alla categoria Giovani e il miglior lavoro per la categoria Infanzia, e menzionare particolarmente due allestimenti. Premio Stregagatto per la categoria Giovani a *Muñeca* della compagnia Corona, Gherzi, Mattioli.

Nella motivazione si legge «Per l'originalità dell'esplorazione in chiave contemporanea di un tema universale, per l'alto livello interpretativo, per l'appropriatezza delle scelte drammaturgiche, per la sensibilità con la quale lo spettacolo crea un rapporto con il pubblico di adolescenti nonché per ricerca artistica intrapresa dalla compagnia». È stato, invece, lo spettacolo *Romanzo d'infanzia* della compagnia Abbondanza-Bertoni, ad aggiudicarsi il premio Stregagatto categoria Infanzia.

Questa la motivazione del riconoscimento: «di notevole qualità estetica, questo spettacolo riunisce teatro e danza con intelligenza e sensibilità. Interpretata con talento e generosità, l'opera tocca i bambini (così come gli adulti) nel profondo, nel loro bisogno di immedesimazione, di fratellanza, di ricerca di libertà e autonomia. *Romanzo d'infanzia* offre al giovane pubblico un'esperienza artistica accessibile, pertinente e intensa. Un vero piacere».

Due le segnalazioni: la prima a *Il racconto dei promessi sposi*, della compagnia Teatro Invito, «per l'interesse culturale della sua impostazione, per l'interpretazione corale, l'ideazione ed il lavoro drammaturgico, per il coinvolgimento collettivo della compagnia».

La seconda, del tutto originale: «la giuria ha deciso di attribuire una menzione speciale al personaggio del lupo per la sua interpretazione nello spettacolo *I tre porcellini*, della compagnia Accademia Perduta Romagna teatri, per la sua eccezionale capacità di fare corpo unico con il suo manipolatore e per la sua visione distaccata e umoristica del mondo.

La giuria esprime inoltre la propria compassione per il sacrificio dei primi due porcellini...».

menti in gioco, approfondendo lo scambio, stimolando l'incontro tra diverse esperienze si può assicurare al teatro per ragazzi un arricchimento e nuove prospettive. Non è un caso, tra l'altro, che proprio dal teatro per ragazzi viene una particolare attenzione verso lo sviluppo del confronto su un piano internazionale, con un incremento di esperienze coproduttive.

Proprio in questa direzione, l'Eti è in attesa di una risposta dall'Unione Europea per un importante progetto internazionale destinato alla creazione della figura professionale del *Mediatore Teatrale*. L'Eti, infatti, in partenariato con altri paesi, si è candidato al Progetto Leonardo, per sperimentare a livello teorico e pratico la figura del *Mediatore*: si tratta di una figura professionale del tutto originale che avrebbe gli strumenti per formarsi, valorizzarsi e tessere il rapporto tra i poli di riferimento del teatro, della scuola e della società. Una prospettiva in cui crediamo molto, che si dovrebbe concretizzare, con collaborazioni straniere, nel lungo periodo, con ricerche teoriche e attività pratica, e chiare possibilità occupazionali.

D. *Mi sembra molto importante l'attenzione data alla qualità: non solo qualità dell'offerta spettacolare - sempre più selezionata - ma anche qualità professionale degli operatori...*

Ninni Cutaia - Ci poniamo, sempre, il problema della qualità, sia dell'offerta che della domanda. È impossibile frenare l'attività di persone più o meno improvvisate: quello che cerchiamo di fare è porci, con i professionisti del settore, quasi ad esempio di un modo di lavoro.

Non è detto, però, che la qualità sia garantita dal riconoscimento ufficiale del Dipartimento Spettacolo: penso, infatti, ad esperienze diverse come quella della Raffaello Sanzio, o, in tutt'altro contesto, quella recente del Piccolo di Milano. Questione delicata, allora: impossibile chiudersi in un recinto, anche se glorioso e interessante.

Un teatro ragazzi di qualità è un teatro per tutti: anche l'Eti, con la programmazione del teatro Valle, sta cercando di dimostrare questo. Pensiamo al già citato *Romanzo d'infanzia*, ma anche ad altri spettacoli di valore: credo sia necessario rompere gli argini, un buon teatro ragazzi può rivolgersi

egregiamente ad un pubblico adulto. Il teatro ragazzi italiano non vuole essere schiacciato in un angolo. Si tratta di un timore legato alla non-conoscenza dell'"altro" teatro nei confronti del teatro ragazzi. Gli operatori teatrali sono spesso molto auto-referenziali. Le categorie sono state inventate dal teatro stesso e questo non facilita la conoscenza del teatro ragazzi proprio da parte di quegli operatori che si dedicano, invece, ad un teatro che potremmo definire "per grandi". È un banale problema: molti spettacoli di qualità per ragazzi non sono mai stati visti da operatori di un "altro" teatro. Come dire: spesso non si conosce la materia trattata. È un problema che tocca anche la critica teatrale, che spesso snobba il teatro ragazzi. Non conoscenza del teatro ragazzi... Ed è inquietante, davvero.

SIL
TREGA
GATTO
ATTO
TTO
SIL
TREGA
GATTO
ATTO
TTO
SIL
TREGA
GATTO
ATTO
TTO
SIL
TREGA
GATTO
ATTO
TTO



TRA SCUOLA E TEATRO

*La parola
a Giorgio Testa:
inquietudini
e mali del teatro
ragazzi
sotto i riflettori*



D. *Come sta
il teatro ragazzi?*

Forse è meglio chieder-
si "a che punto sta"...
Dobbiamo partire da
un dato storico: vent'anni fa il teatro ragaz-
zi, in Italia, non esisteva: ora abbiamo
una ricca produzione, un
numero cospicuo di com-
pagnie, 15 Centri.
Insomma: è stato creato un
settore teatrale specifico. Vorrei fare il
punto di questo cammino ventennale, met-
tendo a fuoco tre questioni cruciali. La prima
e più importante è la questione del destinatario.
Considera che questo teatro, a differenza
di tutti gli altri, (pensiamo, ad esempio, ad
altre definizioni di altri teatri, che so, "Teatro
di prosa", "Teatro d'arte", "Teatro di ricer-
ca"...) si caratterizza, sin dal nome, proprio
per il pubblico cui si rivolge. Ora, questo rife-
rimento diretto e programmatico ha compor-

tato, per il Teatro Ragazzi, la necessità di
conoscerlo questo suo destinatario e di trovare
un modo specifico di parlargli. La
conseguenza – non da poco – è
che il teatro ragazzi si è vac-
cinato per sempre dal morbo
della autoreferenzialità. Tanto
più che la conoscenza del destina-
tario è stata per molto tempo, soprattutto
una pratica del destinatario, attraverso labora-
tori, incontri diretti, progetti mirati... Del
resto, molti degli artisti-inventori del teatro
ragazzi provenivano dall'animazione teatrale,
e dunque giocare, o se vogliamo: giocarsi, il
teatro, mettendo in questione la distanza spet-
tacolo-spettatore, era nel suo DNA. Questa
pratica, a sua volta, è stata guidata da alcune
idee-presupposto intorno al bambino ben
visibili anche nella concretezza delle scelte
artistiche, dentro gli spettacoli.



D. Quali?

C'è l'idea di bambino come essere in crescita, in età evolutiva. Un teatro per lui va fatto sulla base di ciò che può comprendere, di ciò che è bene e utile per la sua formazione. Per quanto, spesso, si sia evitato il problema, per paura di finire nella parrocchia e nell'edificazione, il teatro ragazzi si è sempre dovuto misurare con la finalità educativa... anche quando ha pensato se stesso come "alternativo". C'è l'idea di bambino, di infanzia miticamente intesa come luogo delle origini, altro, luogo di ricostruzione del mondo e di ricostruzione anche del teatro, il teatro salvato dai ragazzini e con i ragazzini; c'è infine, meno esplicitata, meno teorizzata, ma ben presente, l'idea che il bambino, nella nostra società è, sempre e comunque, uno scolaro.

Dire scolaro è dire scuola. È successo così che il teatro ragazzi si è trovato a fare i conti, insieme al suo destinatario primo, anche con un destinatario secondo, alquanto complesso e scomodo: gli insegnanti... gli adulti padroni dei bambini, legittimati per istituzione alla proposta culturale e quindi anche unici ad avere la possibilità di "portare a teatro" i bambini. È la situazione che ha spinto il teatro ragazzi ad assumersi il compito di educare la scuola al teatro. È nata così e si è sviluppata per anni quella che chiamo la "doppia offerta" del teatro ragazzi: da un lato spettacoli e dall'altro cultura teatrale (attività di animazione, promozione del linguaggio teatrale e aggiornamento rivolti all'insegnante...).

Il risultato di questo lavoro è stato enorme; se oggi si va a vedere teatro, da parte della scuola, in quantità e in qualità vent'anni fa inimmaginabili, se oggi si pratica l'attività teatrale in modo così diffuso e culturalmente e pedagogicamente avvertito, lo si deve a questo incontro Scuola - Teatro ragazzi.

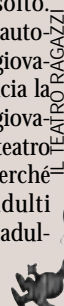
D. Noi continuiamo a parlare di teatro ragazzi, forse per inerzia, ma oggi il settore ha un nome nuovo Già... Teatro per l'infanzia e la gioventù... Siamo ancora nella questione del destinatario. Perché il cambio di nome? La rettifica è stata opportuna. Quel "ragazzi", in effetti, oltre ad occultare in sé, come mi ha fatto osservare una volta un'attrice, le destinatarie "bambine e ragazze" cui



Danilo Conti, autore ed interprete, con Antonella Piroli, de *I tre porcellini*, produzione Accademia Perduto-Romagna Teatri con il giovane gruppo Tanti Così Progetti di Ravenna

pure si riferiva, copriva, in realtà, in modo parecchio confuso, l'arco dai 3 ai 13 anni (dalla scuola materna alla scuola media, in termini di destinatario scolastico!). Ma il cambio di nome, io credo, non nasce solo per questa preoccupazione comunicativa. Testimonia anche un allargamento del destinatario nell'oltre-scuola media... allargamento in parte effettivo, negli ultimi anni, in parte auspicato. Non senza problemi e ambiguità. È da quando mi occupo di teatro ragazzi - usiamo ancora il vecchio nome - che mi trovo a sentire l'affermazione, insofferente alle specificazioni, e intrinsecamente contraddittoria: "il teatro ragazzi è teatro e basta", per tutti,

cioè: anche per gli adulti. Capisco l'aspirazione, ma è evidente che l'affermazione è falsa. È vero che un grande spettacolo di teatro ragazzi può essere fruito da tutti, ma non è vero il contrario, cioè che il teatro "adulti" possa sempre essere adatto per i bambini: noi non possiamo far vedere uno spettacolo di Ronconi ad un bambino di tre anni. Questa semplice verità è negata, io credo, perché l'ancoraggio al destinatario è visto come freno e non come una guida, un limite fecondo. Bene, l'apparizione dei "Giovani" come nuova frontiera, per una sua parte (solo per una parte, voglio essere obiettivo, perché in effetti alcuni recenti spettacoli del settore tendono, sia in termini di contenuto che di linguaggio, a rivolgersi proprio ai giovani, faccio due soli esempi: Gigi Gherzi e Donatella Diamanti) a me sembra spia di un nodo, insieme istituzionale e culturale, irrisolto. Perché il teatro ragazzi dovrebbe essere autorizzato più di altri teatri a rivolgersi ai giovani? E chi è un giovane? Quando comincia la gioventù, quando finisce? Perché per il giovane non dovrebbe andare bene tutto il teatro che si fa? Perché vietabile ai minori? Perché brutto? Certo il passo tra giovani e adulti (tutti) è più breve di quello tra ragazzi e adul-





ti... Questo è il punto, io credo: gli artisti del teatro ragazzi hanno maturato, negli anni, il bisogno e la capacità di porsi come teatranti complessivi, diciamo così, ma da un lato la paura di abbandonare un terreno conquistato, dall'altro lo sbarramento dei competitori, fanno sì che questo processo non giunga a compimento.

E in effetti sono pochissime le compagnie che riescono ad avere un doppio pubblico e solo qualcuno del teatro ragazzi lavora nell'altro teatro... Il problema si risolverebbe con un rimescolamento delle carte. La discussione sul teatro per i giovani dovrebbe essere di tutti i teatranti, non solo di coloro che provengono dal teatro ragazzi. Poi, a completare ed ingarbugliare il quadro, c'è che il settore ragazzi è confluito nella cosiddetta "Quarta Area", ovvero l'associazione

che, all'interno dell'Agis, raccoglie le compagnie di teatro di ricerca.

D. Il rapporto tra teatro ragazzi e ricerca teatrale è qualcosa che travalica le etichette: è davvero condivisibile questa assimilazione?

Ma credo che ci sia qualcosa in più, che il teatro ragazzi pensa se stesso come un capitolo della ricerca teatrale. Giustamente. Il discorso di cosa il teatro ragazzi dà, ha dato, a tutto il teatro è, appunto, la seconda questione di cui volevo parlare. Meriterebbe più spazio, mi limito a qualche cenno. Personalmente ritengo che il teatro ragazzi abbia portato alla ricerca intanto il calibrarsi sul destinatario: dimensione preziosa per ogni teatrante, che voglia parlare alla società e non "al mondo del teatro". Sul piano del linguaggio un lavoro straordinario è quello fatto dal teatro ragazzi sulla "figura". L'esplorazione sulle potenzialità dell'attore-fantoccio (burattino, pupazzo, oggetto, ombra, ecc.) ha portato risultati

di grandissimo valore, originalità e profondità... Come spettatore debbo confessare che i risultati più alti del teatro ragazzi sono per me quelli che provengono proprio dal lavoro fatto sulla "figura". Penso per esempio a certi spettacoli del Teatro delle Briciole, dei Piccoli Principi, e del Teatro Giocovita... La riflessione su questa ricerca sarebbe necessaria e di grandissima rilevanza, ma non si fa perché si ritiene la "figura", sciocamente, cosa da bambini... Un altro aspetto ancora vorrei mettere in evidenza: il teatro che si rivolge ai bambini ha dovuto fare i conti con la necessità di raccontare qualcosa, ovvero

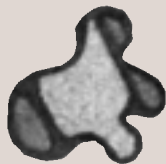
Quello che, secondo i diretti interessati, unisce il teatro ragazzi alla "Quarta Area" è il fatto che entrambi vantano modalità produttive comuni, che partono dal laboratorio. Mi fido di questa spiegazione.

storie, facendo riferimento a tutta la narrativa, fiabesca e non, e ricercando sui molti modi di raccontare delle storie a teatro. Da un certo punto di vista nessun altro settore del teatro negli stessi anni ha potuto esplorare questa possibilità. In un'ottica diversa ma nella stessa direzione di una "drammaturgia delle storie", 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.

Sono tre spunti di discussione, questi, su temi che coinvolgono tutto il teatro, non solo quello per ragazzi. Ma dove e come affrontare questi argomenti? Non ci sono ambiti in cui tutto il teatro possa discuterne. Certo bisognerebbe rompere gli steccati e anche essere generosi. Ho l'impressione che quelli del teatro ragazzi, siano più attenti ad andare nel terreno degli altri che non a lasciare gli altri entrare nel proprio. Sicuramente c'è oggi anche un problema di formazione ed è anche da ripensare se e come ci si debba preparare per rivolgersi ad un pubblico infantile.

Tutti gli operatori di teatro ragazzi si sono forgiati al fuoco della pratica, in un momento sociale particolare come quello dell'animazione.

Oggi, i più sensibili tra di loro stanno cercando di attivare momenti formativi, che non sembrano mirati però ad un teatro ragazzi quanto ad un teatro a tutto campo. La premessa è, evidentemente, che un attore debba prima essere un professionista, poi uno specialista. Ma "poi" quando? Questa specializzazione sul teatro per ragazzi non la vedo all'orizzonte. E mi chiedo: forse non esiste una vocazione sorgiva a rivolgersi col teatro ai bambini? In letteratura avviene: perché non potremmo avere un regolare, diffuso, dignitoso teatro per l'infanzia e la gioventù così come abbiamo una letteratura per ragazzi? La realtà è che spesso, ancora, l'ap-





A 5 cm da terra,
testo e regia
di Gianluigi Gherzi,
produzione I Teatrini

proccio sembra essere: “stante che sono un artista, mi capirà anche il bambino”. Fosse così semplice... Il risultato, comunque, è che nel teatro ragazzi non c'è ricambio: chi ha già imparato ha imparato e gli altri si arrangino. E il discorso non vale solo per gli attori, naturalmente...

D. *Veniamo al rapporto tra teatro ragazzi e Istituzioni: come vanno le cose?*

È la terza e ultima questione che volevo toccare: la legittimazione del

rapporto Teatro - Scuola, le due Intese. La prima, quella del '95 ha solennemente dichiarato l'importanza di educare al teatro, ha cioè affermato che nella cultura di base del cittadino è bene sia presente la conoscenza e l'amore (si spera) per il teatro, e ha sancito, prendendo atto di una realtà esistente, il nesso inscindibile tra teatro che si va a vedere (e dunque il teatro per ragazzi) e teatro che si fa in proprio (il teatro della scuola in tutte le sue molteplici forme). Questa Intesa ha dato vita ad una serie di iniziative in Italia e ha dato forza sia agli educatori-teatranti che ai teatranti-educatori. L'Etì, in una prima fase, ha messo a fuoco alcune esperienze campionesche che potevano essere valorizzate, poi si è mosso con quelle iniziative che solo il “cen-

tro” può fare, lasciando al “locale” tutto quello che può e deve fare. In concreto si è trattato, in questa nuova prospettiva, di creare una struttura informativa con un sito Internet dove tutto ciò che avviene nell'ambito della scuola, del teatro e dell'educazione viene messo a disposizione di tutti e inoltre di mettere a fuoco un'ipotesi di struttura che consentisse al teatro di dialo-

gare nel miglior modo possibile con la scuola (a livello centrale non si sponsorizzano né stili né persone, ma si sponsorizzano modalità, no?). Di qui la sperimentazione da due anni del Centro Etiscuola. È l'ipotesi di un luogo di discussione permanente, vicino ai teatri, con il compito di ricostruire una comunità di adulti che amano il teatro e che educano al teatro.

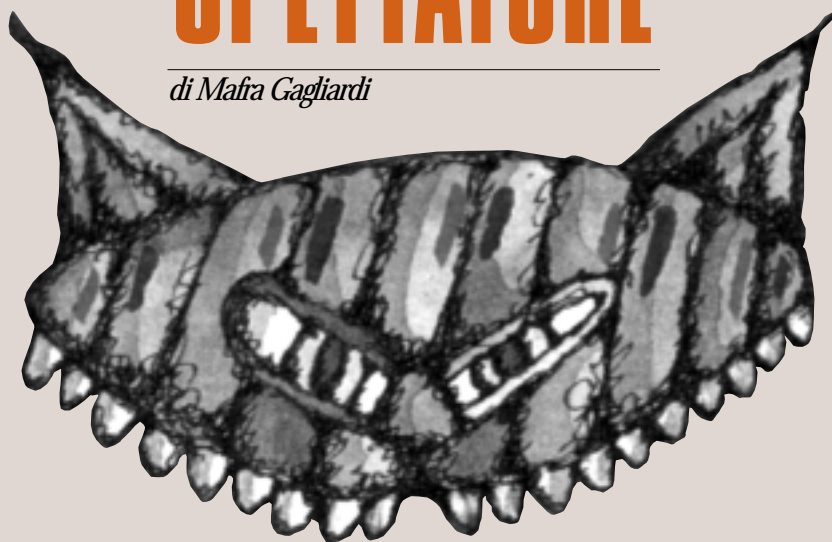
La seconda Intesa ha collocato il teatro nelle discipline dello spettacolo, assumendo tutta la spettacolarità come qualcosa cui educare. Ma per ora ben poco è stato fatto, e siamo ancora in attesa di sviluppi possibili. In definitiva le Istituzioni si sono accollate le istanze di coordinamento, di servizio, di messa a punto delle idee. Il teatro ragazzi, però, ha più subito che promosso le Intese, sottovalutandone il significato di prospettiva, reagendo addirittura con qualche perplessità, soprattutto, io penso, perché le Intese legittimano fortemente il “teatro della scuola”, che il teatro ragazzi invece di considerare come uno dei cardini dell'educazione teatrale, vede come una sorta di teatro amatoriale, velleitario... chissà perché: nessuno scrittore per l'infanzia, per esempio, si sognerebbe di guardare con sufficienza la diffusione nella scuola di pratiche di scrittura creativa... Ma su questo ad un prossimo colloquio.



IL TEMPO DELLO SPETTATORE

di Mafra Gaggiardi

Un'indagine a tappeto per capire come i bambini vedono il teatro. E si scopre che...

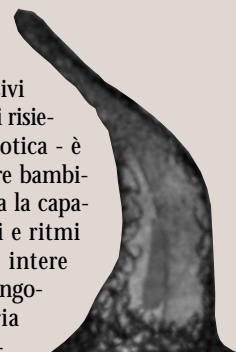


A fianco del tradizionale Stregatto, quest'anno l'Eta ha dato vita ad un progetto intitolato "Il tempo dello spettatore", con l'obiettivo di istituire un osservatorio permanente sul tema del destinatario, significativamente definito «il perno attorno a cui ruota l'intera progettualità artistica e organizzativa del teatro per le nuove generazioni». Per la stagione 1997/98, il progetto ha coinvolto quindici Centri di teatro ragazzi, venticinque spettacoli articolati su cinque differenti tematiche, circa millesettecento spettatori dai tre ai quattordici anni, un agguerrito manipolo di Referenti (osservatori scelti dai Centri), e la sottoscritta, incaricata di fornire indicazioni metodologiche per la ricerca e di analizzare poi il materiale raccolto attraverso una ricognizione globale di lettura e di riflessione. Compito arduo, davvero: e per l'altissimo numero di spettacoli eterogenei partecipanti al progetto e per la difficoltà di stabilire parametri comuni di ricerca fra gli osservatori. Se partendo da queste premesse non si è potuta svolgere una ricerca scientificamente rigorosa, si è riusciti tuttavia a raccogliere un vasto materiale che ha offerto informazioni interessanti sulla complessa fenomenologia che caratterizza la ricezione infantile a teatro. Seguendo le direttrici più

attuali della ricerca semiotica, si è cercato non tanto di attuare un'analisi dei testi spettacolari, quanto piuttosto un'analisi dei processi attraverso i quali gli spettatori li recepiscono e ne fanno esperienza.

La ricerca si è svolta in questo modo: si è proposto un questionario a risposte aperte, diversificato per le diverse fasce d'età degli spettatori e per le diverse aree tematiche su cui vertevano gli spettacoli. A questo strumento d'indagine che ha raccolto prevalentemente giudizi per così dire espliciti e "mediati" dall'espressione scritta, si sono abbinate le osservazioni dei Referenti che hanno incontrato le classi/campione dopo ogni spettacolo, raccogliendo reazioni più immediate e spontanee attraverso un'attività di *brainstorming*. Si sono potuti così evidenziare alcuni punti nodali del rapporto teatro/spettatore bambino: il coinvolgimento operato dallo spettacolo, la sua interpretazione sul piano semantico e la sua risonanza sul piano emotivo, i meccanismi di identificazione/proiezione, il rapporto con l'esperienza pregressa dello spettatore. Emerge chiaramente dal materiale raccolto il diffuso e generalizzato piacere che accompagna, per l'infanzia, la fruizione teatrale. In una rosa di aggettivi proposti per qualificare uno spettacolo, i bambini mettono costan-

temente al primo posto "divertente". In qualche caso l'aggettivo sembra coincidere con "comico", ma il fatto che venga attribuito indiscriminatamente a tutti gli spettacoli - anche a quelli con prevalenti toni drammatici o tragici - e che venga abbinato ad altri aggettivi come "complicato", "triste", "pauroso", richiede qualche approfondimento. Sembra che lo spettacolo teatrale nel suo complesso sia vissuto come una situazione in cui, a ogni istante, si producono stimoli linguistici, visivi, sonori, gestuali e plastici (ciascuno appartenente ad un sistema di codici diverso) che suscitano un piacere di tipo sensoriale. Il primo segmento della ricezione infantile consiste, insomma, nel cogliere e impadronirsi della forma dell'opera artistica: l'attenzione a quelli che sono gli aspetti materiali e espressivi dello spettacolo - nei quali risiede la sua specificità semiotica - è molto viva nello spettatore bambino. E molto ampia risulta la capacità di rilevare immagini e ritmi del linguaggio teatrale: intere scene di uno spettacolo vengono ricostruite a memoria con un'esattezza nei detta-





Una scena di *Muñeca*, della compagnia Corona-Gherzi-Mattioli, vincitore del premio Stregagatto



gli a volte sorprendente. E molto spesso l'alternanza buio/luce, l'intensità dei colori e la suggestione della musica vengono citate come fonte di intensa emozione.

Lo spettatore infantile gode contemporaneamente della storia rappresentata e delle modalità di rappresentazione. Non si limita ad attribuire un senso a ciò che si racconta sulla scena - come fa invece prevalentemente lo spettatore adulto - ma è attento a ciò che "si fa" sulla scena, cioè al presente della rappresentazione, che è il reale artistico. In questo senso, se il fruitore è etimologicamente, "colui che gode di un diritto o di un bene", la fruizione di un'opera d'arte (in particolare dell'opera d'arte teatrale) comporta un "godimento" in cui può essere inclusa l'accezione di benessere, utilità, giovamento.

Mi ha colpito, nei testi dei bambini, anche la frequenza con cui viene usato, in riferimento allo spettacolo, l'aggettivo "semplice". L'aggettivo - caratterizzato in questo contesto da una certa ambiguità semantica - viene usato con una connotazione nettamente positiva per indicare la semplicità dei mezzi usati sulla scena in rapporto alla produzione di senso. Suscita meraviglia e ammirazione il fatto che oggetti poveri o insoliti acquistino "significanza" sulla scena; che una storia o delle idee complesse

prendano corpo in materie sensibili, in oggetti o gesti quotidiani. Sembra che gli spettatori colgano acutamente quella che è una peculiarità del linguaggio teatrale: la sua capacità di reinventare il significato delle cose e il nostro rapporto con loro; la sua fondamentale "semplicità" metaforica, di contro al sovraccarico della fiction televisiva e cinematografica. In altri casi, invece, "semplice" viene usato dai bambini con una sfumatura dispregiativa a proposito di spettacoli giudicati "infantili", "adatti a bambini più piccoli". Troppo semplici, e quindi privi di interesse.

L'aggettivo si correla per opposizione a "complicato" e "difficile", che pure talvolta ricorrono nei questionari per segnalare una difficoltà di comprensione da parte degli spettatori. Questa si verifica però in misura nettamente inferiore a ciò che ritengono gli insegnanti (un questionario a parte li interrogava in proposito): per il fatto che - come si deduce da varie risposte "indirette", (per esempio i titoli alternativi assegnati ai vari spettacoli) - i ragazzi anche se incontrano difficoltà nella decifrazione di alcune scene, riescono in genere a cogliere comunque il senso globale del messaggio.

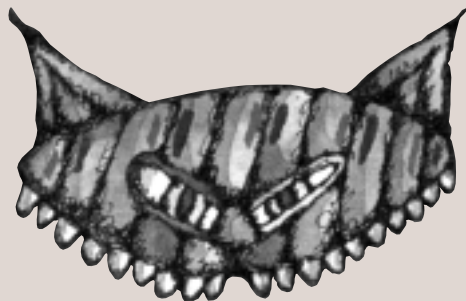
Sembra che il piacere della fruizione derivi tanto dai segni trasparenti di uno spettacolo quanto da quelli opachi, cioè che resistono

all'attribuzione di senso. Anzi spesso il segno opaco provoca lo spettatore nella sua inventiva per fabbricare un rapporto con la sua intelligibilità. Questo processo naturalmente ha dei limiti: se lo spettacolo è troppo complicato, il bambino spettatore si scoraggia e abbandona il campo; ma se è troppo semplice, viene privato di un piacere. Vorrei notare inoltre che i due aggettivi con connotazione decisamente negativa "noioso" e "stupido", che pure vengono registrati dai questionari, raramente sono associati a "complicato" o "difficile", ma piuttosto abbinata tra loro (stupido/noioso). A teatro, dunque, anche per lo spettatore bambino, il più subdolo dei demoni resta la noia, come sostiene Peter Brook.

Un altro aggettivo che ricorre con frequenza nella qualifica degli spettatori è "comico". È indubbio che i bambini a teatro ridono molto e volentieri. Ridono per principio e per contagio. Ogni sfumatura comica proposta dalla scena viene immediatamente percepita e calorosamente sottolineata: la possibilità di ridere è una motivazione ricorrente nell'invito rivolto a parenti e amici perché vengano a vedere lo spettacolo. Talvolta viene messa in evidenza una comicità verbale, alla quale i bambini più piccoli sembrano particolarmente sensibili: la parola viene usata, al di là della sua funzione semantica, come oggetto sonoro portatore di allitterazioni, onomatopoeie, nonsense. Ma spesso viene colto anche un "comico da situazione" legato alla trasgressione a una norma: in particolare la comicità escrementizia, interdetta dalla buona educazione, viene accolta e sottolineata con esultanza. Ma poiché la comicità si iscrive in qualche modo nelle aspettative del giovane spettatore, può succedere anche che confermi le sue attese imprigionandolo in una fruizione superficiale che impedisce di cogliere tutto lo spessore della proposta scenica: l'analisi delle reazioni di classi diverse a uno stesso spettacolo ha messo in luce relazioni di questo genere.

Dalle risposte dei piccoli spettatori risulta inoltre che in genere lo spettacolo opera su di loro un forte coinvolgimento. Scattano meccanismi complessi di identificazione e di proiezione con un forte investimento emotivo: si vorrebbe essere un certo personaggio, vivere assieme a lui una determinata situazione. Accanto all'immedesimazione - prevalente e più ovvia - nell'eroe o nell'eroina di uno spettacolo affiora un'altra forma di identificazione in personaggi totalmente e programmaticamente negativi. In molti casi lo spettatore





non solo vive in proprio le scene di violenza, ma identificandosi con un personaggio prepotente e aggressivo ne enfatizza le caratteristiche anche al di là delle connotazioni offerte dal personaggio.

La fascinazione esercitata dal personaggio si mantiene anche fuori dal palcoscenico: immaginando che possa uscire dalla dimensione dell'immaginario e entrare nel quotidiano, i bambini più piccoli fantasticano di trovare in lui un amico, un compagno di giochi, un confidente. Progettano di accudirlo con molta cura, di offrirgli da mangiare e da bere, come al più gradito degli ospiti. Quando però il personaggio scelto è portatore di una carica negativa molto forte, risulta pericoloso esportarlo dal mondo della finzione a quello del quotidiano: l'istante morale e il principio di realtà prendono il sopravvento e, se il personaggio entrasse in casa o a scuola, dovrebbe essere eliminato, perché pericoloso. Queste dinamiche psicologiche ricordano quelle dello spettatore "ingenuo" descritto da Mannoni, che vorrebbe aggredire l'interprete di Giuda o di Otello, per eliminare il male di cui sono portatori quei personaggi. L'attribuzione di significato a uno spettacolo

mobilità tutto il sistema di referenze dei bambini, che spesso tendono a definire la loro relazione con la vicenda scenica in base alla propria esperienza. In qualche modo, la scena parla allo spettatore di se stesso, lo coinvolge sul piano personale, richiama elementi della sua stessa situazione. Perciò con la storia rappresentata si può consentire ma anche dissentire, prenderne le distanze: ma sempre con un'intensità di partecipazione che evidenzia un atteggiamento estremamente attivo nella ricezione del giovane spettatore (sarebbe interessante verificare se questa "attività" si mantenga con la stessa pertinenza anche nella fruizione televisiva).

In molti spettacoli sono stati colti riferimenti al rapporto adulti/bambini, a relazioni familiari, a esperienze di solitudine e conflitto, anche al di là forse di quello che gli autori dello spettacolo volessero consapevolmente evidenziare. Anche per questo motivo, molti bambini esprimono il desiderio di tornare a teatro assieme ai loro genitori, per condividere con loro un'esperienza che ritengono li riguarda complessivamente.

Del materiale raccolto dalla ricerca fanno parte molti disegni, eseguiti soprattutto dai bambini della scuola materna e del primo ciclo elementare. Ricorrono, rappresentate con notevole forza espressiva, immagini che hanno maggiormente colpito gli spettatori, in particolare le scene di paura e scene comiche o ritratti dei personaggi che si sono accampati con maggior vitalità nell'immaginario dello spettatore. Sono molto interessanti le modalità di raffigurazione dello spazio scenico, delle fonti di luce, dei colori e degli oggetti presenti sulla scena: ulteriore conferma di una straordinaria capacità di percezione e di registrazione dello sguardo infantile. Un buon numero di disegni rivela la forte percezione che, soprattutto ai livelli più bassi d'età, i bambini hanno del pubblico che li circonda. Gli spettatori vengono raffigurati accanto ai personaggi e agli oggetti di scena, accomunati dallo stesso climax. In qualche caso gli spettatori appaiono allineati frontalmente, in piedi o seduti; seguono la scena, o si guardano fra loro (a testimoniare una relazione presente in sala, per cui lo spettatore guarda ed è guardato dai compagni). Altre volte gli spettatori sono presentati con i loro nomi in fumetto, o ritratti a coppie o a gruppi mentre gridano "bravi!" agli attori.

Il fatto di condividere la fruizione teatrale con un gruppo di coetanei, di stringere insieme a loro uno stesso contratto di "Sospensione dell'incredulità" (Mannoni) viene vissuto dai bambini con particolare intensità. Sembra affiorare in loro la consapevolezza di quello che è un elemento costitutivo dell'evento teatrale: coinvolgere attori e spettatori in una forma di comunione, creare una comunità forte.



Andrea Rauch

Le immagini di questo numero di *Etiinforma* sono tratte dai cataloghi annuali del premio Stregagatto. Ne è autore il senese Andrea Rauch, classe 1948, grafico, illustratore, docente e scenografo, attivo dalla metà degli anni Settanta. Rauch, che vive e lavora a Firenze, collabora stabilmente con Enti ed Istituzioni (come Biennale di Venezia, Centre Pompidou, Regione Toscana, Comune di Roma, Comune di Pistoia e molti altri) ed è autore della parte grafica di importanti mostre d'arte, come quella dedicata a Paul Klee (1981) o a Francesco di Giorgio Martini (1990 e 1993).

Ha progettato i manifesti ufficiali dedicati alla Conferenza Mondiale dell'Ambiente (Rio de Janeiro, 1992) e al Secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell'Uomo (Parigi, 1989): le sue opere sono state esposte in Italia, Europa, Stati Uniti, Sud America, Giappone e alcuni suoi manifesti fanno parte della collezione del Musée de la Publicité del Louvre di Parigi. Dal 1992 è art director dell'Unione dei Teatri d'Europa e collabora stabilmente con il teatro ragazzi italiano, con gruppi quali il Teatro Stabile di Bolzano, il Teatro Gioco Vita, i Burattini del Sole, il Granteatro. Socio fondatore dello studio "Graphiti" (1983-1993), dal 1994 Rauch progetta con la nuova sigla "Rauch Design", e attualmente insegna Teoria e Tecnica del linguaggio pubblicitario presso la Facoltà di Scienza della Comunicazione dell'Università di Siena. Nel 1993 la rivista giapponese "Idea" ha inserito il nome di Rauch in un numero speciale dedicato a 100 World Top Graphic Designers





LA DIFFICILE SCELTA DEL BAMBINO

di Marco Baliani *

*Una storia possibile di tanti
anni di teatro ragazzi.
Con una raccomandazione:
cambiare*



Venticinque anni fa, quando cominciai a fare teatro, scelsi come interlocutore lo spettatore bambino: mi sembrava che lì ci fosse, per un artista, una maggiore libertà creativa perché le condizioni di partenza non erano canonizzate né formalizzate. Sperimentando e cercando un teatro per quel pubblico particolare ho potuto sviluppare una drammaturgia originale, e un'attenzione al processo e al farsi del testo, attraverso cui recuperare parte di quella tradizione che il furore degli anni Settanta aveva bollato come nemica; ma questo è accaduto dopo, nel tempo, nel passaggio ad altri spettatori, adulti, ad altre platee.

Mi sono rimaste però quelle domande che mi avevano spinto ad esplorare i territori infantili: cosa resta dopo l'atto teatrale? Cosa scambiano nell'incontro attore e spettatore?

Domande sull'utilità e sul senso ove forme, estetica o sperimentazione dei linguaggi erano senz'altro mezzo e non fine del mio lavoro. E però da quelle esperienze sono scaturite anche forme, necessarie. Lo racconto in *Tracce*, un mio spettacolo: senza quel pubblico di bambini non sarebbero nati i miei primi racconti, e poi di seguito lo stesso teatro di narrazione oggi così fin troppo citato; non avrei potuto sperimentare le modalità del racconto orale... La mia crescita artistica si è dunque misurata su quell'interrelazione, su quel senso di trasmissione di saperi e misteri che è l'atto narrativo orale. E quei particolari spettatori, all'inizio, mi fecero comprendere molte cose misteriose, sviluppare tecniche e metodologie.

Il teatro ragazzi è stato soprattutto un movimento di rivolta, non uniforme e assai variegato, direi di gioiosa rivolta, agli inizi, ove l'enfasi animatoria del contatto, del corpo sociale, dell'immersione operativa erano senz'altro più impellenti di qualsiasi discorso artistico. Pochi, molto pochi, sono stati capaci, su quella spinta ribelle, di farsi artigiani pazienti e trasformare in teatro potente quei bisogni e quelle intuizioni. Ma è sempre così per qualsiasi movimento.

Come sempre accade quando un'esplosione creativa coincide con un periodo storico denso e preciso, quel momento espansivo ha consumato molte energie e molta giovinezza, ma, finita l'epoca dello slancio, morti nel piombo

gli anni Settanta, ognuno ha cercato di tesaurizzare le scoperte fatte: si son creati, così, più stilemi che stili, più cliché che poetiche. La dissipazione gioiosa dei primi anni ha ceduto il passo a sistemi di organizzazione delle risorse. Oggi il teatro ragazzi corre il rischio di una mancanza di ricambio generazionale, e allora le formalizzazioni rischiano di diventare autoreferenziali.

Eppure il terreno è ancora lì, fecondo e difficile, per chi volesse dar prova di sé; la coscienza sociale di un teatro necessario all'infanzia si è grandemente sviluppata; gli equivoci pedagogico-educativi sono stati in larga parte superati; e ancora è possibile vedere gioielli di ricerca teatrale per uno spettatore bambino, ragazzo, adolescente.

Sempre consiglio ai giovani attori di misurarsi con una platea di ragazzi e non in forme occasionali: è una grande esperienza formativa per un attore; il ritmo è tutto, l'efficacia e la presenza non permettono distrazioni, occorre essere lì con tutto di sé; è un'esercitazione all'attenzione e all'ascolto, una scuola rara e preziosa. Forse c'è stato un errore: quello di credere che ci si potesse specializzare in una forma di comunicazione teatrale per un solo pubblico, anche se comprendo che questa recitazione è stata fonte di crescita organizzativa e di continuità lavorativa. A mio avviso, occorre entrare ed uscire dal territorio dell'infanzia: tornarci quando se ne sente davvero il bisogno, come una rigenerazione di intuizioni e di pratiche, ma anche uscirne, per altri occhi e platee, per non restare intrappolati in definizioni inutili e, a lungo andare, nocive.

* Attore e regista





PER UN TEATRO GENERAZIONALE

di Alessandro Garzella*

*Dall'esperienza diretta
maturata sul campo, sette
vizi/virtù del teatro ragazzi...*

Stiamo vivendo un'agonia e un'ebbrezza: la simultaneità dei valori opposti e i fatti assurdi della vita d'oggi, lasciano senza fiato. Nell'ansia della sconnessione, Borges temeva che, chiudendo un libro, le parole si mischiassero tra loro; che di notte, senza dire nulla, qualcuno ne spostasse i significati. Le straordinarie possibilità artistiche del teatro generazionale stanno forse in questa suggestione.

La sconnessione è un allegro malessere che rende possibili due opposte reazioni: chiudersi o curiosare fra nuove combinazioni di segni, fra significati vecchi e significati nuovi. Lasciar sfuocare i monoteismi della passata civiltà, per cercare gli indizi di ciò che sembra trasparire tra i collegamenti nuovi: in questo bilico di curiosità, da un po' di anni, sta la ricerca del teatro che dirigo. Abbiamo orgogliosamente cercato di cancellare molti pregiudizi e stiamo ancora frequentando il teatro come possibilità di partire dalla tradizione per tradirla. Nell'ipotetico elenco dei sette vizi/virtù che accompagnano i dubbi del nostro fare teatro quotidiano, colgo questa occasione per indagare brevemente sui nostri piccoli "saperi" e sui tentativi che pensiamo appartenere alla ricerca di una sana devianza.

1) *sul primato del pubblico*: per noi lo spettatore è una componente viva della drammaturgia e della scena. Zeri diceva che "portare le scolaresche nei teatri e nei musei può essere un delitto": è una riflessione irritante che

contiene comunque qualche verità; le difficoltà di comunicazione non sono certo colpa dei ragazzi; fare un teatro generazionale significa porre al centro della propria ricerca il grande tema dell'ascolto; non basta più "mostrarsi", raccontare "il fanciullino che era in noi": i ragazzi non cercano negli adulti simulazioni di una coetaneità impossibile, per questo è importante fare i conti con le nuove storie e le parole dei "fanciullini" del duemila.

L'immaginario bambino, così profondamente radicato nei teatranti della mia generazione, ha dato vita a qualche equivoco di troppo, contrapponendo al bambino vero un'astrazione che noi cerchiamo di eliminare lasciandoci invadere, nella frequentazione della nostra cittadella del teatro, dai "drammi giovanili" quotidiani.

2) *sulla modernità*: il teatro ragazzi non è un'anomalia rispetto a ciò che appartiene alla storia del teatro, se non nell'essere rivolto a dei destinatari definiti. Senza inseguire inutilmente tecnologie altrui né, tantomeno, rinunciare alla forza della presenza viva di uno scambio umano, la scena deve assolutamente fare i conti con la tenuta dello sguardo di attenzione, con i bagagli di esperienze, con i linguaggi del cinema, della tv, della pubblicità e del fumetto: il teatro ragazzi trova una sua identità nell'essere un'operazione sulla durata e sulla densità; è affascinante, ad esempio, il fatto che un clima emotivo o un nucleo testuale d'intreccio, rappresentato ai bambini d'oggi, debba svilupparsi e terminare nell'arco di poche decine di secondi.

3) *"necessità" e "inutilità" delle storie dell'agio e del disagio*: cerchiamo storia in cui leggerezze e orrori si mescolino inscindibilmente assieme. Rifiutiamo di essere portatori di messaggi in cui permane l'antica semplificazione del mondo ostinatamente diviso fra buoni e cattivi; ci piace lasciar affiorare una mano sotterranea, capace di manovrare i fatti, affidando alla percezione degli spettatori le possibilità di individuare gli indizi e collegarli liberamente tra di loro. Tutto ciò per noi nasce dalla testualità: i ragazzi d'oggi, anche attraverso la visione della babele massmediologica, si abituano a seguire narrazioni complesse e stimoli emotivi forti, si identificano con "eroi/antieroi" adulti, aspirano a raggiungere condizioni di vita culturalmente indipendente; mentre l'infanzia diviene però sempre più breve, con l'adolescenza si prolunga la permanenza in famiglia; nella percezione di questa confusione stanno le competenze tecniche dello scrittore del testo e dei compositori della scena.

4) *sulle tecniche dell'attore*: la molteplicità dei punti di vista, dei piani, dei campi, dei movimenti di sguardi e di macchina ripropone, oltre all'uso dello spazio in sottrazione, la grande questione della presenza dell'attore. Fare il montaggio senza moviola significa agire sullo spostamento delle percezioni, cioè pensare all'attore non solo come persona, ma anche rispetto all'utopia dell'interpretazione: un attore insomma che, padroneggiando le tecniche di quello che chiamo il sistema delle coppie di opposti perpetua l'arte, il mistero e il rischio della trasfigurazione.

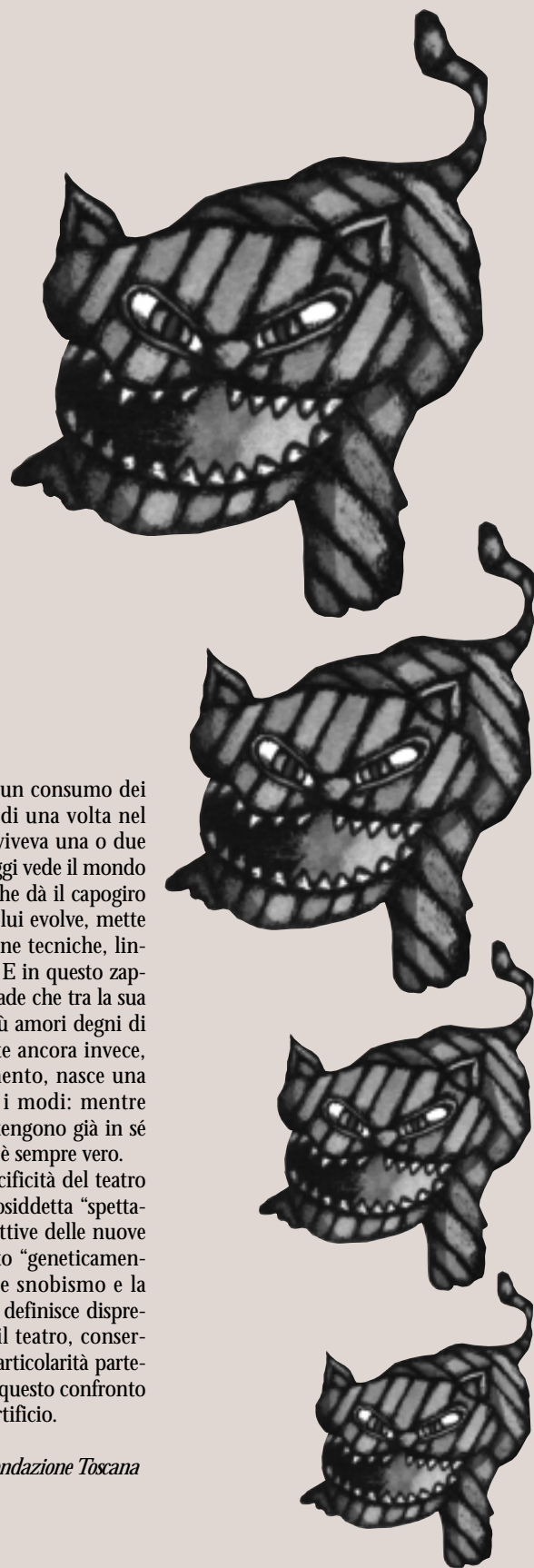
5) *sul comico e sul tragico*: gli orizzonti di attesa delle nuove generazioni si sono allargati fino a comprendere idee e generi che venivano respinti. Sta scomparendo la distinzione idealistica tra poesia e non poesia: la bellezza e la forza del teatro sta forse proprio nell'abbassare l'alto e viceversa. I generi teatrali sono caratteristiche strutturali, non valori; accade però purtroppo che la visione di un genere, piuttosto di un altro, determini approcci qualitativamente differenti, soprattutto per gli insegnanti e gli addetti ai lavori: troppe volte si definisce superficialmente "basso" il comico, che è invece, come è noto, una delle forme più alte dell'espressione umana, e troppe volte si considera con disprezzo "moda" ciò che invece ha la dignità di un rinnovamento culturale di costume.

6) *sulla tecnica e sulla poetica*: il teatro che si compiace di essere teatro è un'arte che ci

annoia; siamo di fronte ad un consumo dei gusti rapidissimo: l'artista di una volta nel corso della sua intera vita, viveva una o due mode culturali, l'artista di oggi vede il mondo cambiare con una velocità che dà il capogiro e con lo stesso ritmo anche lui evolve, mette continuamente in discussione tecniche, linguaggi, idee oppure muore. E in questo zapping esistenziale talvolta accade che tra la sua vita e l'arte non nascono più amori degni di generare passioni, altre volte ancora invece, proprio da questo spaesamento, nasce una capacità di padroneggiare i modi: mentre assai spesso le tecniche contengono già in sé le poetiche, il contrario non è sempre vero.

7) *il trucco e l'anima*: la specificità del teatro non è più scindibile dalla cosiddetta "spettacolarità". Le strutture percettive delle nuove generazioni hanno assimilato "geneticamente" ciò che l'insopportabile snobismo e la supponenza di noi teatranti definisce dispregiativamente spettacolare: il teatro, conservando la sua straordinaria particolarità partecipativa, non può sottrarsi a questo confronto tra le sorgenti della vita e l'artificio.

* *Direttore artistico Sipario Fondazione Toscana*



UN TEATRO D'ARTE CONTEMPORANEO

di Monica Gattini Bernabò*



*Produrre poetiche
anziché titoli,
produrre incontri
anziché spettacoli:
obiettivi certi per
continuare a
crescere...*

I punti che hanno caratterizzato, sin dagli inizi, la produzione del teatro ragazzi italiano sono la collegialità nel lavoro di gruppo e l'idea di destinatario come momento centrale del proprio agire. Il primo punto è in parte frutto del clima di grandi fermenti politici e sociali degli inizi degli anni Settanta, che hanno coinciso con la nascita del settore. L'idea del gruppo, di scelte fortemente condivise, di parificazione e interscambiabilità dei ruoli, fortemente legata al clima partecipativo di quegli anni, hanno inciso sui processi produttivi e organizzativi delle strutture. Ci si contrapponeva al teatro capocomiciale, alle accademie, in realtà all'assoluta immobilità del sistema.

Questa tensione ha prodotto un nuovo modo di fare teatro. Ha rimesso al centro il ruolo dell'attore come autore del processo creativo. Per questo parliamo di attore-autore, per questo si può dire che la storia del settore è una storia di opere, di drammaturgie fatte in scena e non a tavolino.

L'idea del gruppo nel tempo evolve, si differenziano i ruoli e le responsabilità, si precisano le vocazioni artistiche e organizzative e all'interno di queste le varie funzioni. Nel tempo la formula evolve, ma resta però forte il tratto della condivisione che fa dei Centri tutt'oggi realtà ad alta densità produttiva e non sovrastrutturale, con precise e riconoscibili modalità produttive ed organizzative.

Per quanto riguarda il secondo punto, la pratica e la conoscenza del destinatario interagiscono non occasionalmente nelle forme produttive. Tutte le forme di ricerca del teatro dal dopoguerra ad oggi sono partite da un rinnovamento del linguaggio per fare teatro; mentre il teatro ragazzi ha rinnovato il linguaggio teatrale (drammaturgie, tecniche, ecc.) partendo dal rapporto diverso con il pubblico.

Il concetto di ricerca non si disgiunge mai dalla nozione di pubblico. Chi produce spettacoli per ragazzi e giovani pratica il proprio destinatario e non può prescindere dalla conoscenza del suo immaginario. Tutto il teatro dovrebbe fondarsi come arte di relazione su un rapporto bidirezionale fra palco e platea, eppure solo nel teatro ragazzi, sin dalla sua denominazione, ci rendiamo conto che il rapporto con il pubblico è elemento fondante, contenuto della ricerca.

È in tal senso che possiamo dire che il teatro ragazzi ha prodotto poetiche prima ancora che titoli, che i luoghi di teatro ragazzi sono case nelle quali si producono incontri, prima ancora che spettacoli. Nei casi più interessanti di sviluppo artistico, spettacoli, laboratori, seminari e conferenze costituiscono il percorso di ricerca attorno e con il pubblico. Il teatro diventa anche un modello di relazione, di aggregazione di centralità della persona.

Questi due punti distintivi sono anche stati alla base degli importanti risultati artistici prodotti che hanno reso il teatro ragazzi italiano noto anche all'estero. 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. I tempi di ricerca e di prove si stanno sempre più contraendo, gli spettacoli girano senza pause, spesso in luoghi inadatti ad ospitarli. 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. È per evitare il rischio di un abbassamento della tensione artistica che la ricerca produttiva deve godere di investimenti degni della parola.

Nessuno può rivendicare un'esclusività in termini culturali rispetto al destinatario, ma è evidente che il teatro ragazzi e giovani italiano rivendica di rappresentare un modello prima di tutto produttivo che non può essere ignorato e con cui si chiede di confrontarsi, per alzare il tiro, a partire dagli esiti prodotti. Non ci si sottrae alla verifica dei risultati, ma d'altro canto si richiede una qualificazione delle energie e degli investimenti. Sarà necessario che le Istituzioni tutte appoggino in modo nuovo questo rilancio, con una politica più coraggiosa che possa avviare progetti in profondità, di

respiro più ampio. Forze conservative anche nel teatro tendono a mantenere il settore ragazzi in una specie di recinto marginale; auspichiamo invece che la rottura degli steccati fra le varie aree consenta di entrare nel merito dei risultati e di aprire una politica teatrale più avanzata e dinamica nelle programmazioni, nei festival, nelle coproduzioni, perché questo teatro fa parte a pieno titolo del teatro d'arte contemporaneo.

** Responsabile organizzativo
Teatro del Buratto*



*La Moitié du ciel,
della compagnia
Image Aiguë*





TEATRO DEL'UTOPIA E MISERIA DEL PRESENTE

di Gianluigi Gherzi *

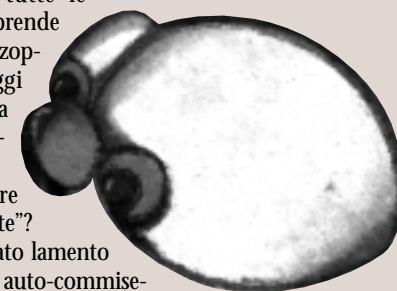
«Ricominciare
a fare
e a richiare».
Guardando
al futuro

Ricordando i miei spettacoli, il pubblico che li vede, mi sento molto contento. Penso d'aver tra le mani una grande occasione. L'occasione di lavorare con uno straordinario "pubblico popolare". Il pubblico bambino. Il pubblico adolescente. Il pubblico giovane. Aggiungo, senza paura di uscire fuori tema: il pubblico che incontro nei Centri Sociali Autogestiti. Il pubblico della Piazza e della Strada. Li guardo. Si accostano al teatro come ad uno strano oggetto. Non sono disposti a regalare niente. Non sentono l'obbligo morale di "istruirsi" o di frequentare la "cultura alta". Sanno che non è prevista l'esibizione di nessun nome televisivo d'alto o medio richiamo. Non vanno a vedere l'ascesa o la caduta di un collega. Senza aspettative. Senza dare nulla per scontato. Chiedono molto. Qualcosa che c'entri con la vita, possibilmente.

Un'emozione. Un'energia. Una comunicazione. Quando lo spettacolo è finito, se non sei sordo, lo sai. Se è arrivato o no. Se ha avuto senso o no. Se ha emozionato o no. Se ha unito o diviso. Parole banali? Non per questo pubblico. Uno strano pubblico. Perché, se vuoi, lo puoi frequentare. Puoi discutere con loro e giocare. Puoi rivolgere domande, sapendo che ci saranno risposte. Pubblico che spesso ti dice: "mi piacerebbe fare con te quello che fai tu. Giocare col teatro".

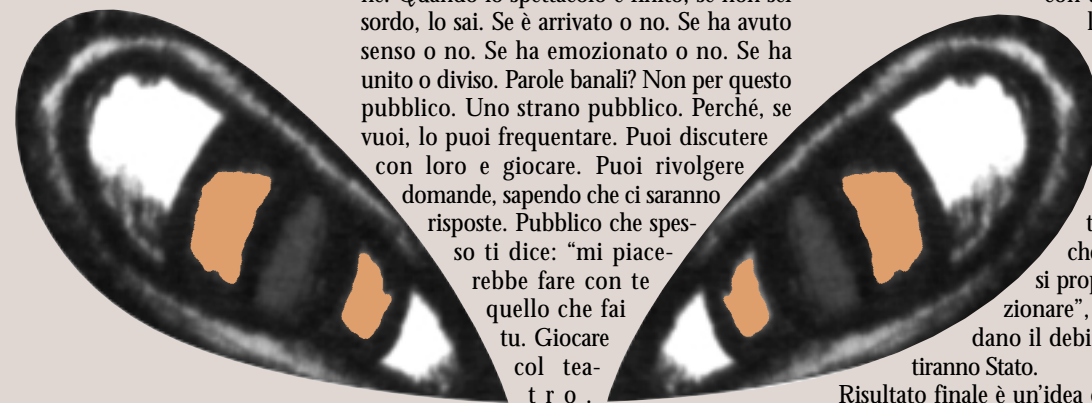
Imparare. Fare uno spettacolo. Farlo vedere". Pubblico particolare. Non atomi sparsi e spersi nella sala, ma una piccola comunità, unita da un'età e una condizione. E penso: allora, mettendo insieme tutto, una comunità, un pubblico popolare, una possibilità di relazione profonda e complessa, forse si può entrare in un territorio ampio e nuovo, non ancora contaminato dalla noia, dalla polvere, dai compromessi esausti. Risento prendere forza a due parole: "senso" e "necessità". Parole invocate in tutte le discussioni in cui si prende atto di un teatro che zoppica. Parole che oggi molto teatro di ricerca comincia a fare proprie.

Perché, allora, parlare di "miseria del presente"? Piagnisteo? Consolidato lamento teatrale? Narcisismo e auto-commiserazione? No, constatazione rabbiosa di come il funzionamento della "macchina teatrale", anche in questo settore, anche a contatto con un materiale così fragile, con un pubblico ignaro, ma proprio per questo disposto a straordinarie scoperte, sceglie la via della conservazione dello status quo, della quantità invece della qualità, della svogliata abitudine, del risparmio insieme dei costi e della creatività. I famosi "conti che non tornano mai", la retorica dell'impresa, la rincorsa al consenso e al gusto medio del pubblico, portano alla produzione di spettacoli generici, montati in tempi ristrettissimi di prove,



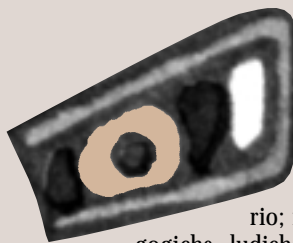
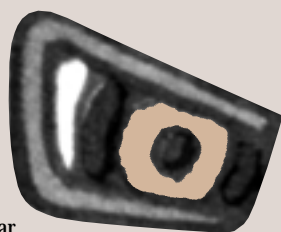
con un occhio prevalente da una parte alla facilità di circuitazione dall'altra al risparmio di materiale umano e artistico, spettacoli che nei casi migliori si propongono di "funzionare", nel peggiore saldano il debito con la madre-tiranno Stato.

Risultato finale è un'idea del pubblico, dei ragazzi, degli insegnanti molto più arretrata di ciò che ragazzi e insegnanti sono. Troppi pensano di aver capito davvero come "funzionano le cose". La realtà è molto più misteriosa e ricca dei loro conteggi che però alla fine un risultato l'hanno: quello di rendere difficile e impossibile la vita di chi, all'interno delle compagnie, dei loro centri di produ-



zione, delle fette di mercato da loro controllate, cerca di continuare a far

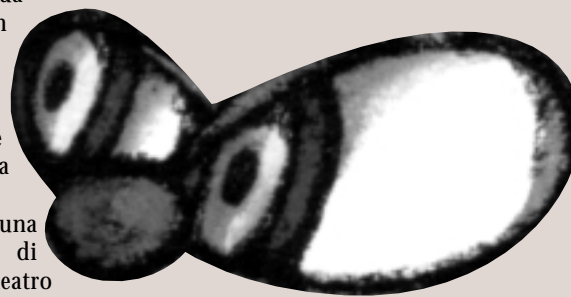
vivere quelle condizioni che fanno del teatro per ragazzi un'occasione artistica straordinaria. Una schiera di ex compagni di strada ingrigniti e disillusi soffoca il presente. Il livellamento mediano-mediocre che il mercato cerca di imporre alle produzioni fa spuntare l'altra faccia del teatro ragazzi, quella orribile: un "teatro di genere", un teatro di serie C, una sottospecie teatrale fatta di titoli ammiccanti e di gigioneggiamenti melensi. Peccato, perché il teatro ragazzi italiano non se lo merita. Perché, nonostante tutto, conserva, nelle sue esperienze più felici, un altissimo tasso di artisticità. Perché il miglior teatro ragazzi italiano vive di un'anomalia: di uno scambio continuo col mondo del teatro di ricerca, cui dà artisti e da cui li prende, con cui costantemente dialoga. In molti casi ormai il teatro ragazzi e il teatro di ricerca non sono due ambiti separati, ma il teatro ragazzi è uno degli ambiti possibili della ricerca. Questa, forse, è la caratteristica del



rapporto a questo tipo di destinatario; istanze pedagogiche, ludiche, educative,

comprendono fino in fondo la centralità del lavoro sui linguaggi che sono "senso" e non solo "segno". Da questo incontro nasce la possibilità di un nuovo teatro popolare. Eppure, mentre faticosamente si infrangono pregiudizi, si riunificano mondi e pubblici differenti, s'abbattono steccati, il mercato del teatro ragazzi, formalmente, riconosce il valore di questa "qualità", nella realtà non le dà spazio, la ritiene di difficile distribuzione, soprattutto non si fa interrogare né mettere in crisi da questa.

Siamo di fronte ad una gigantesca perdita di memoria. Perché il teatro ragazzi italiano nasce da un peccato originale. Da anni in cui tutto era in discussione: la funzione stessa del teatro, la separazione tra attore e spettatore, l'idea del gioco e quella di creatività, la funzione della scuola e del processo educativo, il rapporto tra teatro e cultura, e tra cultura e politica. Siamo figli di questo, del rapporto difficile e passionale con l'animazione teatrale, dell'invenzione di nuovi territori del teatro, di una pratica teatrale diffusissima, che non si proponeva di creare attori per i provini, ma aveva nell'idea di



teatro ragazzi italiano più compresa, rispettata e amata dai nostri partner europei. Questa contaminazione ha portato e porta alla scoperta di dimensioni poetiche molto interessanti. Ricerche linguistiche anche estreme, senza perdere nulla in radicalità, si "umanizzano" in



dove la giusta attenzione alla concretezza delle operazioni non schiacci ricerca e qualità artistica. C'è bisogno di una politica della distribuzione che quella qualità sappia incoraggiare e rispettare e che prenda le distanze da chi usa la pratica dello scambio degli spettacoli come strumento per l'acquisizione di vergognose e immorali "rendite di posizione". C'è bisogno che rinascano i "progetti",

che tutti, gruppi e centri, sappiano individuare linee artistiche e investire su di esse, che le direzioni artistiche ricomincino a farsi sentire e a pesare. Dobbiamo prendere atto del-

l'assoluta mancanza di ricambio

generazionale. Tanto hanno fatto i mercanti del mediocre che l'idea stessa di teatro ragazzi è diventata un rospo di difficile digestione e di scarso fascino per le giovani generazioni di teatranti. È necessario che qualcuno si assuma, assieme ai contributi, anche il rischio di produrre chi non appartiene direttamente al proprio orticello: gli artisti indipendenti, certo, che hanno avuto una parte importante nella difesa dell'originalità del teatro ragazzi, ma anche gruppi e artisti giovani, rendendosi complici della loro formazione e crescita. Urge la nascita di un momento formativo per nuovi attori e registi, la generazione dei quaranta-cinquantenni deve avere la forza di passare esperienze e competenze a una nuova generazione, senza aspettarsi altro, in futuro, che d'essere gioiosamente tradita, in nome di una artisticità che non potrà non cercare anche altre strade. 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.

* *Regista e autore*

gruppo teatrale come soggetto politico, culturale, artistico il suo punto di forza. Questo peccato originale ha permesso al teatro ragazzi di non cadere nella trappola del "genere", di attrarre artisticità straordinarie, di dialogare col mondo della ricerca, di incontrare esperienze analoghe nelle periferie, nelle istituzioni totali, manicomi o carceri, di non perdere contatto con una generazione che generosamente cercava di usare il teatro come ponte tra lavoro su se stessi e pratica artistica, culturale e politica.

Dobbiamo ripartire da lì? Assolutamente no! Ma dobbiamo ritornare a quella tensione, alla radicalità di quelle domande, per essere capaci di inventarne di nuove e di trovare nuove risposte. Siamo all'interno di una trincea fondamentale per inventare il teatro del Duemila, ma questa coscienza è ancora di pochi, ed è soffocata dal cinismo dei più.

Adesso è tempo di ricominciare a lavorare e studiare. Qualcuno l'ha già fatto, senza eccessiva pubblicità o clamore. Ma sui temi dell'immaginario del bambino, dell'adolescente, più in generale sull'immaginario che muta, c'è bisogno di fare ancora di più: di ritrovarsi, di discutere, di essere messi in discussione. Per poi lavorare. Per mettere in campo produzioni che facciano i conti con i termini mutati della questione, che sappiano addentrarsi in territori sconosciuti. C'è bisogno di

modalità produttive nuove,



PADRI E FIGLI

di Roberto De Lellis*

*Ricambio
generazionale
e formazione:
una lezione
dalla storia
del teatro
ragazzi*

Si dice spesso che siamo una generazione senza padri, costretti a costruire dal nulla il tutto: attori, registi, organizzatori, tecnici, relazioni con le città e le istituzioni, il pubblico. È un'affermazione dura, irri-guardosa, che rimanda a un tema antico, ricorrente: i padri non ci hanno aiutato, anzi ancor oggi ci guardano con sospetto, temendo di perdere la propria *auctoritas* le proprie sicurezze, il proprio diritto ad essere guardati con ossequioso rispetto. Preferisco pensare che siamo stati una generazione disobbediente che, prima istintivamente poi consapevolmente, ha consumato un tradimento. Per stanchezza o per noia, a ragion veduta o per principio, siamo scappati di casa, abbiamo vissuto di espedienti e abbiamo cercato altrove, fosse l'India o New York non importa, nuovi maestri. Abbiamo chiesto loro di farci da padri, di indicarci le strade, di costruirci una mappa, di darci consigli. Il nostro teatro è nato così, con molta incoscienza e una grande gioia. D'altronde non poteva essere diversamente. Quando un'intera società e una generazione mettono in discussione famiglia, donna, religione, etica, scuola, lavoro, anche il teatro finisce per essere travolto. Il teatro per ragazzi è nato lì, segnato a fuoco da una stagione politica e sociale irripetibile. Questa è allo stesso tempo la sua forza e il suo limite. Tutto il teatro per ragazzi attualmente riconosciuto dallo Stato si è andato costituendo e consolidando nel decennio 1975 - 1985. Da oltre dieci anni si può dire che nulla di nuovo sia nato in questo campo e molto spesso le nuove compagnie che s'impongono all'attenzione del pubblico e della critica sono costi-

tuite da "fuoriusciti" da altre formazioni già affermate e riconosciute.

Ciò significa che si è verificato un arresto, una discontinuità a cui, come nuovi padri, va posto rimedio. Perché questo succeda dobbiamo rindare alla ricerca del nostro "primo giorno", alle nostre origini: l'idea di "gruppo", la conseguente nascita delle cooperative, lo sconvolgimento delle gerarchie consolidate (produttore/regista/attore), l'autoformazione, sono state fondamentali per la nascita e lo sviluppo delle nostre modalità produttive. Non possiamo e non dobbiamo buttarle via, ma allo stesso tempo dobbiamo essere consapevoli che sono idee invecchiate, logorate dal tempo e dagli anni, e che oggi è necessario cercare diverse e più mature ragioni d'essere.

È assolutamente indispensabile, per cominciare, che tutti coloro che in questi anni sono stati artefici della nascita di una "nuova tradizione" nel teatro si assumano la responsabilità di sistematizzare e trasmettere alle nuove generazioni tutto ciò che ha così profondamente motivato la loro scelte. Se abbiamo avuto cattivi padri - avari ed egoisti - non possiamo cadere nel loro stesso errore: dobbiamo convincerci che l'atto di trasmettere e tramandare una memoria storica e antropologica non è solo un "dovere etico" - cosa che risulterebbe noiosa e supponente - ma forse un modo per essere utili anche a noi. Apprendere ad apprendere, imparare dai bambini: è questa la grande sfida che abbiamo di fronte, la condizione affinché il "ricambio generazionale" non sia la semplice consegna di una miracolosa cassetta del tesoro, ma un elemento di vitalità per tutto il teatro e per ogni processo creativo.

* *Direttore del Teatro
delle Briciole*



IL TEATRO DELL'INFANZIA: DUE PENSIERI

di Carlo Bruni *

Kismet Opera di Bari: al Sud una strada accidentata fa la differenza...

1 Avete presente com'è un bambino infagottato la mattina in procinto d'andare a scuola? Adesso immaginatene duecentocinquanta che arrivano in autobus, anche da paese lontani quaranta chilometri: è un'impresa. Sballottati nell'ultimo tratto da una strada "accidentata" sbarcano nel piazzale, si affacciano sulla porta con una certa timidezza ed entrano ancora sotto la giurisdizione vigile delle maestre. Li

accogliamo nel foyer e ci vuole un po' a convincerle - le maestre - che la fila forse non è così funzionale allo spazio. Ma il "trenino" s'incepta presto e, se non si cede sciogliendo le righe, si rischia di farne restare fuori la maggior parte. Così, alla rottura del primo tabù, corrisponde la conquista di un luogo di libera relazione ed è il trionfo della merendina.

A Sud la differenza è in quella strada "accidentata" ma non è una differenza tutta riconducibile a disagio: è un'opportunità di viaggio. Si aspetta l'ingresso.

"È la prima volta che venite a teatro?"

"Sapete quale compagnia state per incontrare? E il titolo dello spettacolo?"

"E cosa significa Kismet? Buon destino: significa «buon destino». Mah"

"Mi raccomando: non si fuma in sala".

"Ma noi siamo piccoli" rispondono sorpresi da quella raccomandazione anacronistica e, nell'ascolto che succede alla sorpresa, gli rifiliamo qualche buon consiglio su come stare a teatro: li accompagniamo in sala.

C'è una tradizione nel Sud? Alla comune idea letteraria di teatro radicata nella scuola si contrappone naturalmente un'attitudine alla rappresentazione che non è solo retorica: è lingua diffusa, è corpo che suona, è orgoglio sottile.

I conti da fare sono molti e lo scoglio più grosso sta nella scarsità di formatori competenti, magari meno soggetti alla più comune idea di teatro come strumento pedagogico e più avvezzi a considerare il teatro per quello che è: un'arte che si può contagiare anche senza essere artisti, purché la si tratti con rispetto e passione.

Il Protocollo d'Intesa firmato da Ministero della Pubblica Istruzione, Ente Teatrale Italiano e Dipartimento dello Spettacolo ha favorito lo sviluppo di un'attenzione e tuttavia non ha dato gli strumenti per esercitarla degnamente. Nel dubbio, ciascuno ha scelto strade autarchiche che in alcuni casi hanno alimentato l'improvvisazione. E se il primo verbo da esercitare nell'approccio al teatro è "vedere", sono rarissimi i luoghi e le occasioni in cui è possibile vedere teatro. Spesso si ricorre al soccorso di aule troppo rimbombanti per raccogliere attenzioni e rappresentazioni troppo scolastiche per suscitare emozione.

Percepire e immaginare: questa è l'opportunità che offre il teatro alla scuola e qui non si segnala un'arretratezza differente da quella di altre latitudini. Si conferma piuttosto la difficoltà che incontra la Scuola nel cogliere anche dal Teatro l'opportunità per una riforma profonda: una riforma di carattere e non di superficie. Una riforma che scelga di rinunciare a quell'elenco di risposte che è "il programma", per coltivare piuttosto domande: quei motori d'apprendimento che ogni bambino conosce e frequenta con straordinaria e innata maestria.

2 Prima della parola e del giudizio, l'infanzia è il posto pronto ad accogliere l'esperienza senza confezionarla. È lo spazio della sorpresa e della scoperta, ma anche della radice su cui si fonda ogni crescita. È il posto da dove si parte e a cui sempre si torna. E il teatro le assomiglia molto. Bisogna saper essere stupidi in teatro, disposti a percepire e immaginare senza interrompere l'emozione con il giudizio costante di una ragione troppo vigile. C'è bisogno di far bene tutte le cose, anche le più piccole, aderendo profondamente alla Regola, senza lasciarsi imprigionare dalle regole. Ci si muove insieme a teatro, anche quando si è soli, come sa fare il bambino che s'inventa comunque un altro con cui condividere il gioco. E si sta zitti a teatro: lo spettatore vede e l'attore lascia al personaggio la parola perché, ogni sera, in ogni replica, in quell'estrema finzione, ciascuno possa cogliere l'essenza di una domanda sincera e portarsela dentro, a casa, come un segreto.

La sfida dell'infanzia è quella dell'arte e noi dovremmo coltivare un teatro che sia terra dell'infanzia senza per questo rinunciare alla nostra età preziosa e adulta.

* *Responsabile organizzativo
del Teatro Kismet Opera*



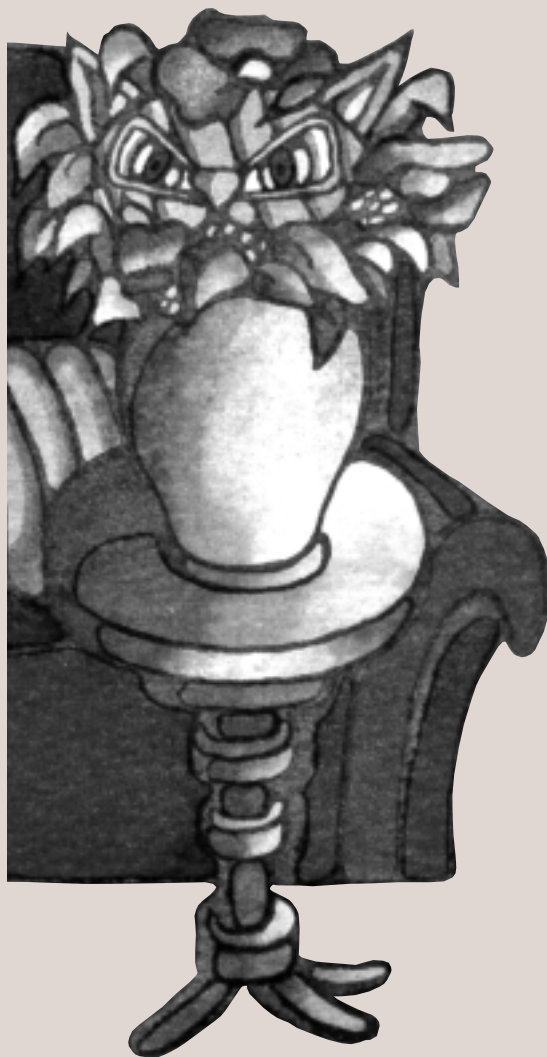
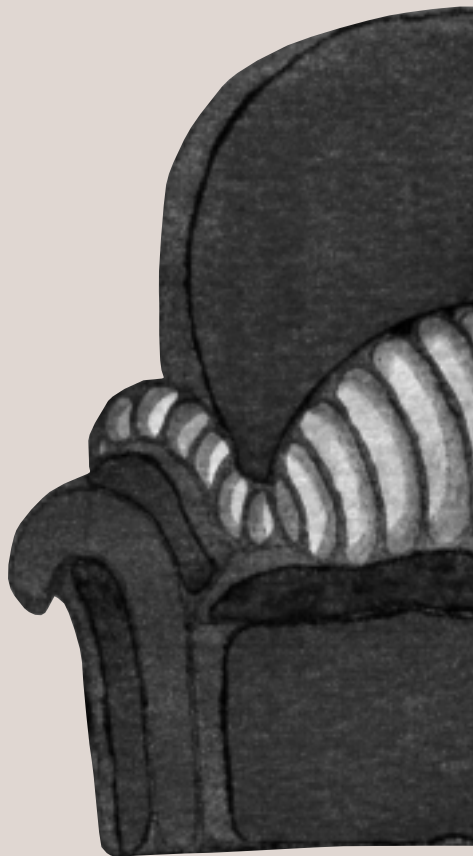
“QUESTA FIABA È UN ABISSO”

di Paolo Ruffini

*La meraviglia dei bambini nel teatro della Societas
Raffaello Sanzio*

Non v'è pensiero contemporaneo dell'arte e della sua fine che in un modo e nell'altro non sia tributario del pensiero del sublime, che vi si riferisca esplicitamente o no.
Jean-Luc Nancy

Linfante - ricorda Chiara Guidi - è colui che è fuori dal linguaggio codificato: nel lavoro con i bambini, se non ci si misura con uno sguardo infantile della visione, questa si dilegua. Piuttosto il linguaggio deve scoprire la sua dimensione corporea per poter ricreare nella loro vita (e sulla scena) un mondo ulteriore; un mondo che riguarda la meraviglia, una sorta di processo iniziatico che nulla ha a che fare con un teatro che spiega o decora. La finzione nella quale i bambini entrano modifica addirittura la percezione dell'agire, come sottolinea Chiara Guidi quando dice: bisogna essere così finti da sembrare veri. In questo modo la finzione diventa per ognuno uno spazio mentale trasformatosi in individuale smarrimento di sensi, perché ricreato innanzitutto come un mondo fisico assoluto che si lascia narrare dalla materia, dagli odori e dai colori. Dalla Scuola Sperimentale agli spettacoli per l'infanzia, la poetica della Societas Raffaello Sanzio afferma il teatro da un piano del desiderio da condividere - essendo il bambino protagonista - a quello da attraversare, in quanto spettatore, per effetto di una reciproca corrispondenza incondizionata. Anche gli adulti, se spettatori, sono chiamati a verificare una loro disponibilità verso questi atti di incoscienza, che appartengono alla sfera della seduzione del mistero fiabesco, dominato da crudeltà e turbamenti che rappresentano il potere della ragione (vedi





il paventato incesto in *Pelle d'asino*). L'immaginario per l'infanzia della Raffaello Sanzio non ha una morale da rivendicare, ma piuttosto riconosce la precarietà esistenziale e l'ansia al suo stadio primitivo e che le sole parole non sono in grado di restituire: la fiaba - scrive Bruno Bettelheim - offre materiale fantastico che suggerisce al bambino in forma simbolica in che cosa consista la battaglia per il conseguimento dell'autorealizzazione, e garantisce un lieto fine. Era al Festival di Bertinoro, l'estate scorsa, dopo aver debuttato *La prova di un altro mondo*, quando Chiara Guidi raccontava del processo creativo che aveva accompagnato lo "spettacolo" e, negli anni, il pensiero e la pratica della Scuola Sperimentale di Teatro Infantile da lei diretta. La costruzione di un mondo ulteriore possibile, che ci proietta in un universo che è sempre e comunque costellato da figure liberatorie e a volte minacciose, siano esse ombre o suoni ancestrali o mostruose cavità verso l'ignoto, non viene affrontato come un problema di comunicazione ma appunto della meraviglia emotiva nel suo farsi forma. In *La prova di un altro mondo*, ad esempio, i bambini sono i conduttori sonori, esecutori di interferenze orchestrate da oggetti rudimentali, elementi poveri che vanno a percuotere canne e metalli e tamburi di latta con sistematica ritmicità, un incanto concertistico che risuona di eco lontane dalla profondità arcaica, quasi un rituale di iniziazione al quale rispondevano come controcanto i richiami delle loro voci infantili amplificate. Lo spazio scenico nella semioscu-

rità del controluce diventa un spazio dell'altrove magico. Ovviamente nella Scuola Sperimentale non si cerca quella mediazione con lo spettatore che, comunque, lo "spettacolo" porta con sé; ogni passaggio, dunque, ogni stanza abitata dal bambino rappresenta per lui fino in fondo un viaggio nell'oltre realtà quotidiana, un mondo che cattura per la sua autoreferenzialità di segni e riferimenti (*Scuola Sperimentale di Teatro Infantile I e II*; nella straordinaria documentazione video e dei diari), esperiti nel tempo e nello spazio di un gioco vissuto come una prova (le bare e la morte, il lanciafiamme, gli animali, le autorità, conferiscono al gioco i vincoli tematici).

Diversa impostazione ma eguale "regola" scatena sentimenti controversi in chi "guarda" le opere destinate alla scena: vedi le intuizioni da antro prospettico in *Pelle d'asino*, o la placentare dimensione tattile e olfattiva della materia in *Hänsel e Gretel*, nella versione fatta di radure e cunicoli realisticamente meravigliosi modellati in una nuova architettura per il Teatro Valle di Roma. Pur non facendoci trovare di fronte a delle "creazioni individuali e autonome" - quelle dei bambini della Scuola per intenderci - questi spettacoli agiscono però sulla nostra percezione allo stesso livello, al punto da portarci a credere di essere ingoiati, sottratti al nostro tempo e ai nostri bisogni, e il tutto per mezzo di dinamiche differenziate, verrebbe da dire, così ognuno si ritrova col proprio fardello di deviazioni psichiche e immaginifiche fragorosamente risvegliate e subito dopo sedotte.

DANZA D'INFANZIA...

di Andrea Porcheddu

*Michele Abbondanza,
con Alessandra Bertoni,
è protagonista di Romanzo
d'infanzia: la danza
dell'anima per comunicare
con i bambini*

D. Che vuol dire danzare per dei bambini? Vuol dire riprendere un linguaggio per loro immediato e naturale. Il bambino comunica attraverso l'uso del corpo, dell'intero corpo, e la danza, quindi, proprio per come si pone nei confronti del corpo, utilizza un linguaggio decisamente comprensibile per il bambino, molto vicino al suo mondo. Una comunicazione viva, sentita dai bambini, basata su una «danza dell'anima», che è quella che stiamo cercando di creare...

D. Un aspetto interessante e divertente nello spettacolo era l'alternare diversi stili, diversi linguaggi: dal balletto classico, che contrassegnava il mondo dei genitori, ad una danza più contemporanea per i bambini... Una scelta dovuta al fatto che gli adulti, per i mille casi della vita, assumono gesti che sono già codificati. Purtroppo, con il passare degli anni, i "grandi" perdono creatività, si affidano ad un codice: a noi è sembrato, allora, che il codice della danza classica potesse ben rappresentare questi personaggi ormai mummificati, che vogliono bene ai loro figli e però non si rendono più conto della rigidità delle categorie nelle quali si muovono: i divieti, la buona educazione... La danza classica, quindi, strutturata su passi precisi, ognuno dei quali ha un determinato nome, poteva richiamare quel mondo, mentre - al contrario - per i bambini abbiamo utilizzato quella che chiamiamo «danza dell'anima», una danza libera, assolutamente creativa. Gesti totalmente nuovi che derivano dalla personalità nuova e dal contesto nuovo che il bambino, ad esempio, sa sempre instaurare.

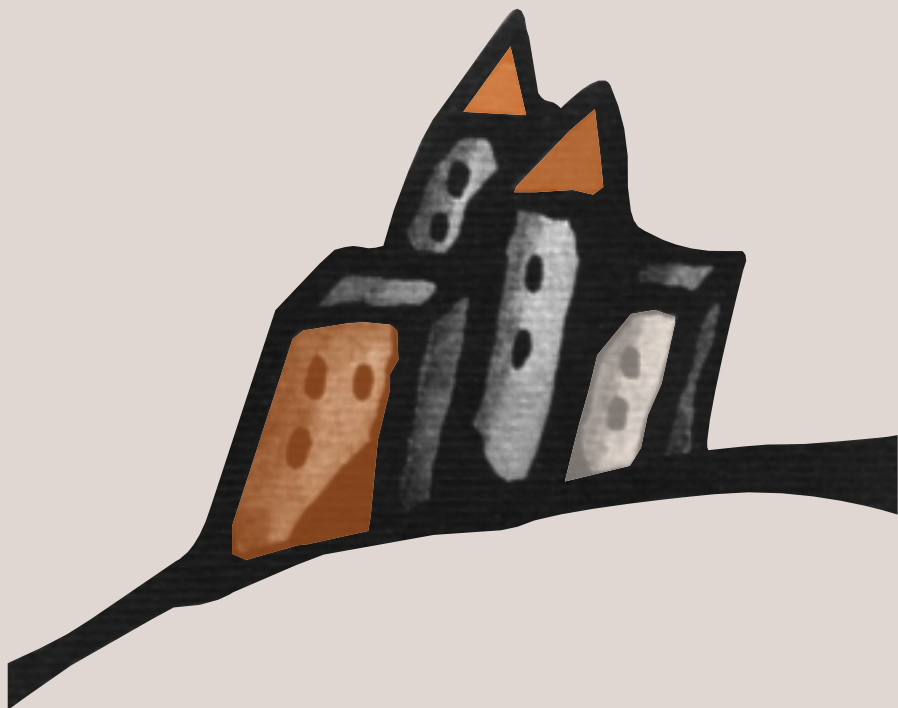


Romanzo d'infanzia:
creazione firmata
da Letizia Quintavalla,
Bruno Stori,
Michele Abbondanza
e Alessandra Bertoni.

D. Al teatro Valle i bambini hanno risposto in maniera superba, divertendosi ed emozionandosi. Ci sono stati, invece, casi di rifiuto di questo linguaggio? Sì, è successo a volte che, dopo lo spettacolo o per lettera, alcuni genitori o insegnanti ci rimproverassero di sobillare i bambini alla fuga o di mostrare scene poco convenienti, come quella dei fiammiferi con cui i protagonisti bruciano la casa. In realtà evidenziare, denunciare un problema o un disagio non significa incentivarlo, ma aiutare a rifletterci sopra: il nostro spettacolo, infatti, si rivolge anche agli adulti. Qualche genitore, a distanza di tempo, ci ha detto di come sia rimasto colpito dal messaggio che trasmettiamo e di come ne abbia tenuto conto nel rapporto con i propri figli...

D. Avete altri progetti di danza per l'infanzia? Con Letizia Quintavalla e Bruno Stori, che hanno firmato, con noi, lo spettacolo, abbiamo veramente un comune sentire. Ci vogliamo davvero bene. Loro dal punto di vista drammaturgico e registico, noi con i nostri corpi-strumento, vogliamo assolutamente proseguire in questo cammino assieme. Abbiamo già fatto progetti interessanti: però, questa volta, rivolti agli adulti, dal momento che vorremmo sospendere per un po' l'attività per bambini. Anche perché *Romanzo d'infanzia* è già prenotato per i prossimi due anni...





LA SCENA OLTRE FRONTIERA

Roger Deldime: «Ho fondato il *Theatre de la Montaigne Magique* a Bruxelles pensando soprattutto ad un progetto di educazione artistica dei giovani e di formazione teatrale per gli insegnanti. Questo progetto si avvale di una sede permanente e di un'attività che si protrae per tutto l'anno con differenti iniziative. La mia idea di educazione artistica della gioventù può essere riassunta in due dati. Il primo: occorre abituare i ragazzi a vedere spettacoli creati da compagnie di professionisti, in modo che i giovani scoprano le differenti possibilità della creazione contemporanea. Metterli in contatto con

*Roger Deldime e Gabriel Carasso: a Bruxelles e Parigi
due modi per parlare di teatro e educazione*



l'arte teatrale, mostrando loro spettacoli di differenti concezioni estetiche, facendo così capire che l'arte teatrale è anche un linguaggio, che deve essere decodificato e che può comunicare piacere intellettuale ed emozionale. Il secondo dato: occorre insegnare ai giovani ad esprimersi attraverso il teatro. Dunque noi creiamo differenti progetti, atelier, laboratori, durante i quali i giovani possano esprimersi attraverso il repertorio classico e contemporaneo, acquisendo così anche chiavi di lettura interpretativa per gli spettacoli che programmiamo durante la stagione. Allora, l'educazione artistica dei giovani consiste nell'apprendere a *vedere* ma anche a *apprendere a fare*.

Altro aspetto importante è formare i professori all'idea di spettacolo teatrale, un'idea che aiuti a superare l'elemento testo, cui i docenti sono normalmente legati. Alla *Montaigne Magique* ci sono oltre mille professori che fanno formazione e aggiornamento: in questo settore siamo al quarto anno di attività, con ottimi risultati di attenzione, approfondimento, partecipazione. Per ciò che concerne gli studenti, invece, lo scorso anno abbiamo registrato oltre cinquanta mila presenze e duecentosessanta spettacoli. Ci rivolgiamo sia alle scuole che alle famiglie: prevediamo spettacoli tutti i giorni, con cinque repliche la mattina, quattro il pomeriggio, e il sabato con serali per un pubblico formato anche da genitori. La *Montaigne Magique*, dunque, interamente finanziata dalla Municipalità di Bruxelles, rappresenta l'unico luogo stabile

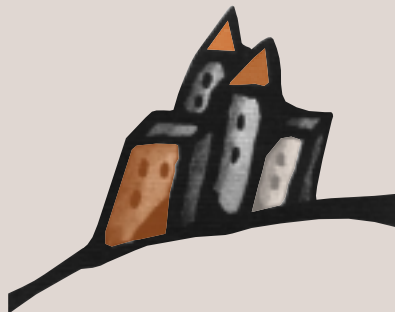
dedicato in modo permanente al teatro per ragazzi dai tre ai quindici anni. Credo, infatti, che a partire dai diciassette anni un ragazzo possa liberamente andare ad un teatro per adulti».

Gabriel Carasso: «Personalmente non lavoro nella produzione di spettacoli: opero nel teatro ragazzi sin dagli anni Settanta, anni in cui questo tipo di teatro cominciava ad emergere in Francia, anche grazie a Festival come quello d'Avignone. Allora mi battei molto per la sopravvivenza del teatro ragazzi, poi, nel tempo, mi sono rivolto ad altre esperienze. Da un paio d'anni, invece, sono tornato ad interessarmi di teatro ragazzi nell'ANRAT (Associazione nazionale di ricerca sull'azione teatrale), che è, in buona sostanza, l'associazione francese che si occupa di teatro-educa-



Tom della compagnia "Stella den Haag": lavoro che coniuga narrazione "calda" d'attore e immagine "fredda" del video.

zione. In questa associazione, che ha sede a Parigi, lavoriamo su tutte le relazioni tra scena e educazione, soprattutto sulla pratica che i giovani possono fare in teatro. Atelier, stage, teatro fatto per i giovani anche in ambito scolastico, formazione degli insegnanti e degli artisti: ci interessiamo, dunque, alla relazione dei giovani con lo spettacolo. Non esiste una educazione al teatro se non c'è la possibilità di vedere gli spettacoli: non si può imparare a leggere, se non si è mai preso in mano un libro. Questo per noi è fondamentale, quindi offriamo la possibilità di vedere il maggior



numero di spettacoli, di ogni tipo. La questione della produzione, della creazione, della distribuzione degli spettacoli per giovani è essenziale, sia per la ricerca teatrale che per l'educazione dei giovani. Penso che il teatro per ragazzi sia uno spazio specifico e particolare di ricerca artistica: si è obbligati a cercare linguaggi, contenuti e forme uniche per interessare i giovani, per attirare e mantenere la loro attenzione. È un aspetto interessante perché rappresenta un modo assolutamente vero, concreto, di fare ricerca.

In questo contesto la qualità dell'offerta è certamente importante, ma credo sia fondamentale che i giovani vedano di tutto: buon teatro e pessimo teatro. Devono sviluppare la capacità di giudizio e di scelta: certo, se si vede solo brutto teatro la faccenda si fa complicata, ma a volte è utile affrontare anche lavori meno riusciti.

Serve, allora, una politica per il teatro ragazzi e per il giovane spettatore: sostenere la ricerca artistica, dare i mezzi agli operatori e agli insegnanti, programmare spettacoli e favorire la riflessione. Negli ultimi anni, nella scuola, gli insegnanti hanno mostrato un'attenzione diversa per il teatro ragazzi e tra scena ed educazione c'è un rapporto più strutturato, più aperto. Molti, non tutti, hanno capito l'importanza di uno scambio culturale continuo tra artisti e scuola. La nostra associazione, ad esempio, è finanziata e sostenuta sia dal Ministero della Cultura che da quello per la Pubblica Istruzione: abbiamo capito l'importanza di lavorare congiuntamente con le due Istituzioni, che sono anche presenti nel nostro Consiglio d'amministrazione, formato per il 50% da insegnanti e per l'altro 50% da artisti».

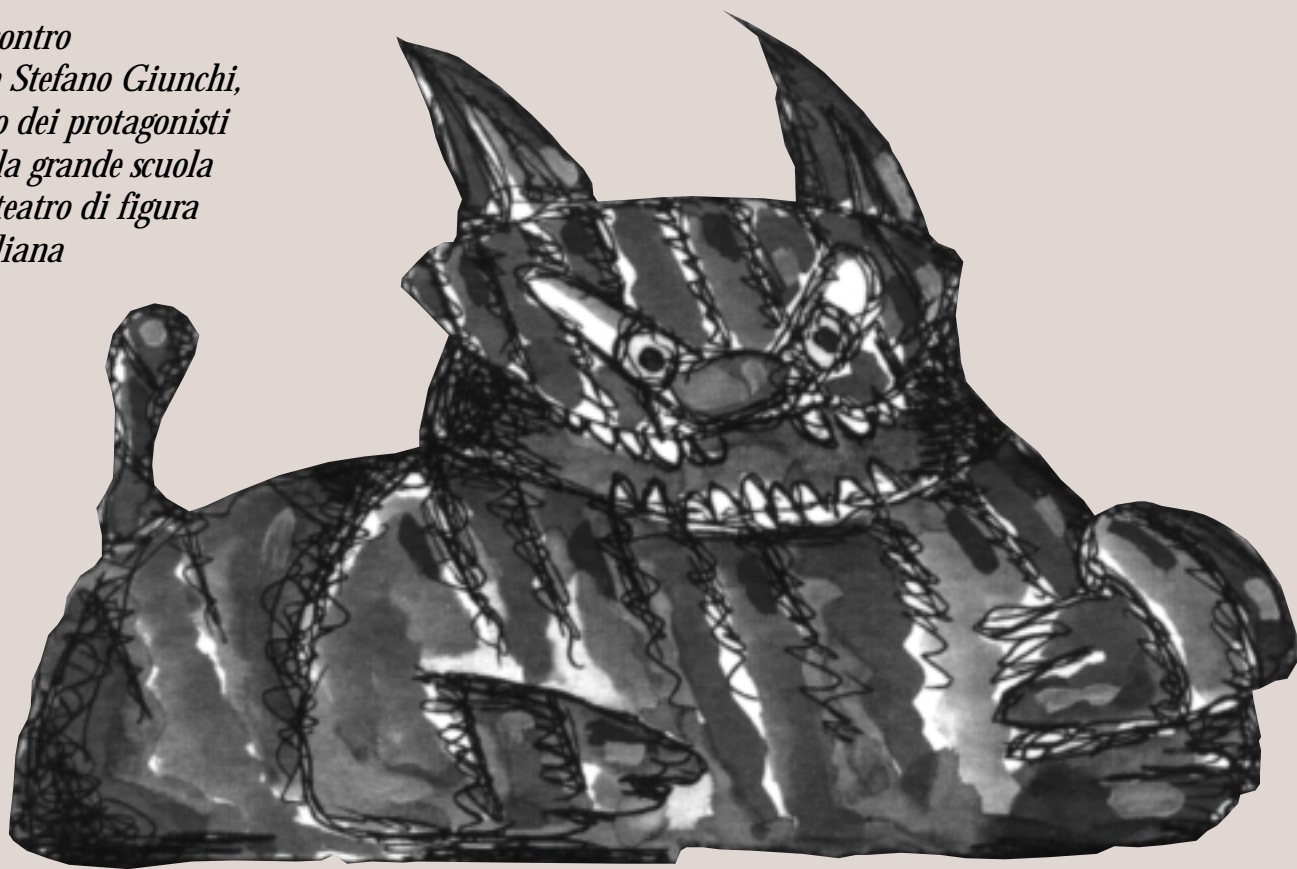
(testimonianze raccolte da Andrea Porcheddu)



BELLE FIGURE...

di Marco Fratoddi

*Incontro
con Stefano Giunchi,
uno dei protagonisti
della grande scuola
di teatro di figura
italiana*



La definizione è ormai consolidata. Il teatro di figura per come si è qualificato negli ultimi vent'anni, comprende infatti quel complesso arcipelago della manipolazione che va dalle marionette alle ombre, dai pupazzi ai burattini, dagli oggetti ai pupi (come quelli, celebri, di Mimmo Cuticchio). Quel che rimane da esplorare, al di là di ogni categorica classificazione, sembra piuttosto l'alone di riferimento ed il contributo che il teatro di figura può recare alla scena contemporanea. «Fino a venticinque anni fa ci si domandava esclusivamente quanto sarebbe vissuto ancora il teatro di figura» spiega Stefano Giunchi, direttore artistico del Festival "Arrivano dal Mare" nonché tra i fondatori della neonata Associazione Teatri di Figura. «Ma non era stato compreso - riprende - come questo genere avesse dei legami

fecondissimi con le avanguardie. Così, mentre si affievoliva il rapporto con la tradizione, si alimentava quello con le punte più avanzate del teatro immagine e del teatro di oggetti. E alla fine, visto anche il proliferare dei Festival e l'aumento del pubblico, non solo si può dire che il teatro di figura è vivo e vegeto, ma anche, un po' paradossalmente, che l'avanguardia ha salvato la tradizione...»

Nel frattempo il teatro di figura è riuscito a costruirsi un pubblico?

«Bisogna ammettere che questo genere è rimasto lungamente chiuso nel proprio mondo: concentrandosi sui propri linguaggi, apparendo e scomparendo secondo movimenti di natura quasi carsica. Perciò non si è mai preoccupato di ritagliarsi una propria fascia di spettatori e di prendersene cura. Né, peraltro, ha mai pensato di tute-

larsi sindacalmente».

Però è innegabile che esista un rapporto privilegiato con il pubblico dei più giovani: su quali elementi si basano le relazioni con il teatro ragazzi?

«Essenzialmente sul fatto che rappresenta da sempre un punto di riferimento nella formazione ed anche nella sistemazione concettuale della nostra ricerca. Il teatro di figura, grazie anche ai più recenti riconoscimenti legislativi, sta riconquistando una propria identità e questo rende più facile l'apertura di nuovi versanti...».

Quali potranno essere allora gli sviluppi del vostro percorso su questo terreno?

«Pensiamo che riscoprire il pubblico dei ragazzi sia la grande scommessa del teatro di figura. A patto però di offrire loro qualcosa di diverso partendo dallo specifico della nostra arte».

EDITORIALE

Attori, videogame e merendine
di Andrea Porcheddu

IL TEATRO RAGAZZI

Il gatto stregato, il teatro, le idee
Colloquio con
Donatella Ferrante e Onofrio Cutaia

I premi Stregagatto 1997/98

Tra scuola e teatro
La parola a Giorgio Testa

Il tempo dello spettatore
di Mafra Gagliardi

La difficile scelta del bambino
di Marco Baliani

Per un teatro generazionale
di Alessandro Garzella

Un teatro d'arte contemporaneo
di Monica Gattini Bernabò

Teatro dell'utopia e miseria del presente
di Gianluigi Gherzi

Padri e figli
di Roberto De Lellis

Il teatro dell'Infanzia. Due pensieri
di Carlo Bruni

"Questa fiaba è un abisso"
di Paolo Ruffini

Danza d'infanzia...
di Andrea Porcheddu

La scena oltre frontiera

Belle figure...
di Marco Fratoddi

etiinforma

MENSILE DI INFORMAZIONE
DELLO SPETTACOLO
anno III • numero 4

DIRETTORE RESPONSABILE
Renzo Tian

VICEDIRETTORE
Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE

Giovanna Marinelli
Ilaria Fabbri
Ninni Cutaia
Donatella Ferrante
Katia Ippaso

**COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO
REDAZIONALE E MARKETING**
Angela Cuto

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE
Giuseppe Commentucci

UFFICIO STAMPA
Andreina Sirolesi

IMMAGINE DI COPERTINA
Andrea Rauch

PROGETTO GRAFICO
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE
Silvana Amato, Sara Verdone

STAMPA
Futura Grafica

FINITO DI STAMPARE
Novembre '98

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Marco Baliani, Carlo Bruni, Roberto De Lellis,
Marco Fratoddi, Mafra Gagliardi, Alessandro Garzella, Monica Gattini Bernabò,
Gianluigi Gherzi, Paolo Ruffini, Giorgio Testa

ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE

Eti • via in Arcione 98, 00187 Roma
tel. (06) 69.95.11/fax (06) 67.97.443

PER LA VOSTRA PUBBLICITÀ SU ETINFORMA
ETI • Ufficio Promozione tel. (06) 69.95.12.34/69.95.12.82