

Altre
visioni

60



Questa pubblicazione è stata resa possibile anche grazie a



ISTITUTO PER I BENI
MARIONETTISTICI E
IL TEATRO POPOLARE



Centro burattini e marionette
"El Retablo"
Provincia di Pisa



Teatrino
dei Fondi

www.teatrinodeifondi.it
info@teatrinodeifondi.it

Mario Bianchi

Atlante del teatro ragazzi in Italia

*presentazione di
Giovanni Moretti*

*introduzione critica di
Pier Giorgio Nosari*

*interviste ai padri a cura di
Anna Giuriola*

*Appunti per una possibile storia dell'organizzazione del teatro-ragazzi italiano
a cura di Fabio Naggi*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-262-8



Titivillus

Si ringraziano tutte le compagnie e gli artisti che ci hanno aiutato nell'impresa, Fabio Cani, Mario Ferrari, Francesco D'Agostino, Mafra Gagliardi, Loredana Perissinotto e Fabio Naggi.

Indice

p.	9	Presentazione <i>di Giovanni Moretti</i>
	11	Introduzione critica <i>di Pier Giorgio Nosari</i>
	17	I Padri
	51	1970-2008. Il teatro-ragazzi attraverso i suoi spettacoli
	241	Il Futuro
	243	I Teatri Stabili di infanzia e Innovazione
	244	Le Compagnie
	247	Teatro di figura e teatro-ragazzi
	253	Teatro-ragazzi e narrazione
	258	Tra narrazione e figura
	261	Appunti per una possibile storia dell'organizzazione del teatro-ragazzi italiano <i>di Fabio Naggi</i>
	269	I Festival e le vetrine
	272	I Premi
	279	Bibliografia
	289	Indice dei nomi

Il materiale fotografico pubblicato ci è stato in genere fornito dalle varie compagnie o Festival, che qui ringraziamo per la collaborazione.

In qualche caso non ci è stato comunicato in tempo il nome del fotografo; ce ne scusiamo con gli interessati e provvederemo in sede di una eventuale ristampa.

Sul finire degli anni Sessanta il nuovo teatro-ragazzi nacque per contrasto: un teatro contro il teatro. Qualcuno si domandava: perché con il denaro pubblico che è denaro di tutti i cittadini, si sostengono i carrozzoni dei teatri stabili e della grande impresa privata? Coloro che si ponevano questa domanda erano probabilmente frustrati dalla routine del teatro di repertorio e di regia, vale a dire un teatro di interpretazione-rappresentazione-esecuzione di consolidati modelli letterari. Nulla avevamo contro il teatro "colto"; semplicemente pensavamo che quel teatro non fosse tutto il teatro. Poteva nascere un teatro forse brutto, ma radicalmente vitale. La vitalità poteva derivare dalla intersecazione della tradizione (mestiere, stili, drammaturgia) con il mondo esterno al teatro. Avevamo capito che, allora come oggi, c'è più teatro fuori che nei teatri. Dunque si rendeva necessario porsi in una prospettiva di mutamento. Di mese in mese (mi riferisco alla stagione 1969-70) cresceva il movimento e trovava gloria e bellezza nella sua stessa debolezza. Le circostanze esterne guidavano e indicavano il cammino. Debolissimo e trascurato dalla "gente di teatro". Pochi infatti ne recepirono la presenza e quei pochi si mostrarono infastiditi.

Il teatro-ragazzi uscì dall'isolamento trovando alleati in una parte del corpo insegnante e in alcuni quartieri, allora costituiti a Torino da comitati spontanei di cittadini. Attraverso l'animazione teatrale si consolidò il rapporto con la scuola, garantendosi in tal modo la possibilità di una profonda conoscenza del mondo infantile. Si parlò di *teatro di partecipazione*: fu Gian Renzo Morleo a inventare l'espressione, in riferimento all'allargamento dell'intervento dei bambini anche all'interno dello spettacolo. Si pensò che i bambini producessero cultura, diversa dalla nostra e che tale cultura dovesse trovare un'amplificazione negli spettacoli delle compagnie.

L'animazione teatrale fu anche scuola di drammaturgia, poichè gli attori dovettero rielaborare e ritessere le invenzioni dei bambini. La bellezza e il piacere dell'esercizio del linguaggio teatrale si scopriva gradualmente e il percorrere insieme ai ragazzi l'avventura di tale scoperta rendeva ampiamente fruibile il risultato spettacolare. Presto di accorgemmo che stavamo reinventando, a partire dalle scuole, una forma di teatro popolare che spesso incuriosiva gli adulti.

Sono passati quarant'anni da quelle prime pionieristiche esperienze. Moltissimo è cambiato e molte sono state le strade. Alla luce degli anni, credo che si possa affermare che il teatro-ragazzi sia da considerarsi appunto una forma di teatro popolare, anzi una forma

tra le più vitali e non degradate, almeno fintantoché il legame tra produttori e spettatori resti fondante, rispondendo alla domanda del pubblico, ai suoi bisogni. Quando la domanda non è ascoltata, quando la ricerca e la conoscenza del pubblico non precede o non accompagna la creazione dello spettacolo, il teatro-ragazzi è meno consonante e dunque meno popolare. Ma certo lo è sempre di più del teatro ufficiale che mi dovrebbe spiegare perché sceglie indifferentemente i suoi titoli, senza creare o cercare una cultura attorno, affidandosi alle scelte dei registi di passaggio.

Benvenuto dunque questo libro, che come Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare siamo particolarmente lieti di accogliere tra le nostre pubblicazioni: un libro che non potendo edificare una storia completa del teatro-ragazzi (impresa impossibile) ne scrive, ordinando una serie di spettacoli esemplari, in ciò sostituendosi alla critica che mai c'è stata, colpevolmente.

A proposito viene da proporre un parallelo assai pertinente. I libri scolastici hanno recensioni solo su alcune pubblicazioni di settore, eppure possono vantare una tiratura enorme. La critica non se ne occupa, perché cultura scolastica e non letteratura ipso facto nobilissima, e si dedica alacremente a ogni romanzetto inserito nel mercato librario. La stessa cosa è avvenuta per il teatro-ragazzi che pure alla fine degli anni Settanta aveva superato lo sbigliettamento dei teatri stabili. Nonostante quel dato a dir poco impressionante la critica ha continuato a occuparsi esclusivamente di teatro maggiore e di sperimentali che vivevano di sovvenzioni su bordereaux falsi e raggiungevano un numero esiguo di spettatori.

A posteriori questo libro rende onore a quel torto.

Giovanni Moretti
Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare

INTRODUZIONE CRITICA di Pier Giorgio Nosari

La storia in un nome o, meglio, nel problema costituito da un nome. Possiamo partire da qui per introdurre il presente volume, con due promesse: di ridurre al minimo gli “spoiler”, perché quello che segue è un volume ricco di nomi, date, personaggi, titoli, festival e rassegne, interviste e profili bio-teatografici, che già ben sostanziano qualunque discorso o sistematizzazione; di offrire rapidi elementi di una sistemazione critica e storiografica che, se viene ora svelata nella sua trama, resta tutta da sviluppare nel dettaglio. Questo volume ne è solo la premessa. Necessaria, indispensabile, attesa per tre decenni buoni. Ora si può iniziare a lavorare davvero, a dibattere su una base più solida, a costruire una memoria che non sia solo episodica o aneddotica. Come tutti i lavori del genere, è (e sarà) un'opera collettiva. Questo vuole solo essere un primo contributo, e farne parte, addirittura con la responsabilità dell'introduzione e di enunciare un'ipotesi di lettura critica, è un onore di cui ringrazio Mario Bianchi.

Il nome, dicevamo. Il costruito teatro-ragazzi, ormai del tutto invalso nell'uso, dalle recensioni ai programmi di sala fino alle famigerate (ma ufficiali) circolari ministeriali, è il primo problema. Qualche decennio fa ci furono dibattiti e discussioni infinite sull'argomento. Perché “nomen est omen” o, quanto meno, è un biglietto da visita che reca l'identità e (persino) la filosofia del fenomeno che pretende di rappresentare. E perché si tratta di dare un nome a un fenomeno complesso e frastagliato, anche se dotato di alcuni potenti fattori d'identità. Allora: di cosa stiamo parlando? Di teatro *dei* ragazzi. O *per* i ragazzi. O *con*. O *tra*. O addirittura *contro*, secondo qualche più o meno lucido detrattore. Alla fine, fu e resta teatro-ragazzi: salomonico (per contrasto, perché unisce ambiti che i “padri fondatori” ritenevano in qualche caso rigorosamente divisi e da dividersi), riassuntivo. Un'identità affidata a un trattino. Succede alla minoranze, quelle un po' spurie: come gli italo-americani, gli afro-americani, gli ebreo-tedeschi. Tutta gente scomoda, che spesso finisce anche male. E tutta gente che reca con sé la ricchezza di una diversità irriducibile. Nel caso del teatro-ragazzi, la diversità è almeno tripla: questo è un teatro che si definisce per il pubblico a cui principalmente (ma non esclusivamente, nelle sue espressioni migliori) si rivolge; è un movimento che si caratterizza per produrre spettacoli *per* il pubblico dei bambini e degli adolescenti, per lavorare *con* essi in un'in-

stancabile e capillare attività laboratoriale e per interloquire, in primo luogo, con scuola e famiglia; è un'area dello spettacolo che ha radici erratiche e eterogenee, che mettono insieme la rivoluzione teatrale del '900 con la nuova pedagogia e l'utopia di rinnovamento politico degli anni '60-70. Come tutto questo si declini oggi è un problema, perché le diramazioni di queste radici hanno spesso perso la memoria. Ma questo è un altro discorso.

Dunque, il nome di teatro-ragazzi e la disputa che si scatenò intorno ad esso, negli anni '70 e nei primi anni '80, sono rivelatori. Conviene sottolinearlo, perché oggi si tende a vedere nel teatro-ragazzi un'area del mercato teatrale e una categoria di genere. C'è un fondo di verità, naturalmente, perché il teatro-ragazzi è anche un mercato, interessantissimo nei suoi risvolti e per le sue incredibili capacità di rivitalizzarsi, rinascere dalle proprie ceneri, trovare o creare nuove nicchie, inventarsi nuovi modelli di *business*. E il teatro-ragazzi è anche un genere della produzione teatrale, senza che ci sia o ci debba essere vergogna a dirlo. Ma è anche molto altro. Per cominciare, è vero che una sua forte radice fu proprio il lavoro *con* i ragazzi, che prese il nome di "animazione teatrale" e presto divenne anche "animazione sociale": si sfondava la "quarta parete" non solo della sala teatrale, ma anche della classe scolastica. E si lavorava con i bambini delle scuole, cercando di valorizzare i loro mezzi espressivi, renderli consapevoli delle loro qualità e delle loro possibilità comunicative, far prendere coscienza (a loro, ma soprattutto ai loro maestri, ai genitori e agli altri adulti) che i bambini non sono piccoli uomini o donne imperfetti, ma persone dotate di individualità, linguaggi e cultura propri. Il lavoro *con* assumeva i connotati di un indefesso, spesso misconosciuto ma preziosissimo lavoro *tra*: erano attori, maestri, autori, in una parola "animatori" (alla lettera: coloro che danno anima a ciò che è inerte, come la scuola o un'idea accademica di cultura) che accettavano di mettersi in gioco in mezzo ai bambini o agli adolescenti, rinunciando alla "copertina di Linus" rappresentata dal ruolo, dalla cattedra, dal potere e dallo *status*. Ma tutto questo non poteva, prima o poi, che sfociare nel lavoro *per*, su almeno quattro piani: un piano teatrale, perché negli anni '70 nascono centinaia di compagnie specializzate, che producono spettacoli per i ragazzi, distribuiti nelle scuole o nelle decine di rassegne che, negli stessi anni, si organizzano; un piano pedagogico, perché il teatro raccoglie i primi stimoli della "nuova pedagogia" e li restituisce sotto forma di pratiche d'intervento che verificano sul campo e moltiplicano l'effetto delle prime teorizzazioni e dei primi esperimenti; un piano sociale, perché il teatro, in questo modo, rompe la logica dei "corpi separati", uscendo dai luoghi deputati del teatro ed entrando negli spazi chiusi (fino ad allora) delle scuole (poi sarebbero venute le carceri, i centri psichiatrici, gli ospedali e tutti gli infiniti ghetti posti ai margini di ciò che chiamiamo "sociale"); un piano politico, infine. Su questo spendiamo subito una parola in più, perché è la dimensione che più fu (secondo i punti di vista) teorizzata, preconizzata, temuta, creduta e sperata. Ma è anche la dimensione che oggi è più di tutte dimenticata. Eppure è l'uovo di Colombo: in una società in forte trasformazione e che, oltre tutto, non si limita a subire i cambiamenti ma li vuole cavalcare e (magari) provocare, rompere la logica di separazione dei corpi istituzionali e delle classi sociali significa provare ad immaginare (e progettare) una società diversa. Di più. Rivolgersi ai bambini (il concetto culturale d'infanzia – si ricordi

– è la grande invenzione della società occidentale, a partire dalla fine del '700, con una clamorosa esplosione nella seconda metà del '900, quando si aggiunge la scoperta della categoria dell'adolescenza) può addirittura essere un atto rivoluzionario: perché le loro menti sono ancora fresche, perché rappresentano un serbatoio incontaminato di energie, perché tra di loro alligna la classe dirigente del futuro; perché un teatro povero deve partire dalla base e impostare un progetto di lungo periodo, se vuole essere incisivo. Ancora: produrre per i bambini – con metodi artigianali e secondo le regole di un'arte antica e apparentemente anacronistica, nell'età delle comunicazioni sociali di massa – diventa persino un azzardo. Un gesto provocatorio e donchisciottesco, nei confronti del pensiero unico del mercato e la mercificazione degli uomini, delle idee e delle cose che esso persegue. Oggi si tende a deprecare la deriva mercantile del teatro-ragazzi, il suo pensarsi come un'agenzia di servizi per scuola e famiglie, il tentativo di legittimarsi come una sorta di "coltura biologica" per le menti: in un immaginario infantile (soprattutto nella testa dei genitori, che prolungano spesso un'irragionevole adolescenza fuori tempo massimo) colonizzato da Disney Channel, il teatro è l'alternativa a misura d'uomo, artigianale, senza additivi, conservanti né manipolazione genetica. Ecologico e persino *snob*, se proprio non riesce ad essere *chic* (si dovrebbe dire *trendy*, ma sarebbe troppo). Tutto questo, tuttavia, ha una radice più vasta, alta e illuminata di un mero progetto imprenditoriale (che, peraltro, in sé non avrebbe proprio nulla di male): l'utopia di cambiare il teatro e la società, in un colpo solo, partendo dai più piccoli e attendendo pazientemente che il tempo maturasse. Non era una speculazione sul fatto che i più piccoli di oggi sono gli uomini di domani: come tale, il calcolo si sarebbe rivelato sbagliato e addirittura folle, perché questi sono programmi che possono fare la politica, l'industria o le chiese, non certo gli artisti e tanto meno gli artigiani. No, il teatro-ragazzi è nato perché i più piccoli fra noi sono già adesso dei cittadini a pieno titolo. La politica politicante li trascura perché non votano? Bene, la Politica si deve occupare di loro con anche maggiore intensità. E sarà una Politica fatta dal basso, perché siamo una democrazia e crediamo nella partecipazione. Di più: nel diritto alla partecipazione. E nella rimozione di tutti gli ostacoli sociali, economici e politici che impediscono il pieno esercizio della personalità umana la piena partecipazione alla vita collettiva. Questa è la vera utopia del teatro-ragazzi, questo è ancora oggi il suo potenziale felicemente sovversivo e questo ancora oggi è il suo obiettivo, quando è praticato con intelligenza, comprensione e un briciolo di cuore.

Tutto questo, sul piano storico, si traduce in alcune linee e fasi, che qui ci accontentiamo di accennare. C'è un primo periodo "eroico", tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60: esperimenti, precursori, tentativi. Non facciamo i nomi, per non guastare il piacere (ma a questo punto è un dovere, se si vogliono riannodare alcuni importanti fili, rimasti sotterranei, della nostra cultura contemporanea) della lettura del volume. Poi c'è il primo salto di qualità, a cavallo tra gli anni '60 e gli anni '70: si affermano i primi "maestri", nascono le prime compagnie, si aprono le prime "finestre" nelle rassegne o nell'attività dei teatri stabili, si diffondono i primi libri, si scrivono i primi articoli. Le esperienze-pilota avvengono sull'asse Torino-Milano-Bologna, cioè nel triangolo che ancora adesso forma il baricentro dell'attività: oggi forse è più appropriato parlare del-

l'asse Torino-Milano e della dorsale della via Emilia, senza dimenticare Genova, ma siamo sempre lì, nell'area che gravita intorno a questi tre poli. Anche in questo caso, rimandiamo alla lettura l'elenco dei nomi e dei protagonisti. La metà degli anni '70 apre una terza fase, quella dell'esplosione. Per certi versi, è il periodo d'oro del teatro-ragazzi: nascono compagnie e rassegne specializzate, i primi festival di settore, un nuovo circuito (del tutto nuovo e indipendente!), i primi organismi di categoria. Per un quindicennio abbondante, diciamo fino ai primi anni '90, il teatro-ragazzi è il fatto nuovo del teatro italiano. Sono anni fervidi, ricchissimi di esperimenti e creatività, in tutti i campi della scena. E sono gli anni in cui l'Italia appare un solo, grande laboratorio teatrale a cielo aperto. Ma la cosiddetta "ricerca" e il "movimento" subiscono un rapido riflusso, nella seconda metà degli anni '80. Il teatro-ragazzi invece resiste, brillantemente. Non solo. Il teatro-ragazzi ha qualcosa che le altre ricerche e l'ultima avanguardia italiana non hanno, se non a sprazzi: la capacità di essere inclusivo, di parlare a tutti, di coniugare le novità linguistiche e formali più dirompenti con l'accessibilità, di essere popolare e sperimentale al tempo stesso. Negli anni '90 si apre un altro scenario. Mentre compagnie e cicli di lavoro storici si esauriscono, mentre alcuni degli artisti di punta passano a un pubblico più adulto, mentre alcune formazioni di riferimento entrano in crisi, si completa la geografia del teatro-ragazzi italiano, le cui propaggini tendono ad estendersi in modo più uniforme su tutto il territorio. Si affaccia una "seconda generazione" di attori, autori e operatori. Il movimento tende a istituzionalizzarsi, nel senso che inizia a venire accettato dall'*establishment* e ad essere guardato con meno sufficienza o sussiego. A questo decennio di stabilizzazione seguono i nostri ultimi anni: quelli dell'istituzionalizzazione (si generalizza il modello organizzativo dei "teatri stabili d'innovazione", una sorta di "stabilità minore" del nostro sistema), del ricambio generazionale (si affaccia una "terza generazione", meno idealista e più pragmatica), della "capillarizzazione" di un servizio, della ricerca di nuovi modelli economico-organizzativi.

In conclusione a questa rapida (troppo rapida) introduzione, restano da determinare alcuni punti. Il primo è una notazione prettamente critico-estetica: il teatro-ragazzi del suo "periodo d'oro" produce alcuni dei migliori spettacoli italiani in assoluto, senza distinzioni d'età. A volte se ne accorge persino la critica militante, che in quegli anni non disdegna di accostarsi (sia pure episodicamente) al teatro-ragazzi, anche se spesso senza la dovuta consapevolezza e senza rendergli atto della sua dimensione specifica: basta dire che il buon teatro è teatro e basta, senza etichette, e *voilà*, il gioco è fatto. Una massima condivisibile diventa la negazione di un'identità: contestare le etichette, nella misura in cui servono a legittimare un'odiosa gerarchia preconcepita, è un conto; cancellare le particolarità e i contorni di un fenomeno, in nome di un miope arsenale concettuale, è un altro conto. Ed è grave. Perché il punto focale, il punto vero, è un altro: il teatro-ragazzi assorbe e rilancia tutte le istanze della rivoluzione teatrale della seconda metà del '900. È il cosiddetto Nuovo Teatro, che fonda un paradigma nuovo, quello che oggi sorregge la più parte della produzione internazionale. In rapida sintesi, esso smantella le coordinate fondamentali del codice occidentale di rappresentazione: la dimensione spazio-temporale, la categoria dell'azione, la nozione di autore, la gerarchia che organizza l'intreccio di materiali, linguaggi e stili del teatro, il rapporto scena/platea

e attore/spettatore. Nell'arco di pochi decenni, l'opera di rottura è compiuta e lascia il posto all'esplorazione del vasto repertorio di possibilità e di percorsi al di là del muro della convenzione: l'abbandono della prospettiva logocentrica e testocentrica; il ricorso a dimensioni spazio-temporali e a sequenze d'azione non codificate; la dilatazione materiale del teatro, che include aspetti della vita sociale; l'apertura interdisciplinare e la trasversalità dei saperi; l'assunzione di una consapevolezza interculturale; la ricerca di punti di contatto con la realtà socioculturale e politica fino all'identificazione, spesso in anticipo sui tempi e sui *media*, di fronti conflittuali. Il panorama odierno è arrivato a sottoporre a revisione la stessa logica binaria tradizione/innovazione, all'interno della quale molta parte del secolo scorso ha concepito e orientato la propria azione. Soprattutto, questa polarità è stata deideologizzata. Con i primi anni '80 si è chiusa un'epoca caratterizzata dalla spinta al "nuovo", cioè dall'idea che il teatro sia qualcosa di innovabile indefinitamente, a vantaggio di una concezione del teatro come apertura pluralistica di tecniche, forme e modalità, da apprendere e reinvestire liberamente sulla scena e fuori. Si avvia un processo di integrazione – e normalizzazione – della tradizione del nuovo, iniziata dalle avanguardie storiche. Il conio stesso del concetto di "tradizione del nuovo" è emblematico, e affratella il teatro alle arti visive, per fare un esempio. In altre parole, con una metafora, alla forza incandescente della fondazione di un nuovo mondo si è sostituita la forza tranquilla dell'esplorazione del suo *habitat*, che ne identifica i siti, traccia le rotte, cerca luoghi da coltivare. Il teatro-ragazzi è parte integrante di questo movimento, in perfetta sincronia con le tendenze generali e, in qualche caso, anche in leggero anticipo. Basta scorrere la ricca teatrografia di questo volume, per averne abbondanti prove. Non solo: fino a pochi anni fa, il teatro-ragazzi costituiva la maggioranza della produzione italiana media e indipendente. Teatro popolare di ricerca, insomma. Ma questa è una considerazione di natura storica, e prelude a una piena rivalutazione dei teatri cosiddetti minori (il teatro di figura, quello per, con o dei bambini, il teatro dialettale, il varietà e il cabaret) che, nella storiografia italiana, resta tutta da compiere: manca ancora la capacità di abbracciare in un solo sguardo la prosa maggiore e le scene minori, il teatro musicale e la produzione media. Ma a questo punto è necessaria una considerazione "preistorica", cioè sulla preistoria del teatro-ragazzi. Quello che chiamiamo oggi così è un fenomeno storicamente ben preciso, a partire dagli anni che abbiamo indicato in precedenza ed è, in sintesi, la risposta alle nuove esigenze espresse dalla società italiana, nel momento della sua modernizzazione, rispetto all'arte, alla scuola e all'infanzia. Ma questo intreccio non è patrimonio esclusivo della nostra epoca. Capirlo non vuol dire sminuire il teatro-ragazzi odierno, ma riconoscere, al contrario, che esso declina in chiave contemporanea delle istanze strutturali della civiltà occidentale. Non c'è epoca teatrale che non abbia riflettuto sul nesso tra scena ed educazione. Che non si sia intrattenuta o esercitata con i fanciulli, come si diceva una volta. E che non si sia confrontata con la scuola. Si potrebbe, su questa linea, riscrivere la storia del teatro occidentale, dai greci ai giorni nostri, passando per il teatro accademico medievale, l'esperienza del teatro pedagogico (e propagandistico) dei gesuiti, il progetto ricreativo-didattico (ma rivolto al basso della scala sociale) dei salesiani, l'*agit-prop* del nostro secolo, l'organico inserimento del teatro nei *curricula* scolastici anglosassoni, l'epopea popolare dei con-

tastorie e dei burattinai girovaghi, il teatro di base fatto nelle stalle, negli oratori e nei circoli dopolavoristici. Si potrebbe, forse si dovrebbe. I materiali ci sono, basterebbe solo avere tempo ed editori.

Resta un ultimo punto, sul quale non si riflette mai abbastanza. Il teatro-ragazzi, si diceva, è anche un'area del mercato teatrale. Per essere precisi, è uno dei pochi segmenti di mercato che in Italia si possano davvero definire tali. Parliamo di un'area presidiata da un alto (forse eccessivo) numero di formazioni, per la stragrande maggioranza piccole o piccolissime, distribuite in modo capillare e radicate sul territorio. Questi soggetti, oltre a produrre, hanno dovuto creare da zero una rete di distribuzione per i loro prodotti, riuscendo così ad aprire in Italia un circuito autonomo da quello ufficiale: il sogno perseguito per anni da tutti i riformatori del teatro. Questo circuito negli anni ha dato asilo a compagnie di ricerca, ha ospitato e visto nascere il cosiddetto "teatro sociale", si è espanso e articolato su fasce di pubblico diverse, ha alzato e modulato la propria offerta, ha tessuto una fitta rete di sale teatrali medio-piccole, adatte a una produzione media, dalla struttura produttiva (e solo quella) agile e leggera. Insomma, è cresciuto e ha fatto crescere i territori su cui insiste e, con i singoli nodi, anche l'intera rete. Non solo: le compagnie si sono inventate un modello di *business* originale, reinventando al tempo stesso il concetto di "teatro pubblico", dal basso e su basi decentrate. Stiamo parlando di un settore del teatro che ha sviluppato il proprio lavoro e scommesso la propria esistenza su parole-chiave come autogoverno, decentramento, devoluzione delle competenze e territorio, quando queste parole non andavano affatto di moda. Un settore che ha responsabilizzato gli enti locali, quando ancora non si sapeva bene a cosa servissero in campo culturale. Che ha costruito la "seconda gamba" (quella locale) su cui si regge la finanza culturale pubblica italiana. Che lo ha fatto prima degli altri. Che esprime aziende nei cui bilanci i finanziamenti statali (quelli su cui la politica politicante torna ad affondare mani rapaci) sono una "fetta" minoritaria. Non sono risultati di poco conto, anche se sono minacciati dal nanismo, dalla litigiosità, dal particolarismo e dalla precarietà strutturali del teatro-ragazzi (ma forse dovremmo scrivere teatro e basta) italiano. Dell'impotente cecità della politica di oggi non parliamo: troppo facile, troppo semplice, troppo vero.

E adesso? Adesso il teatro-ragazzi è a un bivio: unirsi per crescere (o anche solo sopravvivere) o frammentarsi ancora di più (i piccoli organismi si adattano più facilmente alle congiunture). Puntare in alto sul piano estetico e artistico o disperdere il proprio lavoro nei mille rivoli di laboratori sempre più veloci (i *budget* scolastici sono all'osso), spettacoli quasi su commissione, spettatori "cammellati" da insegnanti (spesso digiuni di qualsiasi nozione sul teatro) e famiglie, produzioni "tascabili" e "istantanee" per battere la crisi. La prosa della quotidianità – e una politica politicante deprimente quando non irritante, per impreparazione, arroganza, stolidità e classismo – si è sostituita alla poesia dello "stato nascente". Il teatro-ragazzi va normalizzandosi. Magari anche troppo. Eppure la scintilla che ha dato vita a questo movimento è ancora ben viva. Forse basterebbe poco: tornare alle radici, reinterpretandone, alla luce dei nostri tempi, istanze, utopie e speranze. Forse. Questo volume esprime questa speranza, e vuole essere un contributo. Proviamoci.