

GEOGRAFIE D'INFANZIA

MOLTE VOCI
PER UN UNICO TEMPO

A CURA DELLA REDAZIONE
DE IL BO LIVE

UP
PADOVA

PADOVA UNIVERSITY PRESS

SPIELEN. IL "GIOCO" TEATRALE E LA MISURA DELL'INFANZIA

Cristina Grazioli

Sono affascinanti e complessi i percorsi che consentono di riflettere sulle relazioni tra teatro e infanzia. Toccano universi articolati e un generico elenco può dare l'esempio di questa molteplicità e ricchezza di esperienze: l'animazione teatrale, esperienza importante nel nostro Paese tra gli anni Sessanta e Settanta, alla quale è legato il cosiddetto "Teatro Ragazzi"; un versante del teatro di figura; una parte del teatro "sociale", cioè agito da non professionisti e con finalità di formazione o di riabilitazione; i laboratori che da diversi decenni sono legati alle attività formative dei più giovani; la letteratura drammatica per l'infanzia e in particolare quell'universo senza tempo che sono le fiabe teatrali.

Non addentrandoci in tutti questi percorsi, partiamo qui da una parola emblematica, che racchiude mondi, e cioè "gioco", con il verbo relativo, "giocare", dato che a teatro si tratta sempre e necessariamente di *azione*. Il nostro vocabolario non ne contempla accezioni propriamente teatrali. Ma "basta aprire alla voce *gioco* un buon dizionario di una qualsiasi lingua europea per rendersi conto della straordinaria estensione semantica di questa parola" scrive Valerio Valeri nell'*Enciclopedia* Einaudi nel 1979.

Le estensioni di questo termine testimoniano l'inscindibilità di aree semantiche che riguardano il gioco, la recitazione, la musica. È singolare che nella nostra lingua la parola "gioco", nel suo significato letterale, non implichi la dimensione performativa, eludendo così una sfera semantica complessa che conserva invece nelle lingue menzionate. *Spiel, play, jeu*, per citare solo quelle a noi più familiari, con i loro verbi corrispondenti, significano "gioco" e "giocare" ma anche "recitare, suonare, interpretare", insomma tutto ciò che ha a che vedere con la scena e con la finzione teatrale. Più precisamente con quel *fingere* che ha al suo nocciolo una propria verità, magari più autentica e sincera della cosiddetta "realtà", proprio come accade nel gioco infantile, capace di creazione, ingenuità e stupore.

William Kentridge, artista sudafricano per il quale l'arte *mette in gioco* prima di tutto il nostro modo di guardare il mondo, in un bel saggio sull'ombra (relativo al progetto *Black Box* del 2005) offre un passaggio significativo in merito ai procedimenti messi in atto dalla *finzione* dell'arte: prende a esempio i bambini che giocano con le ombre delle mani, creando la forma di un uccello che riconoscono nell'immagine proiettata sul muro. Il bambino sa di non vedere un uccello, bensì un effetto ottico: non si delizia solo dell'immagine creata, ma anche nel cogliere l'illusione, nell'imparare la possibilità di metamorfosi delle ombre della mano in animali. Questa compresenza dell'affidarsi all'incanto dell'inverosimile (la *suspension of disbelief* di cui parla il romantico Coleridge), cioè crederci e insieme essere consapevoli della "doppia" realtà, sarebbe l'essenza del piacere che proviamo di fronte alla finzione del teatro e dell'arte, ma anche un momento essenziale della nostra conoscenza della complessità del mondo.

Le istanze di rinnovamento dell'arte teatrale hanno frequentemente guardato ai bambini. Nella vasta esperienza del teatro d'animazione il Gruppo Teatro Gioco Vita, fondato nel 1971, già nel nome esprime un programma. Tra i fondatori Franco Passatore scriveva: "Teatro Gioco Vita una proposta fatta alla gente di giocare permanentemente e spontaneamente il proprio teatro di vita in una possibilità continua di interscambio dei ruoli, delle situazioni, dove ogni individuo è autore interprete di se stesso e interlocutore dell'altro, dove ognuno *fa* teatro, è teatro [...], proposta che vede nell'individuo meno condizionato culturalmente e socialmente, il bambino, l'ideale protagonista del suo libero, creativo e rivoluzionario gioco teatrale" (*Io ero l'albero tu il cavallo*, 1972).

Le istanze di questi "animatori" sono vicine alle esperienze del teatro di ricerca italiano di quei decenni. Bambini e artisti sperimentatori sembrano fatti per capirsi. Un numero della rivista *Sipario* del 1970 è interamente dedicato al tema del "teatro *dei ragazzi*", espressione che evidenzia un mutamento rispetto a "teatro *per i ragazzi*": i piccoli spettatori non sono i destinatari di un prodotto

Professoressa associata in Discipline dello spettacolo all'Università di Padova. **Cristina Grazioli** insegna Teatri di figure-storie ed estetiche e Storia ed estetica della luce in scena. Si occupa di teatro tedesco di primo Novecento, di poetiche e pratiche delle Marionette, di storia e concezioni dell'illuminazione scenica.

preconfezionato, bensì parte attiva di un processo creativo. Sfogliando queste pagine si ritrovano i nomi di Giuliano Scabia, Franco Passatore, Loredana Perissinotto, Mario Lodi, Tonino Conte e anche un progetto di Maurizio Costanzo su *Capitano, c'è un uomo in cielo* di Gianni Rodari, che del testo restituisce la dimensione partecipativa e aperta.

Molti anni dopo, nel 1997, un'occasione importante di incontro tra teatro e infanzia avviene sotto il segno della marionetta, sulle pagine di un numero di *Puck. La marionnette et les autres arts*, dal titolo *L'Enfant au théâtre*. L'editoriale di Brunella Eruli, *Pour enfants* contiene sin dal titolo una non celata critica a questa stessa espressione: "per bambini". La studiosa punta il dito sull'etichetta che confina, separa, relega certe creazioni sceniche al pubblico infantile. Il problema è ampio e complesso. Basterà qui notare che si tratta dell'unico caso in cui la definizione non indica un genere, bensì un pubblico destinatario. Quale genere teatrale è mai stato classificato sulla base dell'età del pubblico? Eruli non risparmia le sue frecce e ne mette in dubbio la qualità, almeno nella media, osservando che questi spettacoli "devono piacere soprattutto alle maestre o ai genitori, che magari a teatro non ci vanno e si aspettano di ritrovare in scena ciò che vedono alla tivù". Da allora diverse cose sono mutate: molti sono gli artisti, gli educatori, gli operatori che si sono battuti per garantire una specificità al teatro dell'infanzia evitando la ghettizzazione (anche sulla scorta delle istanze poste alla fine degli anni Sessanta). Il teatro ha bisogno di complicità, di desiderio, di gioco, di condivisione, a qualsiasi età: "È sempre il bambino che sonnecchia in noi che vede, che vive lo spettacolo". "*Enfants, artistes, même combat!*" scriveva Eruli facendo notare come i bambini e gli artisti siano creature molto vicine, fatte per capirsi, animate da passione, coraggio, resistenza, volontà di cambiare le cose, "per aiutarsi a penetrare il mistero del mondo, a immaginare il nuovo; hanno la stessa capacità di sintesi, lo stesso sguardo non addomesticato. Pongono le stesse domande alle quali gli adulti non sono più in grado di dare delle vere risposte o quantomeno risposte adeguate".

Walter Benjamin, autore tra l'altro di un testo molto citato in questo ambito, il *Manifesto per un teatro proletario dei bambini* del 1923, in *Letteratura per l'infanzia* osservava che i più bei testi per i bambini non sono stati scritti per l'infanzia. Scriveva ancora Eruli che la

marionetta "riesce a parlare a coloro che non hanno ancora diritto di parola, che non sanno ancora servirsene [...] Forse i soli per i quali valga ancora la pena creare uno spettacolo sono i bambini o quelli che hanno saputo restarlo".

Il teatro non ha bisogno di frontiere anagrafiche. L'infanzia è un'età dello spirito, e sono stati soprattutto gli artisti, i poeti e i teatranti a sostenerlo. Ne è un esempio uno spettacolo storico del teatro di ricerca italiano, *Pinocchio* di Carmelo Bene, dedicato "all'infanzia di qualsiasi età [...] un monito ai cosiddetti adulti a decrescere". Giorgio Manganelli in un articolo su *Pinocchio* auspicava l'abolizione dell'usuale distinzione tra infanzia ed età adulta, per ripristinare la coesistenza di entrambe le dimensioni, una "condizione intellettuale e fantastica, forse metafisica".

Chiudiamo rinviando a un nome che il lettore incontra nelle pagine di questo stesso volume, Bruno Munari, la cui opera chiama incessantemente il fruitore alla partecipazione attiva, abolendo le tante distinzioni e separazioni che vigono nel teatro dominante o istituzionale.

Oltre alle sue riscritture di *Cappuccetto rosso*, che invitano i bambini (ma anche gli adulti) a lavorare per associazioni visive e cromatiche, a rovesciare le proprie abitudini in continue reinvenzioni del noto, in *Opera rotta* (creato per il Teatro alla Scala nel 1989) fa scoprire e conoscere ai piccoli i meccanismi della macchina scenica dell'opera lirica attraverso la decostruzione dei procedimenti di allestimento. Questa creazione ci ricorda anche la consuetudine oggi diffusa di far avvicinare i bambini dopo lo spettacolo, invitarli a vedere da vicino, a toccare i materiali di scena, gli oggetti, le figure. I bambini a teatro partecipano e *giocano*. Per Munari, così come per molti artisti innovatori nel corso del Novecento, è fondamentale il processo – ciò che accade, il "gioco del teatro" – e non tanto il risultato. L'esperienza di Munari ci fa capire come l'infanzia possa costituire il banco di prova di una dimensione di autenticità del teatro, vicina o coincidente con la vita, fatta di gesto, manipolazione di materiali, polisemia, metamorfosi... gioco. Un teatro che trova nella finzione la propria verità, ritornando al momento in cui ancora non ci si chiede che cosa sia *vero*, perché tutto *accade* con lo stesso grado di realtà vissuta.



Prima edizione anno 2021, Padova University Press
Geografie d'infanzia. Molte voci per un unico tempo

© Università degli Studi di Padova
Ufficio Comunicazione – Area Comunicazione e Marketing
via 8 febbraio 2, Padova (Dirigente Area: Gioia Grigolin)

ISBN 978-88-6938-259-8

Direttore di collana:
Pietro Greco

Testi ed editing a cura di:
Valentina Berengo, Francesca Boccaletto

Progetto grafico, impaginazione e revisione a cura di:
Giuliano Bocchi, Stefano Gualdi, Marta Guidolin, Luisa Mazzaroli

Illustrazioni e copertina a cura di:
Claudia "Clac" Culos

Supervisione a cura di:
Carlo Calore, Matria Sopelsa

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, di testi e immagini, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e microfilm), sono riservati

N.d.R. Grafie omogenee di nomi, luoghi, ecc. e più in generale le norme redazionali sono state applicate, per ragioni di uniformità, anche ai testi delle citazioni, senza per questo alterarne il contenuto

GEOGRAFIE D'INFANZIA

MOLTE VOCI
PER UN UNICO TEMPO

A CURA DELLA REDAZIONE DE IL BO LIVE
POSTFAZIONE DI BEATRICE MASINI

PADOVA
UP