

Corpi fuori misura e comunità da costruire nei dieci cantieri del Premio Scenario infanzia e adolescenza 2026

di Angela Albanese

La scatola delle possibilità

La fotografia scelta come immagine guida del Premio Scenario infanzia e adolescenza 2026 mostra una scatola piena di Barbie le une sulle altre: corpi tramandati, spogliati, rivestiti, manipolati e ricomposti dal gioco di più generazioni. Tomaso Mario Bolis la definisce una «scatola delle possibilità». È un'immagine che ben predispone lo sguardo sui dieci corti finalisti prima ancora che si accendano le luci del DAMSLab. In quella scatola non c'è un'identità da proteggere intatta, ma una forma che il gioco potrà mettere alla prova. Il giocattolo porta i segni di chi lo ha usato (come osservano Crisitna Valenti e Jacopo Maj nella loro presentazione) e, allo stesso modo, il cantiere teatrale che ci aspetta si offre come una forma incompleta, esposta alle mani e agli occhi di artisti, di giurie, di studiose e studiosi, di bambine, bambini e adolescenti. I corti di Scenario, come vuole la tradizione del Premio, non sono miniature di spettacoli finiti, perciò guardarli significa osservare autenticamente delle «promesse» di forma: provare a riconoscere ciò che nei venti minuti presentati è già attivo, individuare le domande che la crescita a un'ora, poco più o poco meno, renderà inevitabili, restituire agli artisti e alle artiste qualche indicazione auspicabilmente utile e anche qualche punto di attrito.

Una prima somiglianza attraversa quasi tutti i progetti: al centro sembra che ci sia un essere fuori misura rispetto al mondo che li circonda. È lenta la chiocciola queer di *Born this snail* di Guido Sciarroni e Alessia Sala; è infestante il giovane ailanto della *Timidezza delle chiome* di Nobile / D'Arrigo; è parassita, almeno nel lessico degli adulti, la «Blattodea hikikomori» di *Bugbusters – analisi entomologica di una protesta silenziosa* del Collettivo Crisi Collettiva; Monica in *Punta & Clicca - Storia di un'amicizia a pixel*, della Piccola compagnia impertinente, spezza le punte e non sa adattarsi alla classe e al mondo là fuori; Jo in *Jo come Jo* della Compagnia Chāndrama non coincide con il genere che lo sguardo altrui vorrebbe assegnarle; persino Re Mida, nell'omonimo progetto di Gramaccioni / Chanteau Eminent, finisce fuori dal consorzio umano proprio quando ottiene il potere che desiderava. Non si tratta allora soltanto di dieci storie rivolte a generazioni differenti. Ci troviamo, piuttosto, davanti a una costellazione di corpi che non tengono il passo, non entrano nella casella, non accettano il ruolo, oppure lo occupano fino a farlo esplodere.

Chi tiene il tempo?

In questa edizione del Premio il presente sembra raccontato attraverso una lotta fra ritmi. Da una parte ci sono i 200 battiti al minuto di *In Limine 200 bpm* di Collettivificio, l'accelerazione della festa, della musica e della radicalità amorosa di Romeo e Giulietta, dall'altra lo strisciare lento della

chiocciola-rider di *Born this snail*, assunta e presto licenziata dalla pizzeria «Fast and Furious», oppure il lentissimo risveglio di un albero.

Polka miseria di **Dimore Creative / Canaja Brass Quintet**, regia e drammaturgia di Pietro Cerchiello, con Federico Armari, Nicolò Bombelli, Marina Boselli, Erika Patrucco e Michele Tarabbia, lo mostra con particolare chiarezza. I cinque musicisti rinunciano alla voce e affidano agli strumenti non soltanto l'esecuzione musicale, ma dialoghi, onomatopее, scherzi, conflitti e riconciliazioni fra amici di vecchia data. La "Polka miseria" che per anni non sono riusciti a portare a termine senza ridere, per uno scherzo di uno di loro durante un'esecuzione, diventa la meta narrativa e il deposito della loro storia comune. Qui l'amicizia diventa davvero un esercizio di ascolto, un accordo sempre imperfetto fra cinque tempi individuali. Nello sviluppo verso l'ora, la questione non sarà forse semplicemente aggiungere altri brani o altri incidenti comici, ma capire come dare variazione e necessità all'attesa della polka finale. L'improvvisazione, decisiva per produrre sorpresa e relazione con la sala, potrà restare davvero tale solo dentro una struttura abbastanza salda da far percepire deviazioni, ritorni e trasformazioni. Anche l'uso non conforme degli strumenti – che vengono smontati e convertiti in oggetti e generatori di voce – può acquistare forza quando ogni metamorfosi modifica il rapporto fra i cinque, non limitandosi solo a illustrare didatticamente la funzione e le possibilità dell'ottone. L'ispirazione, dichiarata durante i colloqui, al lavoro di Mnozil Brass e a una comicità che attinge al circo, offre un riferimento importante a questi bravi musicisti che non nascono evidentemente come attori. Proprio questa distanza dalla recitazione può però diventare una risorsa preziosa: la dimensione performativa espone il loro affiatamento reale e produce un'intimità non imitabile. Anche il nero uniforme degli abiti, contraddetto dai calzini di cinque colori diversi, che hanno attirato l'attenzione del pubblico bambino e adulto, contiene già una piccola drammaturgia visiva dell'individuo dentro il gruppo; varrà la pena farla ritornare e trasformarla, senza ridurla a segnale decorativo per catturare l'attenzione dei bambini.

Con *Born this snail*, scritto e interpretato da **Guido Sciarroni e Alessia Sala**, incontriamo invece una lentezza che vuole imporsi come identità da rivendicare. La protagonista è una chiocciola queer che lavora come rider: arriva inevitabilmente tardi, consegna pizze fredde e viene licenziata con una mail scritta da ChatGPT. Nel giro di pochi minuti, attraverso questa figura buffa e fuori posto, entrano in scena il rapporto con la scuola, la famiglia e il lavoro, mentre nello sviluppo è previsto anche l'impatto con il suo primo amore. Ne nasce (o nascerà?) quasi un romanzo di formazione queer, nel quale crescere significa trovare il proprio tempo fuori dal calendario imposto dagli altri. Il riferimento, dichiarato dal gruppo, al *Manifesto pisolini* rende ancora più esplicito l'attrito fra produttività, riposo e diritto alla lentezza. Dopo il licenziamento della chiocciola sono i bambini del pubblico a essere chiamati in causa: devono organizzare una festa per tirarla su, quasi per «salvarla» dalla solitudine in cui il mondo veloce l'ha lasciata. È qui che il progetto apre, a mio avviso, la sua pista più interessante e più delicata. Sciarroni e Sala vorrebbero affidare ai piccoli spettatori non soltanto risposte guidate, ma momenti di vera autogestione, nei quali possano organizzare autonomamente azioni sulla scena e costruire una comunità provvisoria. Perché questa libertà sia davvero percepibile, sarà utile rendere chiaro il patto: che cosa possono decidere i bambini? Quali conseguenze producono le loro scelte? Come la drammaturgia saprà accogliere anche una risposta inattesa? Penso, per esempio, alla scena ipotizzata del primo amore, nella quale una persona del

pubblico potrebbe essere istruita a respingere la chiocciola: un passaggio così forte può funzionare se nessuno viene costretto nel ruolo del “carnefice” e se sono previste alternative reali. Non si tratta dunque di ridurre l’interazione, ma forse di darle una forma capace di sostenere la sorpresa. In questo modo la festa non sarà soltanto un episodio partecipato, bensì il luogo concreto in cui i bambini sperimentano come ci si prende cura di qualcuno che resta indietro. Anche la fascia dai 6 ai 10 anni mi sembra ben accordata a questa esperienza del «non arrivare in tempo»; resta da capire se il titolo inglese, sonoro e parodico (il riferimento vorrebbe essere a *Born This Way* di Lady Gaga?) entrerà nel gioco scenico o avrà bisogno di una piccola chiave, soprattutto per i più giovani.

Nella *Timidezza delle chiome* di **Nobile / D’Arrigo**, interpretata da Brigida Cesareo e Cristina Greco e vincitrice del Premio Scenario infanzia 2026, la lentezza diventa metrica complessiva dello spettacolo: corpo, luce e suono fanno emergere un vecchissimo albero dal buio prima che accanto a lui germogli un piccolo ailanto. Il primo possiede radici e memoria, ma non ha più chioma, mentre il secondo ha energia e futuro, ma ha bisogno di appoggiarsi al tronco di altri per raggiungere la luce. Il conflitto per l’acqua, per l’ossigeno, per lo spazio e perfino per il possesso della lingua condensa potentemente i temi della vecchiaia, della migrazione, dell’appartenenza e della paura verso lo straniero, verso l’altro da sé, da noi. Il rovesciamento finale – l’arbusto “straniero” è venuto da lontano salva dal taglio l’albero ormai secco, mascherandone l’aridità con le proprie giovani fronde – fa risuonare una domanda di matrice majakovskiana che potrebbe attraversare l’intera edizione: «Che senso ha se tu, solo, ti salvi?».

Proprio la potenza della metafora suggerisce però una cautela. Nel lessico botanico l’ailanto, noto per la sua velocità di accrescimento, è comunemente definito specie aliena e invasiva: se diventa figura del migrante, il progetto dovrà sorvegliare con estrema precisione il passaggio fra dato vegetale e discorso umano, perché l’equivalenza «straniero = infestante» non venga involontariamente confermata prima di essere rovesciata. La salvezza reciproca può impedire questa deriva, purché non appaia come una redenzione concessa allo straniero soltanto perché si rende utile all’autoctono. La convivenza più radicale sarebbe forse quella che riconosce a entrambi il diritto di esistere anche prima dello scambio dei benefici.

È stato bello apprendere, in fase di colloquio, della paura iniziale provata da alcuni bambini, una paura che non ritengo un difetto da smussare. Il teatro può ancora offrire una paura attraversabile, capace di mutare in riso e conoscenza.

Soli, ma non soltanto giovani

Il basso continuo dei dieci corti sembra essere la solitudine. Non una condizione esclusivamente infantile o adolescenziale, ma una solitudine esistenziale che attraversa le diverse generazioni. Sono soli i bambini scomparsi di Hamelin, ma è solo anche il Sindaco di quella cittadina, isolato dentro il proprio potere; è solo Gregor nella stanza di *Bugbusters*, ma lo sono anche i suoi genitori, incapaci di comprenderne il ritiro; è sola Monica in *Punta & Clicca* e solo è QWERTY, il cursore e suo unico amico virtuale; è solo Re Mida in mezzo alla corte e ai follower; e anche Mucca e Gatto, nelle loro *fantasmagoriche avventure*, devono capire come fare una rivoluzione insieme; Jo (di *Jo come Jo*)

trova una possibile lingua e un possibile spazio per sé solo una volta introdotta in una comunità queer; i cinque musicisti di *Polka miseria* trasformano il restare in una scelta quotidiana.

Bugbusters - analisi entomologica di una protesta silenziosa, del **Collettivo Crisi Collettiva**, interpretato da Elia Montanari e Beatrice Zanin, vincitore del Premio Scenario adolescenza 2026, affronta questa solitudine attraverso un dispositivo artistico-scientifico. I due disinfestatori osservano la «Blattodea hikikomori» con il tono di un documentario naturalistico, che illustra i diversi gradi di rischio biologico causato da questa inutile specie: dai vestiti sporchi e dai resti di cibo, via via salendo, alla ricerca del buio, fino alla felpa-corazza con cappuccio e cuffie-antenne, espressione del rischio biologico e livello di gravità massimi. Il lessico dell'infestazione materializza lo sguardo adulto che trasforma una persona in sintomo da eliminare, e lo stesso comando proveniente dal mondo adulto, «togliere internet!», rivela il bisogno di intercettare una causa semplice e una soluzione rapida a un problema complesso. L'intreccio con *La metamorfosi* di Kafka, inoltre, ben protegge a mio avviso il lavoro dal rischio di esporre direttamente l'esperienza biografica, pur condivisa da uno degli interpreti durante i colloqui, e permette altresì di aprire a una molteplicità di cause da cui deriva il desiderio di rinchiudersi in camera, e di contestare dunque l'automatica equivalenza fra hikikomori e dipendenza dalla rete. La ricerca accurata portata avanti dalla compagnia con psicologi, studenti e studentesse, e la scelta di chiedere agli adolescenti di immaginarsi anche come genitori, danno al progetto, almeno nelle intenzioni di futuro sviluppo, una feconda base plurale. Nel passaggio alla forma compiuta, l'ingresso della scuola, della sorella e delle paure legate al futuro potrà ulteriormente ampliare il campo di esplorazione drammaturgica. La sfida sarà conservare la precisione crudele dello sguardo adulto e insieme lasciare filtrare l'opacità di Gregor, alter ego del personaggio letterario: ossia non spiegarlo interamente, non guarirlo per esigenze di lieto fine, non fare dell'uscita dalla stanza l'unico segno possibile di riuscita. Se la sorella lo aiuterà, sarebbe importante che il gesto non sciogliesse troppo rapidamente la solitudine dei genitori e del figlio, ma inaugurasse una comunicazione ancora fragile. L'uscita può essere un inizio, non la soluzione.

In *Punta & Clicca - Storia di un'amicizia a pixel* la **Piccola compagnia impertinente**, con Asia Correrà e Mario Mignogna, costruisce un'altra stanza: il vecchio computer dei genitori, dentro il quale viene risucchiata la figlioletta Monica, detta SpezzaPunte. Il titolo richiama il genere dei videogiochi d'avventura «punta e clicca», fondato sull'esplorazione di ambienti e oggetti mediante il cursore. Il vecchio computer fisso e il programma Paint compongono, per i bambini dai 6 ai 10 anni, una specie di piccola archeologia digitale e l'anacronismo, nell'intenzione della compagnia, dovrebbe generare sorpresa. Perché questo non resti una pura nostalgia adulta è importante tuttavia che quel computer e quel datato programma di disegno diventino più incisivamente oggetti scenici autonomi, comprensibili anche a chi non li ha mai conosciuti. Il progetto, però, sembra al momento più interessato al passaggio reciproco fra gesto analogico e immagine digitale che alla spettacolarità dell'immersione. Nel computer Monica incontra QWERTY, il cursore e suo nuovo amico virtuale, il cui nome viene dalle prime sei lettere della riga alfabetica della tastiera standard. Il materiale visto appare ancora alla ricerca della propria necessità interna, ma senz'altro troverà uno sviluppo che potrebbe giovare approfondendo alcune piste drammaturgiche: qual è il bisogno di QWERTY, oltre a fare da guida? Che cosa può imparare da Monica, perché l'amicizia non coincida con l'intervento di uno strumento che insegna alla bambina a calmarsi? E soprattutto: la neurodivergenza è un tratto

dichiarato, una diagnosi o solo una percezione del pubblico? Nella costruzione dei personaggi si potrebbe forse spingere un po' di più nel mostrarne desideri, strategie reciproche e, nel caso di Monica, piaceri e difficoltà specifiche. Speriamo che Monica non sia "guarita" dalla matita-cursore, e che il mondo digitale non diventi il luogo compensativo in cui lei finalmente riesce a essere felice. Il ritorno nel reale annunciato dalla compagnia può acquistare senso se porta con sé una relazione trasformata e non una normalizzazione: QWERTY non come cura, ma come un altro solitario che rende possibile una diversa esperienza del tempo e del segno.

I grandi non mantengono i patti

Nei lavori rivolti all'infanzia, gli adulti appaiono spesso inaffidabili. *L'Acchiapparatti* di **Alessandro De Giovanni** – menzione speciale del Premio Scenario infanzia 2026, con in scena i bravi Andrea Mattei e lo stesso De Giovanni – riscrive la leggenda di Hamelin spostando l'iniziativa sui bambini. Il Sindaco, sinistramente accogliente, riceve i nuovi piccoli cittadini, raccoglie le loro scarpe, promette cibo e protezione, per poi finire col violare i patti concordati; l'acchiapparatti può diventare l'alleato di una disobbedienza decisa dai bambini e dalle bambine, e la fascia dagli 8 agli 11 anni sembra coerente con una fiaba che non edulcora il potere e chiede ai più piccoli di riconoscerne le contraddizioni. Nei venti minuti visti, Mattei ci trascina con grande naturalezza dentro la storia, adulti e bambini insieme; intorno a lui, scarpe, suoni, soglie e le trappole che invaderanno la scena costruiscono e lasciano immaginare un efficace universo materico in cui la fiaba diventa esperienza.

Proprio perché il patto narrativo è già così concreto, sono curiosa di vedere quanto spazio reale verrà affidato ai bambini nello sviluppo: se saranno loro a scegliere se uscire dalla sala o cacciare il Sindaco, quella decisione potrà diventare il cuore stesso dell'esperienza. La raccolta delle scarpe e l'eventuale attraversamento della soglia offrono inoltre alla compagnia la possibilità di trasformare sicurezza e consenso in elementi leggibili del gioco scenico, facendo sentire ciascun piccolo spettatore coinvolto e, insieme, protetto. La progressiva rivelazione della cattiveria del Sindaco sarà tanto più incisiva quanto meno egli nascerà già come cattivo da riconoscere: è il potere seducente, amministrativo e paternalista, capace di parlare in nome del bene comune, a rendere urgente la disobbedienza.

Anche *Re Mida* mette in scena un adulto che predica regole e ne è il primo trasgressore. **Gramaccioni / Chanteau Eminent**, con Massimo Bernardo Dolci, Flavia Gramaccioni e Beatrice Verzotti, rileggono liberamente le *Storie di Re Mida* di Gianni Rodari spostandole in una reggia anacronistica: *rave*, abiti provenienti da epoche diverse, video social, la regina-*influencer* che pubblicizza «Aiace, l'intonaco che piace», una Cassandra-balia di Re Mida che irrompe come residuo tragico. Mida è un bullo che sogna la ricchezza senza sforzo e pronuncia massime economiche feroci ("Un certo numero di poveri è necessario all'economia!"), e il dono delle mani d'oro, con inevitabile eco trumpiana, lo trasforma nell'uomo più potente e più impotente del mondo. Mi sono interrogata sulla capacità dei bimbi e delle bimbe di cogliere il riferimento a Trump, ma forse non è neanche necessario che lo colgano, purché riconoscano il gesto, la vanità e la violenza del personaggio. Il doppio destinatario, del resto, funziona quando l'allusione adulta aggiunge un

livello senza sottrarre leggibilità all'azione. Potrebbe invece indebolirsi se la satira di mercato, social e *influencer* si accumulasse in battute che gli otto-undicenni sanno prevedere e devono soltanto attendere. Perché il passaggio dall'oro desiderato all'oro che si rivela una maledizione arrivi con chiarezza anche ai più piccoli, mi sembra importante che produca conseguenze fisiche, affettive e sceniche. Anche l'eventuale dialogo con ChatGPT, con gli dèi o con i potenti della terra, che la compagnia ha anticipato durante i colloqui, dovrebbe nascere dalla crescente impossibilità di toccare, mangiare, amare, e non dalla volontà di aggiungere un altro emblema contemporaneo.

Infine, per chi ha assistito a questi primi venti minuti di questa favola nera e già ne prefigura gli sviluppi e il finale non troppo esplicitamente edificante, Cassandra-balia è un personaggio fondamentale: può diventare più di una portavoce della morale se il suo sapere impotente entra in conflitto con le scelte dei bambini; chi possiede la verità non possiede automaticamente la capacità di cambiare il mondo.

Il potere adulto assume una forma ancora diversa nelle *Fantasmagoriche avventure di mucca e gatto* del **Collettivo Prima Parola feat. Consuelo**, con Consuelo, Marco Selvatico e Anita Martorana. Il punto di partenza è il racconto antispecista scritto da una giovanissima studentessa, Valentina, pubblicato nel *Diario Amico* e diventato oggetto di una scandalizzata reazione pubblica del mondo adulto. Il corto, che fa un uso sapiente di video, si nutre di fumetti, dell'estetica di Cartoon Network, e insieme a questi elementi il pusher-scoiattolo che spaccia erba gatta e la mucca gravida in fuga dall'allevamento per garantire a suo figlio un futuro migliore finiscono per comporre una superficie pop, infantile nella forma e adulta nei sottintesi. Il corto però prende dal racconto di Valentina soltanto l'ispirazione iniziale e l'innescò. Nel prosieguo sarà importante rendere percepibile se quella voce resta una sorgente attiva. Nel finale, che ci hanno un po' anticipato, vediamo Gatto e Mucca pronti per fare la rivoluzione, ma il punto – anche da sviluppare nel proseguimento del lavoro drammaturgico – è: «come si fa una rivoluzione»? Concependo un'assemblea dentro la finzione drammaturgica? Con un incontro-assemblea dopo lo spettacolo? Naturalmente non si tratta di scelte equivalenti, perché nel primo caso il pubblico potrebbe incidere sul destino di Mucca e Gatto; nel secondo si troverebbe a commentare un'opera in cui tutto è stato già deciso. Per una fascia molto ampia, dagli 11 ai 16 anni, occorre inoltre scegliere quali competenze presupporre: gli ammiccamenti possono divertire i più grandi e sfuggire ai più giovani, mentre l'antispecismo rischia di diventare una parola d'ordine se non passa attraverso il corpo sfruttato della mucca e le molte contraddizioni del gatto. Prima ancora della rivoluzione, potrebbe essere decisivo mostrare che cosa i due protagonisti sono disposti a perdere, e perché da soli non possono farcela.

Schermi, corpi, metamorfosi

Il digitale entra in quasi tutti i lavori, ma raramente come semplice nemico. ChatGPT scrive la mail di licenziamento della chiocciola-driver e potrebbe diventare il confidente di Re Mida; Monica trova nel computer un rifugio; Jo impara parole e modi di vestirsi e di essere scorrendo *reel* sul cellulare; il fumetto di Mucca e Gatto si anima in video; la festa di *In Limine* intreccia musica suonata e riprodotta. Di fronte a questa presenza, non vale tanto interrogarsi sull'opposizione fra teatro «vero» e schermo «falso», quanto su quando il digitale produce drammaturgia e quando si limita semplicemente a certificare la contemporaneità.

Jo come Jo della **Compagnia Chāndrama**, con Rachele Ferraro, Alice Franceschini, Fabio Trerè, Valentina Sandri e Agnese Zorzi, assume con coerenza questo doppio piano. Una quindicenne del XXI secolo cerca una forma per sé tra la lezione di fisica sui corpi solidi, liquidi e gassosi, gli spogliatoi, il *body shaming*, la madre che le propone un bel vestitino da bambola e i video social (realizzati direttamente dal Collettivo). La fluidità viene dunque spiegata (in forma forse troppo prevedibile o troppo didascalicamente?), ma trova anche un correlativo nella materia e una grammatica nel montaggio fra corpo presente, *petit tréteau* e proiezione. Il questionario che la compagnia ha diffuso nelle scuole, in vista della preparazione del lavoro, ha confermato che molti adolescenti apprendono soprattutto online il lessico dell'identità di genere; il teatro può dunque mostrare sia la funzione emancipatrice della rete sia la sua capacità di produrre modelli, verifiche e nuove ansie.

I venti minuti visti avevano la forma dichiarata di un trailer o di un puzzle e hanno mostrato soprattutto la disforia di genere prima della festa conclusiva in cui Jo ritrova sé stessa. Nel completamento converrà verificare che euforia e disforia non diventino due caselle dimostrative. Anche l'eventuale ingresso del padre e di un mentore omosessuale di Jo, preannunciato dagli artisti, merita attenzione: la comunità queer può offrire genealogie e parole, ma il mentore non dovrebbe risolvere dall'esterno l'identità di Jo. Per spettatori e spettatrici dai 14 ai 18 anni, spesso più informati degli adulti su questi temi, l'ingenuità maggiore sarebbe spiegare troppo. Le contraddizioni, gli errori e perfino l'umorismo possono affidare loro una posizione meno scolastica e più attiva.

Rimane inoltre una domanda che *Jo come Jo* rende particolarmente visibile ma che riguarda molti degli spettacoli visti. Quando si parla di identità, quali identità appaiono concretamente in scena? Famiglie, classi e gruppi di amici e amiche sembrano spesso culturalmente e linguisticamente omogenei, lontani dall'esperienza quotidiana di molte scuole italiane, segnate da lingue, provenienze, religioni e appartenenze plurali. Non si tratta di aggiungere un personaggio «straniero» per completezza né di imporre alle compagnie un tema diverso: si tratta di chiedersi quale mondo venga assunto come neutro quando si raccontano il genere, la neurodivergenza, l'amore, la solitudine, la ribellione. Aprire questa domanda nel lavoro con le scuole potrebbe complicare felicemente diversi personaggi, ivi compresi quelli di Jo o della chiocciola driver, impedendo che il diritto alla fluidità e alla "diversità" resti separato dalle condizioni materiali, familiari e culturali in cui ogni identità prende forma.

Con *In Limine 200 bpm*, menzione speciale del Premio Scenario adolescenza 2026, il **Collettivificio** (Federico Cicinelli, Paolo Croce, Margherita Galli e Greta Tommesani) immagina l'impossibile seguito dello shakespeariano *Romeo e Giulietta*. I quattro sono la band ingaggiata per suonare al quattrocentotrentesimo anniversario di matrimonio dei due amanti; il menù di nozze riprodotto in brochure annuncia una festa alla quale, però, non arriveranno né gli invitati né gli sposi: sono tutti morti. Da questa assenza nasce il doppio piano dello spettacolo, fra il tempo del concerto e del banchetto e il tempo della trama shakespeariana che riaffiora per frammenti. Senza personaggi assegnati una volta per tutte, i musicisti attraversano e smontano i versi, innestandovi inserti contemporanei, materiali biografici e testimonianze nate nei laboratori con le scuole. La traduzione in endecasillabi di Francesco Bologna conserva il bel battito del testo; le musiche, suonate dal vivo o riprodotte digitalmente, mescolano elettronica, classica, techno e rap. Anche il tono surreale e

nonsense dello spettacolo nasce proprio dalla situazione creata: una band suona per una festa senza festeggiati, mentre l'amore assoluto di Romeo e Giulietta torna a interrogare il desiderio contemporaneo di scelte radicali e di un «per sempre». Nello sviluppo verso l'ora, aspetto con curiosità di vedere come i due piani (tempo della festa e tempo della trama) reagiranno l'uno all'altro, che cosa cambierà quando i musicisti capiranno che nessuno arriverà, e come e se gli spettatori e le spettatrici dai 14 ai 18 anni faranno esperienza del classico. Gli inserti biografici e i materiali nati nei laboratori potranno non tanto dimostrare a posteriori l'attualità di Shakespeare, ma far entrare nel testo nuove domande che non conteneva, mettendo in attrito gli adolescenti di allora con quelli di oggi.

Inoltre, uno sguardo mirato alla pluralità linguistica e culturale del presente potrebbe anche un po' incrinare l'idea di un'adolescenza universale modellata sul solo canone occidentale. Non per trasformare a forza *Romeo e Giulietta* in una riscrittura interetnica, ma per chiedere chi può oggi pronunciare quei versi e da quali conflitti reali viene attraversato.

Dieci cantieri, una domanda

Visti insieme, i dieci corti non consegnano un ritratto pacificato dell'infanzia e dell'adolescenza. Le nuove generazioni appaiono osservate, misurate, diagnosticate, accelerate, istruite, sfruttate e qualche volta protette da adulti che spesso non sanno ascoltare, seppure in nessuno degli spettacoli siano soltanto vittime e possano invece scegliere di disobbedire. La destinazione anagrafica, allora, più che coincidere solo con la comprensibilità di temi e riferimenti, riguarda anche la posizione che lo spettacolo assegna al suo giovane pubblico. I lavori per i più piccoli sono convincenti quando non chiedono ai bambini di riconoscere la morale giusta, ma offrono azioni, oggetti, paure e scelte da attraversare, e quelli per adolescenti trovano felicemente il loro interlocutore quando rinunciano a tradurre per adulti «che cosa pensano i ragazzi» e accettano che chi guarda possa sapere più di loro, dissentire, riconoscere uno stereotipo. In entrambi i casi il coinvolgimento, non automatico, può generare comunità.

È significativo che i due premi principali siano andati a progetti nei quali il soggetto umano non occupa frontalmente il centro. *La timidezza delle chiome* guarda alle intelligenze vegetali per ripensare radicamento, migrazione e cooperazione, e *Bugbusters* assume lo sguardo entomologico per smontare la lingua adulta che riduce il rifugio della propria stanza a uno spazio infestato da smantellare.

Nella scatola di Barbie di Bolis nessun corpo è rimasto come era uscito dalla fabbrica. Anche i dieci cantieri pensano la scena come un luogo in cui forme, identità e racconti ricevuti vengono trasformati e rimessi in circolo. Aspettiamo di vedere come e quanto questa possibilità possa essere condivisa con il giovane pubblico, quale spazio possono trovare, dentro le drammaturgie, gli sguardi di bambine, bambini e adolescenti, anche quando non confermano il discorso adulto ma lo spostano. Forse il tratto più pressante di questo presente non è la tecnologia, né l'identità, né perfino la solitudine considerate separatamente, ma è la difficoltà di costruire un «noi» che non cancelli le differenze. A tutti i dieci corti si potrebbe restituire la medesima indicazione, che è anche un augurio di lavoro: non affrettare la salvezza. Lasciare che il conflitto con l'altro – che sia lo straniero, il

figlio, il genitore, l'animale, la pianta, il programma di un pc, l'innamorato, lo spettatore – trasformi davvero la forma dello spettacolo. Perché nessuno si salva da solo, ma nemmeno si salva restando identico a sé.