

Temi, linguaggi, invenzioni e conformismi nella generazione del Premio Scenario 2026

di Matteo Paoletti

Canoni e infrazioni. Le regole della fiaba e quelle del teatro. Le aspettative del pubblico e quelle dei soggetti produttori. È nella dialettica tra questi poli che si colloca la linea che idealmente attraversa i dieci spettacoli finalisti del Premio Scenario 2026, dedicato a “Infanzia” e “Adolescenza”: progetti diversissimi tra loro per linguaggi, strumenti, temi ed estetiche, ma accomunati dall’ansia di indagare le inquietudini di un tempo sospeso tra l’iperaccelerazione delle nostre identità digitali e la necessità di confrontarsi con quell’altro da sé che soltanto il teatro, con le sue convenzioni, può metterci di fronte senza via di scampo.

I primi due paragrafi di questo contributo ripercorrono le modalità attraverso cui la generazione del Premio Scenario 2026 ha scelto di relazionarsi con il pubblico dei bambini e dei giovani adulti: si dà conto dei “corti” visti in scena al DAMSLab di Bologna il 29 e 30 agosto 2026, delle tensioni e delle visioni del teatro che se ne possono ricavare, nonché delle possibili prospettive di futuro che sarà lecito attendersi. Il terzo paragrafo raccoglie invece l’impressione un po’ amara rimasta in chi scrive dopo aver assistito a spettacoli generalmente “belli” e quasi sempre molto consapevoli, nei quali però, spesso, il tratto di fondo è una deliberata cautela, l’attenzione a evitare ogni sviamento dalla norma. Un atteggiamento che non pare tanto l’esito di una tensione artistica all’omologazione, quanto una strategia che molto racconta dell’attuale sistema teatrale e delle responsabilità che noi sedicenti esperti, organizzatori, *policy makers* e finanziatori ci portiamo dietro.

L’infanzia

La rassegna dei “corti” del Premio Scenario infanzia si apre con *Polka miseria* (**Dimore Creative / Canaja Brass Quintet**), progetto tra mimo e musica contemporanea che indaga il rapporto e le dinamiche interne ai cinque musicisti in scena. L’amicizia, un corteggiamento, la collaborazione: gli elementi base di ogni favola smontati e riassemblati attraverso la musica per creare, insieme, un brano collettivo. Attraverso un gioco mimico alternato all’esecuzione dal vivo degli ottoni, si costruisce una storia di inclusione ed esclusione, con una drammaturgia che si forma a partire da un dialogo serrato tra strumenti inusuali per i bambini: trombe, tromboni, bassi tuba vengono smontati e rimontati, i pistoni e i bocchini suonati come semplici idiofoni per la costruzione di onomatopее (la linguaccia, lo sberleffo, il commento a un movimento). Ricomposti gli strumenti, i suoni sono giustapposti progressivamente fino a creare delle piccole sonate cameristiche, che accompagnano e commentano gli snodi drammatici. Il classico espediente del dialogo tra strumenti è qui sfruttato per veicolare tempi composti, dissonanze e poliritmie presso un pubblico con ogni probabilità poco avvezzo all’incontro con la musica contemporanea. Il gioco, anche didattico, prevede che gli ottoni siano in qualche modo desacralizzati, smontati in scena fino a trasformarsi negli oggetti funzionali alla drammaturgia, dal proiettile al telefono. In linea con l’insegnamento di John Cage, l’essenziale è smentire le aspettative dello spettatore – adulto o bambino – attraverso una scrittura scenica in cui i mezzi del mimo e quelli della musica colta cercano un dialogo e un’integrazione non sempre possibile.

L'integrazione, ancorché di altro segno, è al centro del secondo "corto" in gara, *Born this snail* di **Guido Sciarroni e Alessia Sala**, che ingaggia un gioco scoperto con il pubblico più piccolo e le sue aspettative. Una chiocciola – essere tra i meno adatti a sopravvivere nella frenesia contemporanea – è costretta a reinventarsi come rider e lo zainetto termico diventa il suo guscio. Immediatamente (o meglio: coi tempi della lumaca) si scatena il conflitto tra i ritmi del lavoro e quelli della natura, con l'inevitabile prevaricazione dei primi sui secondi. Il guscio, però, è davvero la nostra identità? Mentre gli adulti si interrogano sui vari piani di lettura, a risolvere la situazione sono proprio gli spettatori bambini, chiamati in scena a organizzare una festa per la chiocciola triste, esclusa, aliena dalla norma. E dunque "queer", secondo gli intendimenti degli autori. La parafrasi della hit di Lady Gaga che dà il titolo al lavoro risuona in un mini-*rave* commisurato ai piccoli organizzatori, dei quali gli attori e formatori Sciarroni e Sala riescono a far emergere l'empatia per il povero rider impossibile. Fino a che la fine dei canonici venti minuti di presentazione interrompe musica, danze, luci e lustrini, riportandoci dalla dimensione dell'happening disordinato (di cui protagonisti sono i bimbi e gli adulti gli spettatori) alla penombra composta della sala. La festa è finita, la finzione scenica pure; i bimbi tornano ai loro posti e la chiocciola, probabilmente, al suo triste guscio.

Il gioco con le aspettative dei bambini è portato alle estreme conseguenze da *L'Acchiaparatti* di **Alessandro De Giovanni**, adattamento del classico dei fratelli Grimm. Non si fa in tempo a rientrare in platea che il Sindaco di Hamelin interpretato da Andrea Mattei (vincitore lo scorso anno con *L'isola dei ciccioni felici*) blandisce i bimbi delle prime file mostrando loro una meravigliosa tavola imbandita di dolci. Come in una storia che ciclicamente si ripete, il Sindaco è rimasto solo, a governare su una città senza bambini. Subdolo per gli adulti, ma irresistibile per i più piccoli, Mattei avvia con loro un dialogo serrato: le regole di Hamelin sono chiare e prevedono premi meravigliosi – come i dolciumi alle sue spalle – e punizioni terribili, di cui è divertente ridere perché – si sa – toccheranno certamente a qualcun altro. Al Sindaco bastano pochi minuti per convincere i piccoli a consegnarsi, letteralmente, a sé: porta un baule in proscenio, lo apre e chiede a ogni bimbo di togliersi una scarpa e di metterla dentro. Un attestato di fiducia, necessario per accedere alle delizie di Hamelin. I bimbi si lanciano entusiasti. Poi, appena tutti hanno consegnato una parte di sé, il sindaco chiude con violenza il baule e se lo porta fuori scena, lasciando i piccoli interdetti. In una scena ora priva di presenze umane, al profluvio di parole del Sindaco si sostituiscono suoni inquietanti e una drammaturgia degli oggetti: squittii di ratti, scricchiolii. I dolciumi e il tavolo iniziano a muoversi, poi bruscamente rovinano al suolo; gli occhi rossi di un enorme ratto compaiono da fondo sala, alle spalle dei bambini. La paura cresce, fino a quando il Pifferaio magico non compare, con la promessa di liberare bimbi e città. La convenzione della favola – e di un certo modo, tecnicamente maturo, di portarla in scena – diventano una riflessione sul potere e sulla fiducia. E di come sia facile, in fondo, conquistarla e tradirla.

Il tema torna dirompente con l'altro adattamento favolistico in gara, *Re Mida* di **Gramaccioni / Chanteau Eminent**, duo italo-francese che affida soprattutto alle prove d'attore di Beatrice Verzotti e Massimo Bernardo Dolci la resa di una vicenda antica, ma adattata ai tempi in cui siamo immersi. La drammaturgia parte dalle riscritture di Gianni Rodari (e soprattutto da *Le storie di Re Mida*, 1983), attualizzandole all'evoluzione tecnologica (lo smartphone in luogo del telefono, la carta di credito – ovviamente *Gold* – al posto del contante) e alle urgenze del contemporaneo. Il fatto che la Balia dell'originale diventi la moglie del Re festaiolo e dissoluto potrebbe apparire come un dettaglio tutto sommato marginale, ma diventa invece funzionale a introdurre una sottile parodia della vita di coppia. Lo spettacolo si sviluppa su un doppio registro: gli adulti colgono i riferimenti a Donald e Melania

Trump, ai Ferragnez, all'intossicazione da social e *influencer*, apprezzano le tirate dal sapore un po' brechtiano ("un certo numero di poveri è necessario all'economia"; "togli la povertà al lustrascarpe e dovrai lustrarti le scarpe tu"); i bimbi si fanno trascinare da tutto il resto, dai frequenti numeri di illusionismo alla sensazione di vuoto che lascia una ricchezza senza scopo, che nulla giova a un Re Mida insicuro, solo e (forse) anche potenziale bullo. Una favola al telefono ai tempi di Dubai.

La vita oltre lo schermo è al centro di *Punta & Clicca - Storia di un'amicizia a pixel* della **Piccola compagnia impertinente**. In scena, Asia Correrà è Monica, una bimba che – probabilmente affetta da qualche neurodivergenza – passa il tempo da sola nella sua cameretta a spezzare matite e rimuginare sui suoi compagni di scuola. Fino a quando non decide di attraversare lo schermo – un vecchio schermo da PC fisso anni Novanta – per entrare nel mondo di QWERTY. La novella Alice non trova un Paese delle meraviglie, ma un amico con il quale condivide la stessa solitudine: attraverso un dialogo tra l'attrice e le video animazioni dal vivo di Mario Mignogna, Monica scopre ciò che nella sua dimensione reale non trova. Significativo che – in questa favola contemporanea – la compagnia scelga un tono *vintage*, funzionale a porre distanza tra i piccoli e la tecnologia che vedono in scena: il vecchio PC, la tastiera, il cursore di Paint diventano delle "marionette digitali" e hanno il sapore di un incontro con l'antico per chi, nato in culla con smartphone e tablet, ha un confronto quotidiano con social network o tecnologie maggiormente immersive e assorbenti. Se quel piccolo mondo antico con cui la piccola Monica entra in contatto è ciò che la salva, resta da chiedersi, al termine dei venti minuti, se la tradizione sia effettivamente salvifica o non sia soltanto una nostalgia di chi – ormai adulto – compie un viaggio a ritroso nella memoria degli oggetti a lui cari.

Tra gli spettacoli in gara per la categoria "Infanzia", l'unica puntata sui linguaggi teatrali contemporanei è affidata a *La timidezza delle chiome* di **Nicoletta Nobile e Luca D'Arrigo**, vincitore del Premio Scenario infanzia. Una favola moderna, che parla dell'arrivo di un seme infestante nell'aiuola di una grande pianta, alla quale si aggrapperà per crescere. L'attenta drammaturgia di D'Arrigo misura le battute sui movimenti delle performer Brigida Cesareo e Cristina Greco, protagoniste di una notevole prova fisica: gli alberi della fiaba sono loro due, dapprima immobili e poi avvinghiate nella crescita; membra tese come rampicanti o rami al vento, che conquistano a poco a poco la voce emergendo dal cupo progetto sonoro di Andrea Centonza. Di fronte a corpi inizialmente innaturali, i bambini assistono in silenzio, attraversati da brividi di paura autentica. Non c'è il gioco della favola addomesticata, ma l'impatto di un corpo in silenzio, di fronte ad altri corpicini in platea. Un'esperienza che è teatro, con cui i bambini – dopo il timore iniziale – accettano di misurarsi, distendendosi nel riso alle battute delle due chiome. Non c'è soltanto la prova fisica, in questo lavoro, ma anche la suggestione – mai scoperta – di temi attuali e controversi: se il semino è un corpo alieno (migrante?), cosa può insegnare la convivenza delle piante alla nostra comunità umana? La paura della pianta che era lì da generazioni in che modo farà i conti con lo scomodo nuovo arrivato? La drammaturgia fa emergere qua e là anche accenni alla crisi climatica, alla mancanza di luce e acqua, alla crescita di una città che ha distrutto le altre piante lasciando la più anziana sola e senza eredi. La sfida artistica, in prospettiva futura, sarà mantenere l'equilibrio tra l'orizzonte ampio di possibilità e la delicatezza della partitura fisica che ora rende lo spettacolo misurato in tutte le sue componenti.

L'adolescenza

Il registro favolistico, trasversale ai progetti presentati per l'infanzia, è ripreso dalla generazione alle prese con l'adolescenza secondo approcci assai più differenziati. *Le fantasmagoriche avventure di mucca e gatto* di **Collettivo Prima Parola feat. Consuelo** sfrutta alcuni stilemi della favola per entrare a gamba tesa su temi di gran presa per il pubblico di riferimento: una mucca gravida (Consuelo) fugge da un allevamento intensivo con l'aiuto di un gatto astuto (Marco Salvatico) e vagabondo, in cerca della bambina che aveva denunciato pubblicamente lo sfruttamento degli animali. La storia che ispira lo spettacolo è vera: qualche tempo fa una studentessa di una scuola media di Baveno, sulla sponda piemontese del Lago Maggiore, aveva avuto l'ardire di consegnare a un blog il racconto favolistico sulla vita degli animali in un allevamento intensivo, finendo al centro di una polemica politica aspra e sproporzionata, che chiamò in causa persino alcuni assessori della Regione Piemonte. Il caso, oltre a dimostrare che nessun drammaturgo potrà mai eguagliare la tendenza al surrealismo di un politico locale, ha avuto il merito di porre in luce quanto l'antispecismo sia un tema sensibile per gli adolescenti e dunque meritevole di finire al centro di un adattamento teatrale. In *Mucca e gatto*, il viaggio si snoda attraverso un dialogo tra i due protagonisti e le coloratissime video animazioni ispirate al mondo di Cartoon Network, lambendo con delicatezza e il sorriso sulle labbra altri temi cogenti per il pubblico di riferimento come il consumo di droghe leggere, il rapporto con l'autorità e la tendenza a piegare le regole secondo la propria visione della realtà. In prospettiva, lo spettacolo potrebbe prendere la direzione del teatro forum, coinvolgendo i ragazzi del pubblico in un dibattito parallelo alla drammaturgia, sebbene allo stato attuale tale soluzione resti sullo sfondo.

Su un altro tema sensibile per il pubblico degli adolescenti si interroga *Bugbusters – analisi entomologica di una protesta silenziosa*, creato dal **Collettivo Crisi Collettiva** quale esito – tra l'altro – di un percorso con servizi e associazioni che si occupano di hikikomori, ovvero quelle persone che scelgono di ritirarsi volontariamente dalla vita sociale, spesso rinchiudendosi nella propria stanza e limitando ogni contatto con l'esterno. I due *Bugbusters* Elia Montanari e Beatrice Zanin si presentano in scena armati di spray disinfestante generosamente spruzzato in platea: il parassita hikikomori deve essere cacciato e ricondotto a un'esistenza "normale"; non può più consumare impunemente acqua, cibo, connessione internet e utenze varie senza partecipare alla vita della comunità. La drammaturgia avvia un dialogo con *La metamorfosi* di Franz Kafka, sebbene per il novello Gregor Samsa a cui i due disinfestatori danno la caccia sembri prospettarsi un finale meno tragico dell'originale: scopriremo infatti che i due *Bugbusters* altro non sono che dei genitori in crisi, che salveranno il loro hikikomori soltanto quanto sostituiranno alle maniere forti una comunicazione più efficace con il "parassita" che vive con loro. L'evoluzione tra l'hikikomori, i genitori e il suo ambiente è restituito – nel corto presentato al DAMSLab – anche attraverso l'uso di videointerviste, proiezioni e inserti animati, che rimandano alla dimensione stereotipica dei manga e a quella molto più quotidiana di un interno della Bassa bolognese, in cui il protagonista della vicenda vive realmente. Lo spettacolo è stato premiato nella sezione "Adolescenza".

Il dialogo tra linguaggi performativi fisici e proiezioni animate è la struttura attraverso cui si snoda *Jo come Jo* di **Compagnia Chāndrama**, che indaga le questioni dell'identità di genere attraverso lo smarrimento di Jo. Schiacciata tra *reel*, modelli virtuali irraggiungibili, la scarsa comunicazione con gli adulti e i commenti acridi dei compagni di scuola, Jo cerca una propria identità che la rifletta davvero per quello che è. La Compagnia si è formata presso l'Atelier Teatro Fisico Philip Radice di Torino e

del maestro riprende alcuni stilemi: dipana la storia con un'alternanza di giochi mimici su un piccolo praticabile e scene di dialogo, montando i frammenti di storia che porteranno Jo ad acquisire una piena consapevolezza di sé. Con l'avanzare della consapevolezza di Jo, all'iniziale scena in bianco e nero si sostituiscono i colori vivaci di ciò che comunemente il pubblico associa al mondo queer, accompagnati da una colonna sonora con i brani transfemministi di Queen of Saba.

La musica è al centro di *In Limine 200 bpm* di **Collettivificio**: un adattamento del classico per eccellenza – *Romeo e Giulietta* – per un pubblico di spettatori non necessariamente (e non esclusivamente) giovani. Pubblico e attori/musicisti sono riuniti in sala per festeggiare il 430° anniversario di matrimonio degli sventurati amanti e in scena c'è in effetti tutto ciò che ci si attende di trovare in un'occasione del genere: la band, gli annunci delle portate, l'arrivo degli sposi che non arrivano mai. In mezzo, una partitura elettronica, in parte dal vivo, che dialoga con le parole degli attori in scena e quelle ribattute sullo schermo a fondo palco da una tastiera digitale. Mezzi innovativi per una drammaturgia notissima e adattatissima, che per l'occasione osa una traduzione originale (di Francesco Bologna) e funzionale al linguaggio adottato. I ruoli canonici risultano destrutturati e il testo di Shakespeare ha il sapore dell'inserito prezioso in una situazione volutamente abborracciata. La band è la cornice, la scenografia verbale la musica. I protagonisti non ci sono, sepolti da quattro secoli di storia e molti più adattamenti. Restiamo noi, a celebrarne la memoria, in attesa di raggiungere i 200 battiti per minuto.

Tra rischio e strategia: una sfida produttiva

Da quasi quarant'anni il Premio Scenario rappresenta uno dei luoghi privilegiati in cui, nel nostro Paese, il “nuovo” trova non soltanto la via del palcoscenico, ma anche quelle opportunità di produzione che difficilmente avrebbe trovato da sé. È la radicata tradizione di Scenario e dei “suoi” artisti a dimostrarlo: la “scoperta” nei primi anni Duemila di figure ormai storicizzate, come (tra le molte) Emma Dante, Silvia Gallerano e Babilonia Teatri, rappresenta una testimonianza viva di come Scenario abbia saputo intercettare umori e tendenze della scena teatrale nella sua gestazione, rilanciando tali istanze attraverso concrete prospettive di futuro.

La visione delle proposte artistiche presentate nell'edizione 2026, concentrata su progetti destinati a “Infanzia” e “Adolescenza”, conferma la credibilità del Premio come osservatorio del “nuovo”, pur aprendo a riflessioni piuttosto urgenti: indubbiamente, ancora oggi, Scenario restituisce uno spaccato privilegiato di come le nuove generazioni declinino la creatività e cerchino una collocazione nel nostro sistema teatrale. Eppure, ciò che emerge in maniera trasversale in larga parte delle proposte progettuali presentate al DAMSLab di Bologna non è tanto un dato estetico o di forma, quanto l'ansia di informarsi ad alcuni elementi che il nostro sistema teatrale ha acquisito come canonici. Ovvero, quelle caratteristiche che rendono un progetto di spettacolo producibile, distribuibile e in grado – con ogni probabilità – di attrarre risorse e garantirsi un pubblico (che, nel caso del teatro ragazzi, significa soprattutto due cose: “insegnanti” e “scuole”). Non si tratta di un difetto né di un pregio; bensì di un dato oggettivo sul quale vale la pena soffermarsi, perché molto racconta dei tempi in cui viviamo e di come larga parte dei giovani artisti abbia scelto di conformarsi.

I progetti approdati alla finale hanno offerto, in molti casi, delle prove di grande maturità in ordine ai mezzi attoriali, alla scrittura, alla capacità di gestire spazi e risorse tecniche, confezionando lavori spesso precisi, godibili e in qualche caso “belli”, moltissimi pressoché pronti ad affidarsi alle mani

degli organizzatori ed entrare nel circuito produttivo. Si tratta di qualità non da poco, spesso confermate dalla presenza – in scena e fuori – di artisti veterani del Premio, dal talento riconosciuto e apprezzato sui palcoscenici nazionali, che anche nel Teatro del DAMSLab hanno fatto apprezzare il proprio valore. Pur nella loro varietà di soluzioni e linguaggi, però, occorre rilevare che larga parte dei progetti visti al Premio Scenario 2026 funziona per una comune ragione di fondo: si adagia su ciò che lo spettatore (adulto o bambino) già conosce e si attende di vedere, fondando scritture dal rischio artistico generalmente molto limitato e ascrivibili a quella vaga idea di “tradizione” per la quale molti operatori e finanziatori provano – a seconda delle stagioni; e questa è una di quelle – un richiamo irresistibile. La scorsa estate, in occasione del primo anno di applicazione del nuovo decreto ministeriale per il riparto del FUS (*pardon*, “Fondo nazionale per lo spettacolo dal vivo”: di fronte alla proliferazione dell’extra FUS di “unico” in quel fondo era rimasto ben poco), la comunità di artisti e operatori si era stracciata le vesti per l’esclusione dai criteri di valutazione del cosiddetto “rischio culturale”, categoria nebulosa e invero già poco presente nei decreti targati Franceschini che, a dispetto dei proclami e delle narrazioni *ex post*, citavano il “rischio culturale” una volta soltanto, in un allegato, affossato tra decine di altri criteri di valutazione. Ora, di fronte alle scelte concrete di chi gli spettacoli ha la responsabilità di produrli e metterli in circuito, vien da chiedersi cosa resti di quella battaglia per il “rischio culturale”, nel momento in cui una nuova generazione di teatranti sceglie di omologarsi in via preventiva, per non deludere l’orizzonte di attesa degli operatori e dei programmatori teatrali, nonché dei principali *gatekeepers* della distribuzione del teatro ragazzi, quelle “scuole” e “insegnanti” che chiamano in causa la sostanziale mancanza di adeguati strumenti di aggiornamento e formazione.

Il conservatorismo che attraversa molte delle proposte della generazione che si affaccia a Scenario non è da confondersi, infatti, con una visione di retroguardia dei giovani artisti in gara. Più probabilmente, questa nuova generazione teatrale ha compreso precocemente i meccanismi che regolano l’attuale mercato teatrale italiano e ha scelto di declinare la propria ricerca artistica in quelle forme che ritiene maggiormente appetibili per gli “stakeholders”: insegnanti, operatori, finanziatori. In un sistema teatrale cristallizzato, dominato da rendite di posizione ultradecennali e da una mobilità generazionale sostanzialmente nulla, è più che comprensibile che i giovani teatranti adeguino le proprie tensioni in funzione del “bandificio” a cui si è ridotto il finanziamento pubblico e privato, tanto più se ci si presenta con proposte per quella “Infanzia” e “Adolescenza” che rappresentano un segmento di mercato ancora commercialmente appetibile. Si tratta però, ad avviso di chi scrive, di un malinteso.

Da un lato, le risorse pubbliche servono (o dovrebbero servire) non soltanto a coprire i costi di struttura, ad assorbire il rischio d’impresa e attenuare il (mitico) fallimento di mercato, ma dovrebbero contribuire al riconoscimento effettivo della produzione di valore artistico, culturale e sociale promossa dal teatro, rendendo realizzabili tutti quei progetti artistici che il mercato, da sé, non sarebbe in grado di produrre e assorbire. Che si chiami questa cosa “rischio culturale” o, come affermava Keynes, responsabilità degli investimenti pubblici, è qui poco rilevante. Dall’altro lato, nell’ottica del “bando”, ogni sfida artistica e ogni esito non scontato appaiono – nei migliori dei casi – come una deviazione dalla norma; nei peggiori, un fattore di rischio non inquadrabile in un indicatore, in una *Gantt chart*, in una rendicontazione da fornire al finanziatore di turno per giustificare la bontà dell’investimento culturale. E in effetti, molti dei “corti” presentati nella finale di Scenario infanzia e adolescenza 2026 funzionano perfettamente nell’ottica del “progetto” o nell’interesse del programmatore teatrale: toccano in maniera più o meno scoperta tematiche sensibili per il pubblico

di riferimento e le parole chiave “giuste” (dal disagio, variamente declinato, alle dipendenze, dall’ansia climatica a quella dei social), prevedono attività di “audience engagement” spesso efficacissime, si collocano talvolta nell’ambito del “welfare culturale”, usano bene i linguaggi più accattivanti per i “giovani” o prevedono strategie di distribuzione e co-creazione con servizi territoriali o soggetti operanti negli ambiti d’interesse per le tematiche su cui intendono lavorare. Tutti aspetti che dimostrano maturità e consapevolezza di chi nel teatro intende lavorare o più spesso sopravvivere, ma che in molti casi suonano un po’ asettici, al di là dello slancio e dell’urgenza certamente autentica che alcuni finalisti hanno reso visibile in palcoscenico.

Non vi è dubbio alcuno che moltissime proposte troveranno la strada della produzione e della distribuzione, sia per la maturità artistica e per l’oggettiva riuscita degli allestimenti sia per la capacità di intercettare stilemi e parole chiave di tendenza. Eppure, sono proprio le deviazioni dalla norma a rendere il teatro vivo. Ed è un concetto che non vale soltanto per gli accademici un po’ annoiati che (al pari di artisti e operatori) con la progettazione e le sue storture convivono quotidianamente, ma anche e soprattutto per un pubblico – come quello di “infanzia” e “adolescenza” – che forse meriterebbe occasioni d’incontro con qualcosa di inaspettato, che lo scuota invece di blandirlo. Quanto le nuove generazioni abbiano un bisogno vitale di questo tipo di esperienze lo ha dimostrato proprio il pubblico di bambini presente in sala, che ha risposto con il maggiore entusiasmo proprio a quelle proposte che più hanno osato in termini di linguaggi e soluzioni sceniche. La reazione di paura autentica di fronte all’unica partitura di teatro fisico in gara (*La timidezza delle chiome* di Nobile / D’Arrigo, vincitore del Premio Scenario infanzia) ha evidenziato quanto anche le nuove generazioni di pubblico meritino di confrontarsi con un linguaggio contemporaneo, del quale comprendono – senza averle mai studiate – le coordinate. La visione dell’ignoto – un corpo che assume forme innaturali – porta nei bambini all’emersione di emozioni con cui non sono soliti confrontarsi, immersi come sono in una dimensione in cui ogni potenziale rischio (e la paura che ne consegue) è preventivamente trattato e alienato. Bimbi, favole e paura. Un incontro archetipico della narrazione per l’infanzia, che pochi hanno il coraggio di recuperare nel suo significato meno accomodante.

In conclusione, l’elevata qualità tecnica e il vago conservatorismo visti in questa edizione confermano ancora una volta come il Premio Scenario sia lo specchio dei tempi. Non per un’incapacità della nuova generazione teatrale di confrontarsi con il nuovo, ma per la sua condivisibile ansia di assicurarsi la sopravvivenza in un mercato che – anche nel teatro per ragazzi – tende a privilegiare le soluzioni confortevoli, a garantire gli investimenti, ad azzerare dubbi e rischi. Il cambiamento, anche un po’ incosciente e incendiario, dovrebbe attivarsi dalle giovani generazioni. E un po’ dispiace che di questi tempi molti preferiscano nascere già nei più confortevoli panni del pompiere, piuttosto che in quelli di chi i fuochi li scatena. Del resto, come ha provocatoriamente evidenziato il Presidente di giuria Antonio “Tony” Baladam nella sua geniale *performance* conclusiva (*Contro l’infanzia*), l’infanzia è pura retroguardia. Piccole persone malate di egocentrismo, affascinate dal potere e dall’uomo forte. Alle quali è però giusto offrire un teatro che non lisci loro il pelo, ma li metta di fronte a paure che, se non si conoscono da piccoli, rischiano di diventare grandi insieme a loro.