

## ***Théâtre Jeunesse* between France and Italy: editorial Experiences**

Mirella Piacentini

[mirellapiacentini12@gmail.com](mailto:mirellapiacentini12@gmail.com)

Our analysis compares French and Italian theatre for young people, and focuses on the differences between the two, especially when it comes to publishing plays for young audience. While France has been supporting the publication of plays for young audiences since the late 1980s, involving a growing number of publishing houses, Italy is still showing modest interest in publishing plays for young people, as our investigation shows.

# ***Théâtre jeunesse* tra Francia e Italia: esperienze editoriali**

di Mirella Piacentini  
mirellapiacentini12@gmail.com

Our analysis compares French and Italian theatre for young people, and focuses on differences between the two, especially when it comes to publishing plays for young audience. While France has been supporting the publication of plays for young audiences since the late 1980s, involving a growing number of publishing houses, Italy is still showing modest interest in publishing plays for young people, as our investigation shows.

---

## **Introduzione**

La riflessione da cui prende le mosse questo articolo nasce dall'incontro di chi scrive con il *théâtre jeunesse* francese<sup>1</sup>. Nelle pagine che seguono, metteremo in parallelo i percorsi compiuti da Francia e Italia in tema di Teatro Ragazzi<sup>2</sup>, a partire dalla fine degli anni '60 del secolo scorso. Come vedremo, il confronto tra i due Paesi ci restituisce due profili sostanzialmente sovrapponibili almeno fino agli anni '80. A partire dal decennio '80-'90, Francia e Italia sembrano prendere direzioni diverse: mentre la Francia vede fiorire un vero e proprio repertorio teatrale, fatto di testi pubblicati<sup>3</sup>, l'Italia sembra non concepire l'idea di un Teatro Ragazzi in cui il testo possa essere oggetto di

---

<sup>1</sup> L'uso di questa espressione, *théâtre jeunesse*, si rifà alla terminologia di Marie Bernanoce, che nei suoi studi distingue il *théâtre jeunesse*, inteso come repertorio di testi pubblicati, dal *théâtre jeune public*, inteso come insieme degli spettacoli prodotti.

<sup>2</sup> Nei primi anni Settanta del secolo scorso, in Italia, la distinzione tra teatro *per* i ragazzi e teatro *dei* ragazzi è fonte di polemiche e sfocia in un dibattito politico e culturale che si risolve nella denominazione di *teatro-ragazzi*: abolite le preposizioni, con decisione salomonica, per dirla con le parole di Paolo Beneventi (P. Beneventi, *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*, Ponte alle Grazie, Milano 1994, p. 9), rimangono i due elementi essenziali della questione, il teatro e i ragazzi, con quel trattino che sancisce un legame senza tuttavia definirlo nettamente. Nelle pagine che seguono, utilizzeremo l'espressione *Teatro Ragazzi*, rifacendoci all'abitudine oggi diffusa di abolire il trattino, ma scegliendo di mettere in caratteri maiuscoli le lettere iniziali dei due termini che compongono l'espressione.

<sup>3</sup> Jean-Claude Lallias lo definisce come un «répertoire au plein sens du terme, c'est-à-dire une "mémoire" des œuvres, en partie autonomes, qui ne s'évanouissent pas avec la représentation comme si elles n'en étaient qu'une bande-son subsidiaire », J.-C. Lallias, "Un théâtre des enfances partagées", *Théâtre aujourd'hui*, IX: *Théâtres et enfances : l'émergence d'un répertoire*, 2003, p. 3.

lettura, oltre che copione da mettere in scena. Ci soffermeremo quindi sulla diversa accoglienza che i due paesi riservano alla pubblicazione di testi teatrali per bambini e ragazzi, per concludere con un accenno alla collana “Stelle di carta. Parole in scena”, ovvero al recente tentativo, a cura di chi scrive, di avviare una collana di testi teatrali per bambini e ragazzi in Italia.

#### **L’animazione teatrale tra Francia e Italia<sup>4</sup>**

Verso la fine degli anni '60 del secolo scorso, in Francia e in Italia l’incontro tra i giovani e il teatro trova la sua espressione più piena nella cosiddetta animazione teatrale. Nel clima di grande fermento sociale del maggio '68, la progressiva attenzione ai diritti del bambino – e in particolar modo al suo diritto alla cultura, che la Dichiarazione del 1959 sancisce e che le Nazioni Unite ratificheranno nel 1989 – vuole essere un modo per sottolineare l’immotivato predominio dell’adulto su una categoria, il bambino, che viene rappresentata come minoranza. L’animazione teatrale celebra il diritto del bambino a esperire la cultura in forme non precostituite dall’adulto, rendendolo parte integrante dell’atto creativo. Catherine Dasté<sup>5</sup>, indiscutibilmente riconosciuta, sia in Francia sia in Italia, come una figura pionieristica dell’animazione teatrale, si fa promotrice di un teatro *dei* bambini, ovvero di un teatro nato dalla loro immaginazione: Catherine Dasté raccoglie racconti e narrazioni, che in una fase successiva rielabora in vista della messa in scena<sup>6</sup>. Nelle intenzioni di Dasté, questa fase di rielaborazione del prodotto grezzo della fantasia dei bambini non è un modo per restituire dignità letteraria al prodotto dell’immaginazione infantile, quanto piuttosto un momento indispensabile al suo potenziamento mediante l’aggiunta di un

---

<sup>4</sup> Per ulteriori approfondimenti sull’animazione teatrale tra Francia e Italia, di cui riassumiamo in questo paragrafo i punti essenziali, rimandiamo all’articolo di Sybille Lesourd (S. Lesourd, “L’animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes”, *Recherches & Travaux*, LXXXVII, 2015, pp. 85-95).

<sup>5</sup> Catherine Dasté nasce a Baune nel 1929 ed è figlia d’arte: la madre, Marie-Hélène, è figlia dell’attore e regista Jacques Coupeau (a cui si deve, tra l’altro, la fondazione del Théâtre du Vieux Colombier); il padre è Jean Dasté, attore, regista e direttore del Théâtre de Saint-Étienne.

<sup>6</sup> *Les Musiques Magiques*, rappresentato per la prima volta dai Tréteaux de Saint-Étienne nel 1961, è il primo spettacolo elaborato a partire dal “metodo Dasté”.

elemento che sembra carente nelle narrazioni dei bambini, ovvero un intrigo, una trama sufficientemente solida da permettere di dar vita a una storia, con uno svolgimento e una conclusione. Verso la fine degli anni '60, in occasione della Biennale di Venezia del 1968 e di quella del 1969, il “metodo Dasté” arriva in Italia, dove viene accolto con grande entusiasmo e talvolta praticato in maniera ancora più radicale<sup>7</sup>: il copione della *Città degli Animali* – ideato nel corso dell’anno scolastico 1970-1971 dagli alunni del maestro Franco Sanfilippo, che frequentano la terza elementare della scuola Re Umberto I di Torino – viene mantenuto sostanzialmente invariato da Carlo Formigoni, direttore artistico del Teatro del Sole di Torino, che non solo decide di non modificare la versione messa a punto dai bambini, ma addirittura affida loro la regia dello spettacolo. La scelta si dimostra vincente, al punto che lo spettacolo parteciperà ad alcuni Festival internazionali e continuerà a essere rappresentato per diversi anni, anche in Francia. Più vicino al “metodo Dasté”, in Italia, sembra l’approccio del grande Gianni Rodari, che nel 1974 realizza *La storia di tutte le storie*, in collaborazione con il Comune e il Teatro Civico di La Spezia. Non è questa la sede per approfondire l’approccio di Rodari, che meriterebbe ben più ampio spazio. Ci limitiamo a ricordare che nell’elaborare il testo di *La storia di tutte le storie*, Rodari parte da un concetto ben definito del rapporto tra teatro e ragazzi, che queste sue parole riassumono:

Il progetto, dal mio punto di vista, era di fare del teatro per ragazzi (io però preferirei parlare di teatro *per bambini*) partendo dalla loro esperienza, dalle loro invenzioni, dalle loro parole, in un movimento pendolare: dai ragazzi al teatro, dal teatro ai ragazzi. I teatranti e l’estensore del testo dovevano cioè restituire ai ragazzi in forma di rappresentazione il mondo cui essi avevano dato vita, ma non “forma” [...].<sup>8</sup>

Al di là delle variazioni che può produrre, l’animazione ha di fondo in entrambi i Paesi una matrice socio-culturale: le fruttuose collaborazioni che nascono spontanee tra artisti e insegnanti hanno come obiettivo dichiarato lo

---

<sup>7</sup> Catherine Dasté finirà per allontanarsi dal *théâtre jeune public*, non senza aver prima messo in discussione il suo stesso “metodo”. In particolare, Dasté prenderà le distanze da quella che riterrà un’eccessiva e impropria esaltazione dell’immaginazione del bambino come punto di partenza e di arrivo della creazione.

<sup>8</sup> G. Rodari, “Come nacque un testo teatrale”, in E. Luzzati, G. Rodari, *Il teatro, i ragazzi, la città*, Emme Edizioni, Milano 1978, pp. 48-49.

sviluppo delle capacità creative del bambino, in un processo che mira a mettere in discussione il sapere precostituito più che a trasmettere forme di sapere istituzionalizzato<sup>9</sup>. Ma l'atto liberatorio teso ad affrancare il bambino dall'autorità e dal predominio culturale dell'adulto e a liberare l'energia creatrice della sua immaginazione nasce al contempo dal bisogno di rinascita e rinnovamento che il teatro sente ormai come improrogabile: a questa rinascita il bambino può contribuire, portando al teatro la linfa vitale e rinvigorente di cui ha bisogno per rigenerarsi.

Convinti che questo rinnovamento debba compiersi al di fuori dei luoghi usualmente preposti all'attività teatrale<sup>10</sup>, gli artisti fanno il loro ingresso a scuola. Il coinvolgimento degli insegnanti è tale che questi ultimi finiscono spesso per diventare i primi promotori di iniziative di animazione teatrale. Impossibile non fare un accenno agli straordinari effetti che l'incontro fra teatro e scuola produce in quegli anni a Torino: con le sue *spettacolarazioni*<sup>11</sup>, Franco Passatore porta il teatro oltre i confini della scuola, non senza aver prima coinvolto alcuni appassionati insegnanti come Remo Rostagno o Loredana Perissinotto, accesa sostenitrice, quest'ultima, di un'azione teatrale che non sia solo spettacolo, ma occasione di dibattito.

---

<sup>9</sup> La citata Catherine Dasté afferma esplicitamente che il teatro per bambini deve avere un effetto perturbante: «Le théâtre pour enfants me paraît avoir pour rôle de bouleverser l'enchaînement de la vérité reconnue, de mettre en question la vision adulte des choses, d'interroger, d'ouvrir l'imagination à des réalisations inattendues. Et cela, dans un langage qui n'est pas logique et explicatif [...]», C. Dasté citata in P. Ben Soussan, "Théâtre jeune public : interdit aux moins de 3 ans ?", *Spirale*, xxxv, 2005, p. 46.

<sup>10</sup> Il desiderio di emancipazione dai luoghi del teatro tradizionale è presente nel celebre *Manifesto per un nuovo teatro* di Pier Paolo Pasolini. Franco Passatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana e Flavia De Lucis, della compagnia Teatro Gioco Vita, così giustificano la scelta di abbandonare il teatro istituzionale e tradizionale a favore della scuola: «Il nostro modo di fare teatro o meglio l'unico modo di fare oggi teatro: senza autore né regista, senza spettatori né ruoli fissi, senza palcoscenico, senza copione, sbigliettamento, orario [...], 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 e interprete di se stesso e interlocutore dell'altro, dove ognuno fa teatro, è teatro», F. Passatore, S. Destefanis, A. Fontana, F. De Lucis, *Io ero l'albero, (tu il cavallo)*, Guaraldi Editore, Rimini 1972, p. 11.

<sup>11</sup> «La spettacolarazione si presenta sin dall'inizio come un'operazione stimolante e complessa, che può durare un giorno o un anno, che può servire come stimolo alla creatività spontanea e alla rielaborazione espressiva delle esperienze o come proposta-guida di dibattito su un tema dato» (A. Fontana, F. Passatore, "Animazione: dove, come, quando, con chi", *Le Botteghe della Fantasia*, I, 1978, p. 4). Celebre, tra le spettacolarazioni, *Ippopotami e coccodrilli nei parchi Robinson ovvero un'altra cosa*, ideata da Franco Passatore e Silvio Destefanis, che animò la città di Torino tra il luglio e il settembre del 1969.

Certamente, il rapporto tra teatro e scuola e la relazione tra teatro e animazione teatrale si sviluppano secondo dinamiche specifiche ai due Paesi.

Sul versante italiano, teatro e scuola rappresentano in quegli anni due realtà profondamente in crisi, molto più di quanto si possa dire per la Francia. Mario Lodi, insegnante, vede nella scuola italiana il tassello di un sistema che vuole asservire e strumentalizzare le masse: occorre quindi, con urgenza, che il bambino riprenda un ruolo centrale, attivo e che la scuola si dimostri capace di «liberarlo di ogni paura, dare motivazione e felicità al suo lavoro, creare intorno a lui una comunità di compagni che non gli siano antagonisti, dare importanza alla sua vita»<sup>12</sup>.

Confrontando le esperienze francesi e italiane, appare evidente anche una maggiore conflittualità in Italia tra animazione e teatro. Mentre l'animazione in Francia diventa, come dice Gian Renzo Morteo, «un modo nuovo (in grado anche di diventare creativo) di stabilire un rapporto con il teatro»<sup>13</sup> e si fa focolaio di esperienze che portano linfa nuova al teatro, in Italia l'animazione diventa «un modo di mettere in causa il teatro. Di rifiutarlo (così come esiste) e, eventualmente, di riproporlo *ex novo*»<sup>14</sup>.

L'animazione teatrale in Italia nasce dunque da premesse che la vedono porsi in contrasto netto con i due mondi che mette in contatto, il teatro e la scuola.

Mentre in Italia l'opposizione tra teatro *dei* ragazzi e *per* i ragazzi persiste e diventa motivo di dibattito prima di scivolare, come già ricordato, verso la sopra citata denominazione che aggira l'ostacolo della preposizione<sup>15</sup>, in Francia si pone piuttosto un problema di "specializzazione": il *théâtre jeune public* deve essere appannaggio di figure specializzate o deve invece configurarsi come parte del teatro "generalista"? I due Paesi sono dunque progressivamente animati da interrogativi differenti. Tuttavia, la differenza che, a nostro avviso, li separa in maniera più significativa a partire dagli anni

---

<sup>12</sup> M. Lodi, *Il Paese sbagliato: diario di un'esperienza didattica*, Einaudi, Torino 1970, p. 23.

<sup>13</sup> G.R. Morteo, "Animazione e drammaturgia", in L. Mamprin, G.R. Morteo, L. Perissinotto, *Tre dialoghi sull'animazione*, Bulzoni, Roma 1977, p. 75.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Rimandiamo alla nota 2 di questo articolo.

'80-'90 riguarda l'emergere in Francia di quel repertorio a cui abbiamo fatto accenno in apertura e al quale dedicheremo le pagine che seguono.

### **Il contributo dell'editoria francese al consolidamento del repertorio teatrale *jeunesse***

Lo sviluppo di un ricco repertorio teatrale *jeunesse* in Francia è senza dubbio il frutto dell'azione congiunta di più figure e di una serie di azioni che ne hanno facilitato il consolidamento. Ci sembra tuttavia di poter affermare che un ruolo decisivo nello sviluppo di questo repertorio di testi teatrali per bambini e ragazzi, che oggi molti riconoscono come repertorio teatrale *tout court*<sup>16</sup>, lo abbiano svolto alcuni editori militanti che, con spirito pionieristico, si fecero promotori, sul finire degli anni '80, di una serie di iniziative editoriali che portarono all'avvio di alcune collane tuttora attive. Può essere interessante notare, tuttavia, che la spinta, nella fase iniziale, non arrivò dal mondo editoriale, ma dal teatro<sup>17</sup>.

La collana "Très Tot Théâtre", pubblicata dalle Éditions Le Mot de passe, nasce nel 1987 da un'idea di Dominique Bérody, attore unanimemente riconosciuto come un vero pioniere della pubblicazione di testi teatrali per bambini e ragazzi in Francia. La volontà di lasciare una traccia delle esperienze che aveva prodotto e che produceva il teatro *jeune public* è enunciata esplicitamente nella postfazione che accompagna tutti i titoli

---

<sup>16</sup> Nell'analizzare il repertorio teatrale *jeunesse*, Marie Bernanoce sottolinea il sottile confine che a suo avviso separa il repertorio *jeunesse* dal repertorio *tout public*: «La seule caractéristique que le répertoire jeunesse semble ne pas partager avec son "aîné" est le rapport aux personnages [...]. Mais là s'arrêtent les différences de fond en termes de fonctionnement dramaturgique», M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Éditions Théâtrales, Paris 2006, pp. 17-18. In un recente studio André Petitjean conferma la porosità di questo confine: «les deux répertoires (théâtre jeunesse/théâtre tout public) ont en commun un certain nombre de modes de composition dramatique, au point que certaines pièces remettent en question l'idée même d'un partage entre les deux domaines», A. Petitjean, "L'écriture théâtrale contemporaine", in I. de Peretti, B. Ferrier (éd. par), *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Artois Presses Université, Arras 2016, p. 96.

<sup>17</sup> Ha del resto matrice teatrale anche un progetto che si può definire come l'antesignano di questi primi esperimenti editoriali: nel 1975, il Théâtre des Jeunes Années di Lione inizia a pubblicare sulla rivista *Cahiers du Soleil Debout* i testi di alcune delle *pièces* che vengono messe in scena, con l'intento di lasciare una traccia di questi spettacoli. I *Cahiers* ospitano, tra articoli, saggi e atti di convegni, almeno una dozzina di *pièces* rappresentate a partire da copioni scritti da Maurice Yendt. La rivista continua a essere pubblicata sino al 1986. I testi teatrali pubblicati nei *Cahiers* verranno in parte ripubblicati dall'editore belga Lansman.

pubblicati nella collana “Très Tôt théâtre”. Emerge in egual modo la volontà di fare di questo atto di preservazione della memoria del teatro *jeune public* un gesto che al contempo porti linfa nuova al «repertorio della letteratura teatrale»<sup>18</sup>. La collana cessa di essere pubblicata nel 1997, per ragioni squisitamente economiche, ma non c'è dubbio che “Très Tôt Théâtre” contribuisca a conferire autonomia alla drammaturgia *jeunesse*, dimostrando che il teatro *jeune public* può “sopravvivere” alla rappresentazione e trovare nella lettura uno spazio di appropriazione e fruizione non meno nobile e appassionante di quanto possa essere la messa in scena. Va ricordato che il catalogo di questa prima, pionieristica collana sopravvive oggi grazie alle Éditions Théâtrales, che ne hanno acquisito i fondi. Quanto al suo fondatore, Dominique Bérody, entrerà a far parte del CDNEJ (Centre Dramatique National pour l'Enfance et la Jeunesse) di Sartrouville, dalla cui collaborazione con Actes Sud nascerà una delle collane a oggi più attive, “Heyoka Jeunesse”, attualmente diretta da Claire David.

A pochi anni di distanza dall'avvio della collana “Très Tôt Théâtre”, si collocano due progetti editoriali che contribuiscono in maniera decisiva al consolidamento del repertorio drammaturgico *jeunesse*. Nel 1988, Janine Pillot, attrice e co-direttrice artistica del CDNEJ di Lille, fonda le edizioni La Fontaine, il cui catalogo è essenzialmente alimentato dalla pubblicazione dei testi delle *pièces* messe in scena dal CDNEJ da cui emana<sup>19</sup>. L'anno seguente, Émile Lansman fonda l'omonima casa editrice: nonostante il progetto dell'editore belga abbia un respiro più ampio, che va oltre il teatro *jeune public*, le edizioni Lansman daranno un importante contributo alla diffusione della drammaturgia francofona *jeunesse*.

---

<sup>18</sup> Così recita la postfazione che accompagna tutti i titoli: «Une collection théâtrale pour l'enfance et la jeunesse est née [...]. Pour garder la mémoire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en inscrivant de nouveaux noms au répertoire de la littérature dramatique», citato in N. Faure, *Le Théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 38.

<sup>19</sup> La casa editrice si mantiene pienamente attiva. La collana “La Fontaine” a oggi conta 93 titoli. Le presentazioni delle collane “Jeunesse” e “Jeunes en jeu”, sul sito dell'editore, evidenziano quanto sia presente la tensione verso la rappresentazione, il gioco scenico, ma anche quanto questo orizzonte non intacchi il progetto di un teatro pubblicato, in cui il testo assume a tutti gli effetti la fisionomia e la fruibilità dell'oggetto-libro.

Il vero consolidamento editoriale del segmento teatrale *jeunesse* viene fatto coincidere con l'avvio, nel 1995, della collana "Théâtre" della prestigiosa casa editrice L'école des loisirs, specializzata nella pubblicazione di libri per bambini e ragazzi, settore nel quale occupa un posto di eccellenza. Il successo della collana si deve anche alla brillante direzione di Brigitte Smadja, scrittrice di libri per ragazzi e insegnante. La collana è attualmente tra le più ricche e dinamiche, con un ritmo di pubblicazione che varia mediamente dai cinque ai nove titoli all'anno, a dimostrazione della vitalità del teatro *jeunesse* francese. La scommessa su cui si basa il progetto di Smadja, ovvero che il teatro possa essere fruito da bambini e ragazzi indipendentemente dalla sua messa in scena, si può senz'altro dire vinta: molti titoli del catalogo "Théâtre" de L'école des Loisirs, che hanno registrato buoni dati di vendita, non sono mai stati messi in scena.

Tra gli anni '90 e il 2000, alcune case editrici specializzate nella pubblicazione di teatro si affacciano sulla scena dell'editoria teatrale per ragazzi, inaugurando collane tuttora attive: nel 1999 Actes Sud inaugura la collana "Heyoka Jeunesse"<sup>20</sup>, seguita nel 2001 da Éditions Théâtrales ("Théâtrales Jeunesse"), nel 2002 da L'Arche ("Théâtre Jeunesse"), nel 2009 da Espace 34 ("Théâtre Jeunesse") e nel 2014 da Les Solitaires Intempestifs ("Jeunesse"). La presenza di titoli *jeunesse* nel catalogo di questi editori teatrali non è una novità: questi titoli hanno però ora una nuova collocazione, che contribuisce a dare all'edizione teatrale una nuova visibilità, determinando un incremento nelle vendite<sup>21</sup>.

Uno sguardo al catalogo degli editori che in Francia pubblicano teatro *jeunesse* sembra mostrare una preferenza da parte degli editori teatrali a pubblicare titoli di drammaturghi, quasi a voler sottolineare che il confronto con il teatro *jeunesse* non può prescindere da consuetudini di scrittura

---

<sup>20</sup> La collana "Heyoka Jeunesse" vanta tra i primi titoli un grande successo di vendite, *Le Petit Violon* di Jean-Claude Grumberg.

<sup>21</sup> La tiratura di queste collane risulta essere mediamente più alta della tiratura media delle collane di teatro contemporaneo "generalista": «En termes d'économie éditoriale, les tirages initiaux moyens de ces collections oscillent entre 1500 à 6000 exemplaires, ce qui les place au-delà des tirages initiaux connus dans les collections de théâtre contemporain généralistes (entre 800 e 2500 exemplaires selon les éditeurs)», P. Banos-Ruf, "Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe", *Recherches & Travaux*, LXXXVII, 2015, p. 77.

autenticamente e originariamente drammaturgiche. Questa esigenza, tuttavia, non sembra condivisa da un editore *jeunesse* come L'école des Loisirs.

Esaminando il catalogo dei principali editori di teatro *jeunesse*, si nota la presenza ricorrente di alcuni autori: le Éditions Theatrales, ad esempio, pubblicano in maniera pressoché esclusiva in Francia il teatro di Suzanne Lebeau, quebecchese, una delle autrici di maggior talento nel panorama teatrale *jeunesse*. Nella sua collana "Jeunesse", L'Arche pubblica l'opera pressoché completa<sup>22</sup> di un altro grande drammaturgo, Fabrice Melquiot<sup>23</sup>. L'école des Loisirs, dal canto suo, pubblica l'insieme della produzione drammaturgica di Nathalie Papin, altro nome di spicco del teatro *jeunesse* francese<sup>24</sup>. Quanto ad Actes Sud, la collana "Heyoka Jeunesse" accoglie l'intero repertorio *jeunesse* di un drammaturgo del calibro di Jean-Claude Grumberg, pluripremiato per il suo teatro "generalista".

A chi pensa che il teatro sia fatto per essere rappresentato, i testi che compongono questo repertorio dimostrano che c'è una dimensione indebitamente trascurata: il bambino *lettore* di testi teatrali non esclude, anzi amplifica, la possibilità che diventi anche un eccellente *spettatore*.

Se dunque, negli anni dell'animazione, l'incontro tra i giovani e il teatro avveniva in territori che non lasciavano spazio al testo e all'autore, negli anni 2000 il teatro fa il suo ritorno a scuola proprio attraverso il testo, grazie anche a un'iniziativa ministeriale: per volere del Ministro dell'Istruzione Jack Lang, nel 2001 i programmi scolastici vengono modificati nel senso di una maggiore valorizzazione dell'insegnamento delle arti e della letteratura. La decisione ministeriale di redigere delle liste di testi consigliati per incoraggiare la lettura a scuola si traduce, come è naturale che sia, in un incremento delle

---

<sup>22</sup> I primi titoli *jeunesse* di Fabrice Melquiot (*Les petits mélancoliques*, *Le jardin de Beamon* e *L'enfant Dieu*) sono pubblicati dall'École des Loisirs. *Perlino Comment* è il primo titolo di Melquiot pubblicato da L'Arche.

<sup>23</sup> Fabrice Melquiot è il primo autore *jeunesse* a essere rappresentato alla Comédie Française: nella stagione 2003-2004 per la regia di Christian Gonon viene messa in scena la *pièce Bouli Miro* (che L'Arche aveva pubblicato nel 2002); segue nella stagione 2004-2005, per la regia di Philippe Lagrue, *Bouli redéboule*, titolo pubblicato da L'Arche nel 2005.

<sup>24</sup> Per il suo *Léonie et Noélie*, Nathalie Papin – autrice che presta la sua penna in maniera esclusiva al teatro *jeunesse* – viene insignita nel 2016 del Grand Prix de Littérature Dramatique Jeunesse. Il suo teatro, sin dalla sua prima *pièce*, *Mange-moi*, pubblicata nel 1999, è interamente edito da L'école des loisirs.

vendite. Questo incremento tocca anche il repertorio di testi teatrali, dal momento che in queste liste, in cui le proposte sono suddivise per genere e ciclo scolastico, il teatro assume pieno diritto di cittadinanza, dimostrando di poter essere considerato, al pari dell'albo illustrato, del racconto, della poesia, come un genere a tutti gli effetti della letteratura per ragazzi. Il nuovo incontro con la scuola si rivela fecondo di iniziative e progetti: la scommessa sul giovane lettore si può dire vinta se si considera il successo delle iniziative proposte, a testimonianza del fatto che l'esaltazione del testo può aprire il teatro a una fruibilità più ampia, grazie a un approccio sinergico e inclusivo, in cui le figure dello spettatore e del lettore si confondono, senza contrapporsi, piuttosto sostenendosi vicendevolmente.

Non c'è dubbio che questo repertorio abbia dovuto e debba lottare per continuare a crescere e trovare uno spazio stabile all'interno della scuola e del teatro; ma è indiscutibile che, a oggi, continui a essere estremamente vitale, dinamico e fecondo.

### **Il teatro per bambini e ragazzi nell'editoria italiana**

Negli anni in cui la Francia vede emergere il repertorio sul quale ci siamo soffermati, l'Italia sposta il suo interesse verso la ricezione dell'esperienza teatrale da parte dei giovani. Lungi dall'essere percepita come una mancanza o come un ostacolo, la relativa assenza di riferimenti culturali che caratterizza il bambino viene recepita come invito a cercare forme nuove di comunicazione. Mafra Gagliardi, voce autorevole e prestigiosa del Teatro Ragazzi italiano, ci invita molto chiaramente a vedere «il bambino non come forma imperfetta e incompiuta di spettatore adulto, ma come soggetto autonomo in grado di entrare in relazione con lo spettacolo teatrale secondo modalità che gli sono strettamente peculiari»<sup>25</sup>.

Permane in Italia una certa reticenza a trasformare il pur ricco patrimonio del nostro Teatro Ragazzi in un teatro di testi, pubblicati e passibili di essere proposti *anche* come letture.

---

<sup>25</sup> M. Gagliardi, *Nella bocca dell'immaginazione. La scena teatrale e lo spettatore bambino*, Titivillus, Corazzano 2007, p. 13.

Nel rapporto tra teatro e giovani, in Italia la parola teatrale sembra inevitabilmente trovare il suo unico compimento nel mondo della rappresentazione che le dà vita attraverso il suono, il gesto, la musica, i colori. Racchiudere questo mondo carnevalesco entro i confini di un libro, della parola scritta, assomiglia a un impoverimento, in un processo che potrebbe ricordare la strana metamorfosi della fiaba, che Daniel Pennac descrive nel suo celebre *Come un romanzo*: racchiuse nel muto spessore di un libro, le storie sembrano apparentemente perdere tutta la loro magia.

Il Teatro Ragazzi italiano ci dice che in teatro il testo è un copione, fatto di parole che attendono di essere messe in scena. È di questo avviso Silvano Antonelli, se è vero che al suo *Tanti Auguri* (pubblicato in appendice al volume di Mafra Gagliardi e Fabio Naggi, *Un ghiro, una bici, un letto di nuvole*) fa precedere una «avvertenza importante: un copione non è uno spettacolo. Il copione al massimo è il pretesto per fare uno spettacolo. Nessuna parola scritta potrà mai sostituire un'emozione vissuta»<sup>26</sup>.

La disamina di ciò che il panorama editoriale italiano offre in termini di collane di teatro per bambini e ragazzi ci mette effettivamente di fronte all'evidenza di un apparente timido interesse dell'editoria italiana per un Teatro Ragazzi fatto anche di testi pubblicati.

Nell'aprile del 2004, alla Fiera del libro per ragazzi di Bologna, la casa editrice Nuove Edizioni Romane presenta la collana "Colpi di scena", che ripropone alcuni grandi classici del teatro, ma anche nuovi titoli, puntando sulla presenza in catalogo di un nome di prestigio quale è quello di Roberto Piumini. La collana, i cui titoli sono spesso adattamenti di racconti, è recentemente rinata con un nuovo nome, "Sipario!". I titoli di questa nuova collana sono al momento quattro, tutti ripresi dalla precedente collana, arricchiti di un apparato curato dall'attore Giorgio Scaramuzzino, e visibilmente intesi come copioni: il testo occupa la pagina di destra, mentre la pagina di sinistra riporta alcune note di scena e spazi bianchi che aspettano di essere riempiti con i suggerimenti di scena di chi allestirà lo spettacolo.

---

<sup>26</sup> S. Antonelli in M. Gagliardi, F. Naggi (a cura di), *Un ghiro, una bici, un letto di nuvole. Regali e prestiti tra immaginario infantile e teatro*, Marsilio, Venezia 2005, p. 155.

Se nell'avviare la collana "Stelle di carta. Parole in scena" l'intento dichiarato di chi scrive era quello di rendere omaggio al repertorio *jeunesse* francese, abbiamo scoperto con piacere che un primo tentativo in questo senso era già stato compiuto nel 2006 da Emiliano Schmidt-Fiori (attore e regista) e Federica Iacobelli (autrice). Ai due si deve la traduzione di quattro titoli della collana "Heyoka Jeunesse" (*Iq et Ox* e *Pinok et Barbie* di Jean-Claude Grumberg, *Le jeune prince et la vérité* di Jean-Claude Carrière e *Le Petit Chaperon rouge* di Joël Pommerat) con i quali avviano la collana "Il Cigno Nero", edita dalla fiorentina Emmebi, specializzata nel campo della didattica e delle pubblicazioni scolastiche. La collana risulta oggi chiusa e non vi sono tracce di questo progetto sul sito dell'editore.

Se è vero che il Teatro Ragazzi spesso trova nella fiaba un alleato, la collana "Fiabe a teatro" edita da Fatatrac sembra celebrare questo incontro. I cinque titoli disponibili a catalogo sono tutti corredati da illustrazioni e firmati dall'attore Giampiero Pizzol.

L'edizione teatrale non sembra del tutto indifferente alla pubblicazione di testi per un pubblico giovane: la casa editrice toscana Titivillus, fondata nel 1995 e specializzata in editoria teatrale, conta tra le sue collane "I Diavoletti". La collana, diretta da Anna Dimaggio, si struttura per fasce di età, diversificate in base al colore<sup>27</sup> e rappresenta in qualche modo un tentativo di recuperare il ricco patrimonio italiano di spettacoli teatrali per ragazzi. Nella presentazione, in effetti, le storie vengono presentate come «racconti [che] arrivano dal Teatro e hanno un sapore d'avventura e d'immaginazione». Il passaggio che si compie nei titoli che compongono questa collana va nella direzione di una rielaborazione del testo drammatico, che si diluisce nella narrazione e produce testi stabilmente corredati da illustrazioni. L'ultimo dei sei titoli disponibili è *Amletino* di Simone Martini, uscito nel mese di gennaio 2018, a quattro anni di distanza dal Diavoletto n. 5, *Cuore di Pane*.

Dal 2005, la casa editrice Edizioni corsare avvia una collana di testi teatrali per ragazzi, "Facciamo teatro!"<sup>28</sup>. Nelle intenzioni della direttrice

---

<sup>27</sup> I diavoletti gialli (0+ anni), I diavoletti verdi (5+ anni), I diavoletti rossi (8+ anni), I diavoletti blu (12+ anni).

<sup>28</sup> Edizioni Corsare è una casa editrice indipendente, fondata a Perugia nel 2000 da Giuliana Fanti, responsabile editoriale. Al momento della sua fondazione, la missione della casa

editoriale, Giuliana Fanti, la collana vuole accogliere «testi teatrali, saggi e percorsi laboratoriali [ospitando] chi lavora sul campo: operatori, autori, registi di teatro dei ragazzi, ossia del teatro fatto con e dai ragazzi, non solo di teatro per»<sup>29</sup>. Nella collana “Illustrati” sono inoltre presenti i “Teatri di carta”, ovvero albi illustrati che prendono la forma di teatrini pop-up cartonati per una rappresentazione di teatro “da tavolo”, come recita la presentazione di *Il teatro di Pinocchio*<sup>30</sup>.

Nella nostra ricerca, ci siamo imbattuti in una collana dell’Editore Erga<sup>31</sup>, “Teatro per Bambini”, che accoglie diversi titoli (e si suddivide in una serie ulteriore di collane) che spaziano dall’adattamento teatrale alle commedie per bambini e ragazzi, passando attraverso «percorsi di sensibilizzazione» all’opera di grandi musicisti, che fanno parte della collana “Recitar Cantando”. Questo filone, che coniuga il teatro alla musica, si ritrova nella recentissima collana dell’editore ETS, “Musica e teatro da giocare”, inaugurata nel 2018 con l’uscita di *La Fiaba della principessa Turandot come nessuno ve l’ha mai raccontata*, autori Renzo Boldrini<sup>32</sup> e Claudio Proietti. Per ETS, Renzo Boldrini dirige anche la collana “Trame su misura”, che nel momento in cui scriviamo si compone di un solo titolo pubblicato nel 2017, *Biancaneve, Neranotte, Giallaluna, Brunaterra*. Nella presentazione di questa collana il riferimento all’animazione è esplicito: «Obiettivo principale l’animazione, in modo multidisciplinare: storie, esperimenti di scrittura, lavoro scenico, formativo e di ricerca»<sup>33</sup>.

---

editrice è diffondere testi di autori teatrali contemporanei. Rivolge in seguito la sua attenzione al settore bambini e ragazzi. La collana “Facciamo Teatro!” sembra quindi coniugare le due anime della casa editrice.

<sup>29</sup> Le parole di Giuliana Fanti sono tratte da un’intervista reperibile online: F. Tamberlani (a cura di), “Intervista a Giuliana Fanti di edizioni corsare” [on-line], in *Milkbook*. Pubblicato in data 11 novembre 2017, consultato in data 2 febbraio 2018. Disponibile all’indirizzo: <https://www.milkbook.it/intervista-a-giuliana-fanti-di-edizioni-corsare/>.

<sup>30</sup> *Il teatro di Pinocchio* è l’ultimo titolo della serie “Teatri di carta”, dopo *Il teatro delle ombre*, *Il teatro greco* e *Il teatro delle fiabe*.

<sup>31</sup> La casa editrice, fondata nel 1964 e con sede a Genova, presenta un catalogo che spazia dalla narrativa alla manualistica ([www.erga.it](http://www.erga.it)).

<sup>32</sup> Renzo Boldrini è fondatore con Vania Pucci di una delle compagnie di teatro ragazzi più attive ad oggi: Giallo Mare Minimal Teatro.

<sup>33</sup> Il testo è disponibile sul sito di Edizioni Ets, all’indirizzo: <http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=Trame%20su%20misura.%20Storie%20da%20mettere%20in%20gioco>.

Come si può vedere, i tentativi di pubblicazione di testi teatrali per bambini e ragazzi in Italia sono prioritariamente finalizzati alla diffusione di testi che continuano a essere percepiti principalmente come copioni, ovvero come testi che si devono apprezzare con un occhio al palcoscenico.

### **La collana “Stelle di carta. Parole in scena”**

La collana prende avvio nel mese di dicembre del 2014 con la pubblicazione di *Cappuccetto Uf*, traduzione di *Le Petit Chaperon Uf* di Jean-Claude Grumberg<sup>34</sup>. Il progetto nasce dal forte desiderio di chi scrive di diffondere il repertorio teatrale francese, avendone constatata l'eccellenza e la ricchezza, con l'auspicio di incoraggiare la creazione di un repertorio nazionale fatto di testi teatrali per ragazzi *pubblicati*<sup>35</sup>.

La collana si propone come invito alla scoperta della parola teatrale, partendo dal presupposto che, se il teatro trova nella scena il suo completamento ideale, questo non impedisce che viva anche nel testo e che percorrerne i sentieri, prima o dopo averlo visto rappresentato – quando non in assenza di rappresentazione –, possa costituire un piacevole dilatamento dei suoi confini, più che un'indebita restrizione dei suoi territori.

La collana “Stelle di carta. Parole in scena” nasce grazie al sostegno di una realtà editoriale universitaria: Cleup è la Cooperativa Libreria dell'Università di Padova. La presenza in catalogo di alcuni titoli destinati a un pubblico di giovani lettori fa sì che la Direzione accolga con entusiasmo la proposta di creare una collana per bambini e ragazzi. Con lo stesso entusiasmo viene accolta l'idea di pubblicare un genere, il testo teatrale, poco presente sul mercato editoriale italiano.

L'avvio della collana vede chi scrive implicata nei ruoli di ideatrice e direttrice della collana e di traduttrice dei primi tre titoli concordati. La prima richiesta in qualità di direttrice è quella di poter essere coadiuvata da un comitato scientifico rappresentativo delle diverse anime della collana: la traduzione, il teatro ragazzi e la letteratura giovanile. Vengono così coinvolte

---

<sup>34</sup> J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf. Un conte du bon vieux temps*, Actes Sud, Arles 2005; cfr. J.-C. Grumberg, *Cappuccetto Uf. Una fiaba dei bei vecchi tempi*, trad. it. di M. Piacentini, Cleup, Padova 2014.

<sup>35</sup> Si rimanda alla nostra introduzione in J.-C. Grumberg, *Cappuccetto Uf*, cit., pp. 5-7.

nel progetto María Begoña Arbulu Barturen, traduttrice e ricercatrice presso l'Università di Padova, Mafra Gagliardi, esperta di Teatro Ragazzi e autrice, e Donatella Lombello, già docente di Letteratura giovanile presso l'Università di Padova<sup>36</sup>.

La collana riscuote un certo successo e i primi due titoli<sup>37</sup> sono oggetto di progetti di vario tipo in contesti scolastici ed extra-scolastici<sup>38</sup>. Colpite dalle tematiche affrontate e dall'originalità della scrittura e dei contenuti, molte insegnanti accolgono con vero entusiasmo questi testi. Al pubblico della scuola, con il comitato, dedichiamo un'attenzione speciale, avendo piena consapevolezza della necessità di sostenere e accompagnare l'entusiasmo dimostrato dalle insegnanti con percorsi atti a favorire l'appropriazione e la fruizione di un genere testuale che non rientra tra le abituali scelte di lettura a scuola. In questa fase, a nostro avviso cruciale<sup>39</sup>, di accompagnamento, diffusione e sostegno della collana, si è dovuto prendere atto della sostanziale inazione dell'editore e della sua impossibilità di sostenere il progetto, avviando le azioni necessarie alla promozione della collana e alla diffusione dei titoli.

Per questo, di comune accordo con l'editore – che teniamo a ringraziare anche in questa sede per aver accettato di avviare il progetto – si decide nel luglio del 2017 di chiudere la collana, con l'impegno preso dall'editore di pubblicare il terzo titolo concordato in fase di definizione e avvio del progetto.

La decisione di chiudere la collana sembra parlarci di una sconfitta. E tuttavia non ci sentiamo di considerarla tale: la collana ci ha mostrato l'interesse verso un Teatro Ragazzi che non sia solo rappresentazione e ha dimostrato il bisogno di testi originali, che non siano unicamente adattamenti

---

<sup>36</sup> Ci sia consentito, anche in questa sede, ringraziare i membri del Comitato, per l'entusiasmo e la preziosa collaborazione.

<sup>37</sup> All'avvio del progetto, i titoli concordati sono tre: *Le Petit Chaperon Uf* di Jean-Claude Grumberg, *Le pays de rien* di Nathalie Papin e *Marie des Grenouilles* di Jean-Claude Grumberg. *Le Petit Chaperon Uf (Cappuccetto Uf)*, come detto, apre la collana nel dicembre del 2014. Segue nel 2016 la pubblicazione del secondo titolo concordato, *Le pays de rien (Il Paese di niente)*.

<sup>38</sup> Il Museo Ebraico di Venezia e il Museo della Padova ebraica si sono fatti promotori di varie iniziative – in occasione della giornata della Memoria, ma non solo – a partire da *Cappuccetto Uf*.

<sup>39</sup> La crucialità di questo passaggio era stata sottolineata in fase di progettazione della collana.

o semplificazioni di opere teatrali già note<sup>40</sup>. Confidiamo che l'interesse già dimostrato da alcuni editori per il nostro progetto possa dare avvio a nuove fruttuose collaborazioni. La convinzione che ci anima, e di cui il repertorio *jeunesse* francese è a oggi la dimostrazione più riuscita, è che il teatro, anche quando si rivolge a un pubblico giovane, può essere «letto, studiato, assaporato, senza ignorare la scena, ma senza nemmeno mitizzarla»<sup>41</sup>. La parola scritta forse non sostituirà mai quella recitata. Ma la parola scritta, forse, non vuole sostituirsi a quella recitata. E proprio per questo, semplicemente può darci *altre* emozioni.

---

<sup>40</sup> Lo dimostrano le sollecitazioni che ancora oggi riceviamo da parte di insegnanti con le quali abbiamo stabilito e mantenuto un contatto.

<sup>41</sup> «Le texte dramatique peut se lire, s'étudier, se savourer, sans ignorer la scène mais sans la mythifier non plus», M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, cit., p. 21.