

 Pendragon

THE ART OF LISTENING IN THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES



EDITORS

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

VERSIONE
ITALIANA

Research and Reflections
from Performing Arts Festivals

L'ARTE DELL'ASCOLTO NEL TEATRO PER L'INFANZIA E LA GIOVENTÙ

Ricerca e Riflessioni dai Festival
di Arti Performative

A CURA DI

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

TRADUZIONI DI LETIZIA OLIVIERI

BABEL o L'arte di ascoltare nel teatro per l'infanzia
e la gioventù

Un Progetto di Cooperazione cofinanziato dal programma
Creative Europe dell'Unione Europea.



**The translated version contains
few selected chapters of the
Babel book:**

- **Listening to the Young
Audience. The Mission of the
BABEL Project**
- **Exploring an Artistic Dictionary
for TYA**
- **Supporting the Future of
Theatre Festivals for Young
Audiences**

The full version is available in English.

Saluto della Presidente di ASSITEJ

Sue Giles
Presidente, ASSITEJ
International

Sono onorata di poter offrire alcune parole di saluto ai lettori di questa affascinante pubblicazione che racconta il percorso di un progetto straordinario: *BABEL or The Art of Listening in Theatre for Young Audiences*. L'arte dell'ascolto – che meravigliosa provocazione in questo mondo così rumoroso.

BABEL ha aperto le braccia per connettere e includere bambini e artisti, partner di Festival, ricercatori e studiosi, organizzazioni culturali e i Centri Nazionali e Internazionali di ASSITEJ. Ha raggiunto non solo i Paesi europei, ma anche la Giordania, l'Indonesia, il Brasile, Cuba, il Pakistan e il Sudafrica. È un progetto ambizioso, realmente internazionale e guidato dai partner, con un'attenzione particolare alla voce e alla *agency*¹ dei bambini, alla diversità, alla curiosità, all'ascolto intergenerazionale e alla comprensione culturale. In ultima analisi, promuove un'arte profonda, sofisticata e accessibile per i giovani spettatori e i partecipanti, riconoscendola come un diritto culturale.

BABEL ha permesso ad ASSITEJ International di ampliare in maniera significativa uno dei nostri progetti chiave – i workshop regionali – nonché il coinvolgimento di giovani artisti emergenti e la creazione di nuovi membri. Ho avuto l'opportunità di assistere a laboratori in Giordania e in Italia e di partecipare al primissimo workshop di *BABEL* a Java, in Indonesia, dove artisti che si avvicinavano per la prima volta al teatro ragazzi, e che provenivano da tutto l'arcipelago, sono riusciti finalmente ad incontrarsi. Il supporto di *BABEL*, unito alla passione e alle competenze locali, ha generato un'onda di attività performative dedicate specificamente a un pubblico infantile – qualcosa che in Indonesia non era mai esistito prima. È giusto affermare che questo evento ha incoraggiato anche la creazione di ASSITEJ Indonesia. Un momento davvero straordinario.

L'arte dell'ascolto è al tempo stesso una pratica artistica e un atto politico. Il Progetto *BABEL* è democratico: lavora in molte lingue, e talvolta senza un linguaggio verbale, indagando le forme della comunicazione, ascoltando i bambini e lasciando che questo influisca sulle scelte estetiche, invitando al pluralismo e alla riflessione profonda. È un progetto ambizioso, che ci chiede – come artisti e come promotori – di confrontarci con le realtà sociali della divisione e del tribalismo. L'attenzione rivolta a voci spesso inascoltate o sminuite dimostra l'impegno verso il pubblico e verso i

1 N.d.T.: "L'*Agency*, o agentività, rappresenta il nucleo della capacità umana di esercitare un controllo cosciente sul proprio comportamento". Si veda a questo proposito la definizione data da Patrizio Paoletti (<https://fondazionepatriziopaoletti.org/glossario/agency/>) e quella data più sotto da Özlem Canyürek nel suo articolo "La diversità - Decentrare il discorso".

bambini come partecipanti e protagonisti culturali.

La potenza del sogno, della curiosità e dell'apprendimento estetico è una costante di questo progetto. Il teatro e la performance vengono rivendicati come influenze e agenti di cambiamento, grazie alle loro qualità intangibili. La forza risiede nel fluire delle idee e nella connessione silenziosa tra le persone, se ascoltiamo per

comprendere.

ASSITEJ International è orgogliosa di aver preso parte a *BABEL - The Art of Listening in Theatre for*

Young Audiences. Sono certa che questa pubblicazione saprà ispirare, incuriosire e incoraggiare l'ascolto volto alla comprensione nella nostra comunità globale.

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, April
Esbjerg (Denmark)
photo Jacob Stage

2025, January
Vilnius (Lithuania)
photo Dainius Putinas



2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini

ASCOLTARE IL PUBBLICO INFANTILE E QUELLO DEI GIOVANI. LA MISSIONE DEL PROGETTO BABEL

Cercare e lasciare tracce. Perché un libro di Babel

Roberto Frabetti
Yannick Boudeau

“Per questo devo tornare a tanti luoghi futuri, per incontrarmi con me stesso ed esaminarmi senza sosta, senz’altro testimone che la luna e per fischiare di gioia calpestando pietre e zolle, senz’altro compito che esistere, senz’altra famiglia che la strada.” (Pablo Neruda)²

Tornare a tanti luoghi futuri...
Pensiamo che sia impossibile sintetizzare con tanta efficacia la relazione tra memoria e progetto, tra radici e visioni. Una memoria che non sia celebrazione, ma selezioni tutto quello che può essere utile portare con noi. Tutto quello che può essere utile da condividere, da lasciare a

disposizione per il prossimo passante. L’utilità della condivisione del sapere, dell’esplorazione comune, della cooperazione, della creazione di politiche culturali attive, potenzialmente innovative, sono concetti che hanno accompagnato la nascita di tanti progetti europei, sostenuti dai programmi culturali dell’Unione Europea.

Di sicuro hanno accompagnato la nascita di *BABEL or The Art of Listening in Theatre for Young Audiences*, un progetto che ha cercato, nella creazione e nel percorso, di sottolineare il valore delle Arti Performative nella relazione con l’Infanzia e l’Adolescenza.

Scrivere un progetto europeo è una bella sfida, faticosa, ma anche molto divertente se si trova la giusta sintonia con chi sta progettando con te. Come è stato per Babel. La creazione è il momento in cui tutto sembra possibile, in cui anche tutte le possibili criticità hanno una loro pronta soluzione.

Lo sviluppo del Progetto, il suo percorso, è un’altra cosa.

Forse altrettanto divertente e piacevole, di sicuro meno scorrevole e più complesso. Nel corso della realizzazione, quando le esperienze immaginate diventano concrete, si può comprendere quale impatto abbia o possa avere il progetto, se i risultati e gli obiettivi attesi siano raggiungibili, se in parte o in toto, se qualcosa abbia preso un binario morto o se invece si stiano aprendo nuove strade inaspettate.

Il progetto acquisisce un suo ritmo vitale attraversando le proprie debolezze e traendo forza dal suo essere diventato un'esperienza collettiva, viva, reale. Un'esperienza che, nel suo andare, ha coinvolto tangibilmente tanti esseri umani diversi, di tante età differenti. Quelli che prima, sulla carta, erano solo "target" senza viso e senza nome.

Il percorso di Babel, nel corso dei suoi quattro anni, pur muovendosi sulla Pista tracciata dal progetto iniziale, ha dovuto confrontarsi continuamente con le tante variabili incontrate nella realtà del fare. E questo ha di volta in volta potuto creare variazioni, aggiustamenti, pause e ripartenze. E via via, nel realizzarsi, Babel ha costruito una sua nuova Pista.

Forse meno liscia e scorrevole di quella immaginaria creata a tavolino.

Ma di certo più reale e concreta e soprattutto più ricca di tracce.

Tracce di memoria.

Non si possono condividere i percorsi e i saperi, se non si sono tracciati, se non si sono lasciati segni e impronte. Tracce per indicare la strada a chi passerà di lì, per segnare un particolare e illuminare un dettaglio.

Tracce di memoria che riteniamo

necessarie per condividere il sapere e le conoscenze, perché nessuno ne è padrone o proprietario.

Ancor di più nei processi culturali, dove l'invenzione non è tangibile, ed è in continua trasformazione. Dove è difficilissimo definire il primo autore, il primo inventore, perché sono tante le contaminazioni.

Non crediamo nei creatori, perché riteniamo che nessuno inventi qualcosa dal nulla.

Forse quello che viene riconosciuto come "l'inventore" è solo chi è stato capace di trovare una sintesi, il giusto equilibrio di elementi già noti a tanti.

"L'inventore" chiude un percorso, che altri hanno portato fino a lì.

Poi ci saranno altri ancora e un "altro inventore" che lo seguiranno per fare nuove sintesi e nuovi passi avanti.

Per questo le conoscenze e il sapere non possono avere il copyright, perché solo quando vengono condivise, ridiscusse e trasformate conservano la loro piena vitalità.

Tracce di memoria che intrecciano le Piste del progetto iniziale e del progetto realizzato, rivelando la trama dell'avvenuta trasformazione.

Un intreccio quello tra l'immaginato/progettato e il realizzato/compiuto che sorprende, perché è incredibilmente ricco di potenzialità creative, utili per nuove progettualità.

Che possono essere raccolte senza difficoltà da chi ha vissuto l'esperienza, i partner di Babel o da chi ne ha condiviso parte del percorso, artisti e operatori del teatro per l'infanzia e la gioventù.

Ma che rischiano di non essere colte o anche semplicemente notate da chi non

avuto l'occasione di condividere le attività del Progetto o da chi ha potuto viverle solo in modo limitato o episodico, Salvo che l'esperienza diretta non venga analizzata criticamente portando alla creazione di una memoria comune.

Una memoria comune utile ai Partner o a chi ha attraversato il progetto come artista od operatore, da intrecciare con i ricordi personali delle esperienze vissute, ma anche uno strumento critico che consenta una rivisitazione delle esperienze vissute, per creare un archivio disponibile.

Da lasciare per chi lo volesse “consultare” per nuovi progetti, per definire il contesto in cui si opera, per comprendere meglio tanti perché, per poter destrutturare e ristrutturare la storia di un'esperienza. Da qui è nata l'idea di creare il percorso di osservazione critica e ricerca condotto nel corso dei quattro anni da Wolfgang Schneider e Nicola Scherer³ e che abbiamo chiamato “A Catalogue of Inspirations”. Per concludere questa prefazione, riteniamo che sia importante chiarire quale sia e quale non sia la funzione del Libro.

Non è un Diario e non è un Report di Valutazione. Non esamina l'andamento del Progetto Babel, il conseguimento o meno degli outputs attesi, dei risultati dei diversi percorsi di lavoro. O quello degli outcomes,

dei benefici finali a breve, medio, lungo termine.

È semplicemente “A Catalogue of Inspirations” e come tale intende fornire suggestioni utili alla creazione di nuove progettualità artistiche e culturali e consentire e a riflettere sui tanti significati del progetto.

È dedicato ad artisti, operatori, ricercatori, progettisti, studenti... a chi opera e studia nel campo del Teatro e delle arti performative per l'infanzia e la gioventù.

È dedicato a chi pensa che la memoria, quella vera, non quella ricoperta di polvere, sia importante.

Memoria e Progetto sono elementi essenziali nell'evoluzione umana.

Non è ammissibile perdere la memoria. E non è ammissibile farlo perché si ha troppa fretta di consumare.

O perché non siamo più capaci di lasciare tracce che altri possano eventualmente usare.

O perché riteniamo inutile cercare le tracce di chi ci ha preceduto nel cammino.

“A Catalogue of Inspirations” è una Ricerca nata per cercare e per lasciare tracce.

³ Dr. Wolfgang Schneider Emeritus of Cultural Policy Research, University of Hildesheim, Germany and Dr. Nicola Scherer, University of Applied Science Niederrhein, Mönchengladbach, Germany.

Una storia immaginata e immaginaria. Come e perché Babel è nato.

Roberto Frabetti
Yannick Boudeau

BABEL o L'Arte dell'ascolto nel Teatro per l'Infanzia e la Gioventù nasce all'interno del gruppo di lavoro di ASSITEJ International (Associazione internazionale del Teatro per Bambini e Giovani) sulla ricerca risorse.

Il progetto prende il via dopo una prima riunione a Copenhagen nell'ottobre 2018, si sviluppa rapidamente e, un anno dopo, quando viene presentato all'ASSITEJ Artistic Gathering di Kristiansand in Norvegia, ha già assunto una sua forma strutturata, anche se non ha ancora un nome, ma solo proposte intriganti: "Dreaming to understand", "Are you listening to me?", "A comprehensive journey through languages and Performing Arts in TYA"...

Proposte di titolo che riflettono i due obiettivi principali, in particolare il primo.

Il primo è quello di dare ad ASSITEJ i mezzi per sostenere la propria attività e soprattutto alcuni progetti culturali di grande spessore, come i Regional Workshop (occasioni di incontro e condivisione tra artisti provenienti

da Paesi vicini), le residenze di Next Generation (brevi residenze formative per artisti e operatori del TYA, under 35), il sostegno alla crescita dei Network soci di ASSITEJ (in particolare a quelli che associano artisti performativi).

Il secondo obiettivo, altrettanto importante, è quello di sviluppare un'esplorazione artistica sul tema delle barriere linguistiche, uno dei punti del Piano di lavoro ASSITEJ.

Il "Dreaming to understand" è sostanziale, perché permette di concentrarsi sul tema della Comprensione.

Farsi carico della comprensione degli altri o meglio preoccuparsi della comprensibilità che non è questione di semplificazione.

Non solo testare il livello di comprensione, ma anche la qualità della stessa e quindi le distorsioni, i frantendimenti, le rielaborazioni.

Saper comunicare il proprio interesse a comunicare, a creare una condivisione con l'altro.

Allo stesso tempo mettersi nelle condizioni di comprendere, di aprirsi alla comprensione.

Cercando di avvicinarsi a quanto comunicato, evitando di anticipare il significato seguendo i propri pregiudizi.

Un progetto in cui riflettere, attraverso il lavoro artistico, sulla comunicazione, sul flusso di comprensione in generale, per poi scendere nel dettaglio delle voci relative al dialogo interculturale, alla comprensione reciproca e al rispetto delle altre culture, quali:

- Le lingue delle altre età, dei bambini e dei giovani, una diversità

-
- culturale specifica;
 - o La lingua e i problemi nella comunicazione interlinguistica;
 - o Le barriere, le incomprensioni, i limiti del vocabolario;
 - o Le lingue europee e la comunicazione intereuropea;
 - o Le nuove cittadinanze, l'incontro tra culture e lingue.

Un Progetto pensato per valorizzare le potenzialità e le particolarità delle Arti Performative, in particolare del Teatro e della Danza per bambini e ragazzi, dove gli interpreti sono costantemente impegnati a stabilire un contatto intenso con il proprio pubblico di riferimento, bambini e adolescenti, che si avvicina al teatro senza convenzioni e sovrastrutture culturali.

Fin dall'inizio, anche quando non aveva un nome, sono state abbastanza chiare quali fossero le attività portanti del Progetto. Pur essendo tutte della stessa importanza, la più rilevante dal punto di vista economico era quella incentrata sui Festival.

Per questo i Partner del Progetto sono stati i Festival di arti performative per l'infanzia e la gioventù.

La loro dimensione economica ha garantito al progetto un adeguato livello di co-finanziamento, ma soprattutto i Festival sono state le Piazze del Progetto, i luoghi di incontro, scambio e condivisione. I luoghi dove poi si sono tenuti gran parte degli eventi del Progetto, da quelli artistici e culturali a quelli dedicati al rapporto con i Partner.

Poi ci sono stati i Creation Workshop Groups. Sedici laboratori artistici per performer provenienti dai Partner, dai Network ASSITEJ e dalla Next Generation

Community, dove gli artisti, guidati da due facilitatori/direttori artistici, hanno potuto confrontarsi on stage sui temi del Progetto. Otto gruppi di lavoro che hanno potuto incontrarsi per due volte nei laboratori di una settimana che si sono tenuti all'interno dei Festival.

Terza attività portante del Progetto. Un gruppo di ricerca che ha attraversato tutto il Progetto e ha potuto raccogliere tracce, per lasciare una testimonianza utile a chiunque fosse interessato.

Infine i Percorsi intrecciati che hanno visto la creazione di eventi extra europei, i Regional Workshop, in collaborazione con Festival internazionali in sei diverse aree del mondo; il sostegno ai grandi eventi ASSITEI (Congresso mondiale e Artistic Gathering) e quello al programma delle residenze di Next Generation.

A gennaio 2020, il Progetto era pronto per essere redatto e presentato alla prima Call del nuovo Creative Europe Program 2021-2027, prevista per l'autunno 2020.

Ma a febbraio 2020 qualcosa di molto più rilevante di una Call ha modificato la nostra percezione del tempo e dello spazio. Lo spazio è stato caratterizzato dal distanziamento fisico e il tempo è diventato quello di una dimensione temporale emergenziale, un tempo sostanzialmente sospeso.

La creazione della forma finale di Babel si è allora sviluppata online perché era il tempo della società distopica del Covid. Una relazione creativa a distanza obbligata, tra Brussels e Bologna. Con un lavoro che è diventato via via un bellissimo gioco creativo, fatto di innumerevoli bozze e contro-bozze.

Poi ci siamo messi in attesa che la Call

venisse prodotta da EACEA.⁴

Prima della pandemia ci sono stati due incontri fondamentali. Il primo a Stoccarda a inizio dicembre 2019 con Brigitte Dethier e Alex Byrne⁵, che hanno accettato di essere i due Facilitatori artistici del Progetto. È in quella occasione che oltre a progettare modalità e contenuti dei Creation Workshop, è uscito dal cilindro il nome “Babel”, un chiaro riferimento alla confusione linguistica e si è trovata una prima formulazione del titolo: *Babel. A journey through the languages of Theatre for Young Audience*. A fine gennaio 2020 c’è stato l’incontro con Wolfgang Schneider⁶ a Francoforte sul Meno, dove abbiamo definito le principali linee dell’attività dei Ricercatori, i contenuti e i metodi e sono nate le “Islands of reflection”, le attività specificatamente dedicate alla riflessione e all’approfondimento sui temi del Progetto da tenersi nel corso dei diversi Festival.

La scrittura di un Progetto europeo è davvero un processo creativo. Le immagini di quello che potrà accadere sembrano reali e dietro le parole e i numeri si intravedono persone che fanno, che viaggiano e s’incontrano.

Si cominciano a misurare i dettagli ed emergono tutte le incoerenze e i difetti, ma anche quali siano i reali pilastri, i punti di forza, le particolarità su cui scommettere. E si verifica in modo approfondito che coesistano le condizioni di *Compatibilità, Fattibilità e Sostenibilità*. Se il progetto esecutivo sia coerente, *compatibile*, con gli obiettivi e la mission dei Partner, se il programma d’attività sia realmente fattibile e se sia economicamente e gestionalmente sostenibile. A dire il vero questi criteri, in particolare quello della *Sostenibilità* economica hanno accompagnato tutto il percorso di progettazione fin dall’inizio.

A questa analisi si affianca quella sull’efficacia della scrittura.

Un progetto può avere idee bellissime, il problema è comunicarle con efficacia. Per questo abbiamo fatto ricorso a una delle anime del Progetto, il “*Dreaming to understand*”, ponendoci continuamente il dubbio se quanto avevamo scritto fosse comprensibile, se si prestasse a fraintendimenti, se non fosse ridondante e noioso, se fosse in grado di far emergere particolarità, originalità, se fosse semplice e sincero.

Nel corso della scrittura è arrivato anche il titolo *BABEL o L’Arte dell’ascolto nel Teatro per*

4 EACEA: European Education and Culture Executive Agency. È l’Agenzia europea che gestisce i finanziamenti per l’istruzione, la cultura, gli audiovisivi, lo sport, la cittadinanza e il volontariato.

5 **Brigitte Dethier.** Directress. In 2002, she founded the JES - Junges Ensemble Stuttgart **and has been the Artistic director until 2022**. She directed the Festival Schöne Aussicht. Now she is a freelance Directress of theatre for children and young people.

Alex Byrne. Director and Artistic Director of New International Encounter, the company that he founded in 2001, that produces national and international touring theatre for young people and adults, since 2008.

6 **Dr. Wolfgang Schneider.** Emeritus of Cultural Policy Research, University of Hildesheim, Germany

l'Infanzia e la Gioventù ed è stata individuata una chiave di lettura che consentisse di riflettere sui tanti aspetti che afferiscono al grande tema della “qualità della comprensione”.

La chiave era “*l'arte dell'ascolto*”, diversamente declinata.

Prima di tutto “*l'arte di ascoltare il pubblico*”, un obiettivo forse importante per qualsiasi tipo di pubblico, ma ancor più necessario quando di fronte all'artista ci sono bambini e adolescenti, soggetti con ritmi, sensibilità, qualità percettive e cognitive estremamente differenti da quelle adulte.

Ascoltare il pubblico alla ricerca di una relazione sensibile.

Poi “*l'arte di ascoltare gli artisti, i compagni di scena*”, la relazione sensibile e lo scambio professionale tra gli artisti stessi. Il condividere la scena, soffermandosi in modo particolare sulle difficoltà di comunicazione nella condivisione tra artisti di diverse comunità linguistiche e di diverse generazioni.

Una chiave che ha allontanato Babel dalla visione tradizionale che attribuisce solo al pubblico la funzione dell'ascolto e sottolinea come questo invece debba essere costantemente a due vie per creare un forte legame sensibile. Proponendo agli artisti di riflettere sulla loro reale capacità di ascolto. Un ascolto non solo uditorio, ma da intendere nella più larga accezione di ascolto percettivo, attraverso tutti sensi. Inoltre Babel ha messo, in modo dichiarato, l'Infanzia e l'Adolescenza al centro della propria progettualità. Perché bambini e giovani vivono nelle periferie culturali dove l'offerta culturale è spesso scarsa sia dal punto vista qualitativo, sia da quello quantitativo e per questo a loro

non vengono garantite pari opportunità di cittadinanza culturale.

L'utopia che un giorno venga finalmente riconosciuta a tutte le età dell'Infanzia e dell'Adolescenza una piena cittadinanza culturale, e non solo, è diventato l'elemento che ha permeato tutta la scrittura del Progetto.

Cercando di riaffermare che bambini e giovani non sono cittadini e spettatori del futuro, ma cittadini e spettatori dell'oggi. Esseri umani con diritto alla piena cittadinanza culturale, indipendentemente dal loro background linguistico, culturale, economico e sociale.

Quando il processo di scrittura si è concluso, è rimasta solo l'attesa della Call, che sembrava non arrivare mai, perché il nuovo Programma Creative Europe ha tardato molto a essere presentato.

L'abbiamo aspettata per un anno e mezzo perché è arrivata solo a Luglio 2021, con deadline settembre.

È vero, tutto il lavoro era fatto, il progetto ormai era pronto, ma il nuovo Programma, finalmente prodotto (!), presentava numerose differenze sia sostanziali che formali relative alle regole della Call e alla compilazione dell'Application.

E allora è ricominciato il gioco delle bozze/contro-bozze in viaggio tra Bologna e Brussels che ci ha consentito di rivedere interamente il Progetto e di arrivare alla formulazione finale.

Una formulazione immaginata e immaginaria, essenzialmente virtuale, che ha iniziato a riempirsi di sostanza a maggio 2022 quando le parole hanno iniziato a diventare esperienze.

Ma questa è un'altra storia.

Ascoltare i Festival. Ricerca su pratiche e prospettive

Nicola Scherer

Questa ricerca, condotta all'interno del progetto europeo *BABEL or The Art of Listening in Theatre for Young Audiences*, ha esplorato la struttura, le pratiche e gli effetti socio-culturali dei festival di arti performative contemporanei dedicati al pubblico più giovane in tutta Europa. Attraverso una metodologia qualitativa e interdisciplinare, lo studio ha analizzato i festival di undici paesi europei (Belgio, Danimarca, Francia, Irlanda, Italia, Lituania, Paesi Bassi, Serbia, Slovenia, Spagna e Svezia), considerandoli come casi di studio rappresentativi. La ricerca ha inoltre integrato le prospettive di tre-cinque osservatori esterni all'Europa, per arricchire la dimensione comparativa. Il disegno di ricerca ha unito interviste ad esperti, osservazione partecipativa e analisi dei materiali dei festival, con l'obiettivo di fare da ponte fra i quadri teorici e le realtà vissute della pratica artistica. Un elemento chiave del progetto è stata la sua apertura al processo: invece di seguire una traiettoria lineare e rigida, la ricerca ha valorizzato la sperimentazione, l'adattamento e la capacità di risposta alle trasformazioni del campo culturale.

Ciò ha permesso di ottenere informazioni precise sulle pratiche attuali e di fornire conoscenze fondate per ripensare le strategie di politica culturale e di sviluppo artistico in un mondo in rapido cambiamento.

Principali aree di indagine

1. *Gli spazi dei festival e la partecipazione nel teatro per bambini e ragazzi*

È emerso che i giovani spettatori sono particolarmente sensibili agli spazi: autentici, intuitivi ed espressivi a livello fisico. La ricerca ha osservato da vicino come bambini e adolescenti interagiscono con gli spazi dei festival, considerandoli non solo come luoghi fisici, ma come ambienti sociali, estetici e regolati da norme. Sono stati analizzati gli effetti della spazialità sulla partecipazione, le modalità con cui i corpi si muovono e interagiscono con gli spazi, e come queste dinamiche contribuiscono - o talvolta interferiscono - con l'esperienza di festival desiderata.

I metodi utilizzati comprendevano l'osservazione partecipativa, le interviste ad esperti (ad esempio direttori artistici) e l'analisi dei materiali prodotti dai festival.

2. *L'arte dell'ascolto e le dinamiche relazionali nei festival*

La ricerca ha approfondito le relazioni comunicative che si creano nei festival - tra artisti, organizzatori e pubblico. Ha analizzato chi viene ascoltato, quali voci e linguaggi sono inclusi o marginalizzati, e in che modo i festival concepiscono bambini e ragazzi non come "esseri umani incompleti", ma come partecipanti culturali pienamente presenti. Il progetto ha esaminato come l'ascolto, il dialogo e la capacità di risposta all'interno dell'ambiente festival influenzino l'innovazione e l'inclusività, con particolare

attenzione al periodo tra il 2023 e il 2025. I dati sono stati raccolti attraverso discussioni di gruppo, interviste ad artisti, mediatori e organizzatori, e tramite la partecipazione diretta a laboratori con direttori artistici.

3. L'attività curatoriale per il giovane pubblico: potere, responsabilità e rappresentazione
L'attività curatoriale è emersa come un tema centrale, un riflesso della crescente influenza dei curatori nel definire la direzione artistica e i valori dei festival. La ricerca ha analizzato in modo critico i processi decisionali curatoriali, indagando quali narrazioni e modelli di riferimento vengono promossi e in che modo i festival affrontano temi legati alla società globale, alla famiglia, all'individualità e alle sfide del nostro tempo. Un'attenzione particolare è stata dedicata ai temi della rappresentazione e della partecipazione: quali storie vengono raccontate, attraverso quali formati, e quale idea di internazionalità viene costruita. L'analisi si è basata su interviste a curatori, sull'osservazione dei processi di selezione e sulla valutazione delle comunicazioni pubbliche dei festival.

Risultati principali

- Il giovane pubblico come agente culturale attivo**
I giovani non sono spettatori passivi, ma plasmano la propria esperienza di festival attraverso l'interazione, il feedback e la loro presenza fisica. Le loro risposte, intuitive e sincere, offrono indicazioni preziose sulla qualità e sull'accessibilità degli ambienti del festival. Il loro coinvolgimento è influenzato non solo dai contenuti artistici, ma anche dalla progettazione degli spazi, dal contesto sociale e dalle opportunità di

partecipazione autentica.

- Gli spazi dei festival come costruzioni sociali multilivello**

Il termine "spazio" va oltre il luogo fisico: comprende dimensioni emotive, sociali ed estetiche che determinano come il giovane pubblico vive e crea – insieme – l'esperienza del festival. Lo studio ha messo in luce come la progettazione di questi spazi incida in modo significativo sul senso di inclusione, autonomia e partecipazione dei bambini.

- L'ascolto come pratica artistica e istituzionale**

La ricerca ha evidenziato il valore dell'ascolto profondo – sia in senso letterale che metaforico – come pratica condivisa tra artisti, curatori e organizzatori. L'ascolto favorisce una comunicazione reattiva e inclusiva e svolge un ruolo trasformativo nella creazione di festival capaci di rispecchiare la diversità dei propri pubblici.

- Le pratiche curatoriali come atti politici e culturali**

I curatori svolgono un ruolo centrale nel definire fili narrativi, rappresentazione e partecipazione. La ricerca ha rilevato una crescente consapevolezza delle responsabilità etiche implicite nelle scelte curatoriali, in particolare rispetto alle strutture di potere, alle politiche identitarie e alle disuguaglianze globali. L'attività curatoriale per il giovane pubblico richiede un approccio più riflessivo e realmente inclusivo.

- La partecipazione rimane disomogenea, nonostante le buone intenzioni**

Sebbene molti festival cerchino di integrare formati partecipativi, il livello e la qualità della partecipazione variano in

modo significativo. Forme simboliche o superficiali di coinvolgimento spesso non rispondono alle aspettative dei giovani partecipanti. Una partecipazione autentica richiede impegno a lungo termine, co-creazione e un investimento strutturale da parte degli organizzatori.

- **Le politiche culturali non tengono il passo con le pratiche**

Il teatro per le giovani generazioni rimane sottovalutato e sottofinanziato all'interno delle politiche culturali nazionali ed europee. Lo studio sollecita una revisione dei quadri di riferimento delle politiche culturali, affinché il teatro ragazzi sia riconosciuto come ambito legittimo e vitale di innovazione artistica e sociale.

- **La collaborazione internazionale richiede una trasformazione strutturale**

Le collaborazioni globali e transnazionali nel campo del teatro per le nuove generazioni sono spesso caratterizzate da squilibri di potere. Il progetto ha evidenziato la necessità di approcci decoloniali, di alleanze strutturali e di nuovi strumenti capaci di promuovere una cooperazione equa e sostenibile oltre i confini nazionali.

Conclusioni: Politiche culturali, trasformazione e collaborazione transnazionale

Il teatro per le nuove generazioni continua ad affrontare sfide sistemiche - finanziamenti limitati, riconoscimento critico insufficiente e un sostegno inadeguato da parte delle politiche

culturali. La ricerca di BABEL mette in evidenza l'urgente necessità di ripensare e ristrutturare i quadri di riferimento delle politiche culturali, al fine di promuovere maggiore equità, visibilità e sostenibilità per questo settore.

Al centro dei risultati emerge la questione di come la collaborazione transnazionale possa funzionare in modo più etico ed efficace. La ricerca invita a sviluppare una comprensione più profonda dell'alleanza solidale (“allyship”) nei contesti di produzione internazionale e sottolinea l'importanza di dismettere le eredità postcoloniali che continuano a influenzare le dinamiche di potere nel panorama globale delle arti performative. Una collaborazione sostenibile e inclusiva richiede nuovi strumenti e strutture, ma anche responsabilità condivise.

I festival dedicati al pubblico più giovane devono evolvere in spazi resilienti e partecipativi, capaci di rispecchiare tutte le sfaccettature dell'infanzia e della gioventù contemporanee. Ciò implica l'integrazione, all'interno delle proprie strutture istituzionali, di pratiche di co-creazione, rappresentazione e ascolto.

Oltre al suo contributo al dibattito accademico, BABEL offre strategie pratiche e adattabili per operatori culturali, decisori politici ed educatori in tutta Europa e oltre, fornendo strumenti concreti per sostenere uno sviluppo più inclusivo e progettato verso il futuro delle arti performative per il pubblico dei più giovani.

Babel, un’idea di bambino

Roberto Frabetti

La relazione di sintesi di valutazione che ha motivato la selezione di Babel tra i *Larger scale cooperation projects* sostenuti dal programma di Europa Creativa, periodo 2022- 2025, riportava la seguente frase nel penultimo capoverso:

Il progetto ha il potenziale per innescare il cambiamento e l’innovazione con la sua concezione dei bambini e dei giovani come esseri umani (human being) e non esseri umani in divenire (human becoming).

Questa affermazione degli esperti mi ha molto inorgogliato quando l’ho letta, non solo perché è un concetto espresso da Roger Bedard⁷ in una conferenza di tanto tempo fa, che ho fatto mio e sostenuto convintamente in ogni occasione possibile.

Ma anche perché gli esperti questa frase l’hanno trovato nel box “*1.4 Cross-cutting priorities - Gender balance, inclusion, diversity and representativeness*” dell’Application Form, dove abbiamo scritto:

“*Attenti a lavorare verso i più alti livelli di inclusione globale, i partner di BABEL, nelle loro politiche culturali storiche e nella creazione di questo progetto, sono fortemente ispirati dalla necessità di evidenziare come nei nostri modelli sociali, ai bambini e ai giovani non sia riconosciuta una piena cittadinanza sociale e culturale e siano ancora troppo*

spesso considerati “esseri umani in divenire” piuttosto che “esseri umani”, nonostante quanto scritto nell’art. 1 della Convenzione sui Diritti dell’Infanzia adottata dall’Assemblea Generale delle Nazioni Unite nel 1989. 1 della Convenzione sui diritti del fanciullo”, adottata dall’Assemblea generale delle Nazioni Unite nel 1989. Questo li configura come una minoranza, anzi come un insieme di minoranze date le particolarità delle diverse età tra 0-18 anni. Probabilmente sono oggetto di attenzioni, non sempre attente, ma mai perfettamente incluse. Non tiene conto di quanto l’infanzia e la gioventù siano una componente specifica e fondamentale della nostra società, nonché espressione di una specifica diversità culturale, suggerendo che l’infanzia e la gioventù sono categorie sociali particolari a cui potrebbe applicarsi la “Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali” dell’UNESCO. Lavorare per una maggiore inclusione dei bambini e dei giovani per i Partner BABEL significa lavorare per ampliare gli spazi di inclusione di tutte le diversità e specificità, perché nell’infanzia e nella gioventù tutte le diversità sono presenti e rappresentate.”

La Convenzione sui diritti dell’Infanzia (Assemblea delle Nazioni Unite, 1989) e della Carta europea dei diritti del fanciullo (Parlamento Europeo, 1992) hanno sicuramente nell’anima l’idea del “bambino cittadino”.

Ma quando questa “idea” potrà mai divenire una realtà?

Quando il bambino finalmente verrà

⁷ Roger Bedard è professore emerito e direttore del Programma “Theatre for Youth MFA & PhD Program” - Arizona State University. Le parole riportate sono tratte dalla conferenza Esperienze internazionali, Festival Visioni di futuro, visioni di teatro, Bologna, febbraio 2012.

considerato “cittadino dell’oggi” o “essere umano completo” e non un “cittadino del futuro” o un “essere umano in divenire”? È vero che potremmo giocare con le parole e sui tanti significati che possiamo attribuire ad ogni significante e quindi chiederci: quando potremo affermare che “tutti siamo esseri umani in divenire”? Certi che nessuno lo sia più dell’altro, consci che tutti siamo in continuo mutamento, dalla nascita alla morte e quindi il “divenire” sia solo espressione del cambiamento naturale e non un’affermazione che discrimina i diritti e il riconoscimento delle bambine e dei bambini negando loro il diritto di essere umani del loro e del nostro presente.

Un punto di vista, quello sul “mutamento continuo”, molto intrigante, ma che ritengo possa essere preso in considerazione solo quando le pari opportunità bambino/adulto siano acquisite e sia superata l’attuale condizione di assoluta discriminazione. Quindi forse è opportuno che in questo presente ci soffermiamo a dichiarare con forza che il bambino ha diritto a una completa cittadinanza e a venir considerato “essere umano completo” e che questo diritto lo maturi con la propria nascita.

Dobbiamo evitare che il tempo necessario ad acquisire quelle conoscenze e quelle competenze che sono ritenute fondamentali per riconoscere una “capacità di intendere e volere”, diventi ragione per limitare la considerazione del suo stato.

L’essere umano è in continuo apprendimento e il bambino ha diritto alla cura e alla tutela, perché soggetto debole, senza che questo nulla tolga alla

sua condizione di cittadino completo e di essere umano dell’oggi e non del domani. Purtroppo nella considerazione generale questo non è assolutamente scontato. Anzi. Basta guardare le mille barriere architettoniche che i bambini incontrano nelle nostre città, che per loro diventano, troppo spesso, spazi urbani inaccessibili. O la scarsità dell’offerta culturale specificatamente e continuativamente dedicata a loro e della ghettizzazione del bambino dentro ai confini dell’intrattenimento fine a sé stesso. Nella Carta Europea dei Diritti del Bambino, all’art.8.1 viene scritto “si intende per fanciullo ogni essere umano di età inferiore ai 18 anni...”.

Una frase che ha la forza di un ossimoro perché nella stessa parola “fanciullo” sono racchiusi i poli opposti dell’infanzia: il neonato da curare e il giovane diciottenne pronto a camminare da solo.

È un punto di vista intrigante, perché intreccia l’idea di cura con quella di alterità dal mondo adulto. Mi piacciono entrambe. Quella di cura perché associata alla parola “diritto” significa attenzione e rispetto per tutti i bambini, non solo per quelli a noi vicino.

Quella di alterità perché ci fa pensare che i bambini e i giovani siano esseri umani completi in ogni età. Completati nella loro particolarità. Esseri umani completi con cui avere un rapporto da soggetto a soggetto. Cittadini che, fin da piccolissimi, hanno diritto a vivere pienamente gli spazi fisici e mentali che l’arte e la cultura possono offrire, condividendo con gli adulti una condizione di vicinanza e appartenenza. Appartenenza a una terra, a un popolo, a una città che si allarga al mondo.

Vicinanza agli altri e ai loro pensieri, in un'idea di società pacifica. **È una questione di diritto.**

Al bambino e all'adolescente deve essere riconosciuta una cittadinanza culturale completa.

Perché la qualità di un pensiero o di un'emozione non la si misura in centimetri o chili. Dobbiamo avere rispetto del pensiero di un adolescente, di quello di un bambino di 8 anni o di una bambina che cammina da un giorno.

Forse possiamo presumere che sempre più adulti possano arrivare a riconoscere l'importanza di una "cultura per l'infanzia" e a sostenere l'importanza che bambini e ragazzi siano riconosciuti come soggetti di diritto, come esseri umani con piena cittadinanza culturale.

Ma è davvero difficile pensare che in un futuro prossimo si inizi a concepire che ogni età dell'infanzia e dell'adolescenza sia espressione di una propria specificità culturale.

Che si prenda atto che esistano le "Culture dell'Infanzia della Adolescenza"

Riconoscendo insieme alla diversità e alla unicità di ogni bambina e di ogni ragazzo, anche l'esistenza dei tanti denominatori comuni: il modo di interpretare la realtà e di vivere consapevolmente la finzione, la curiosità inesauribile che alimenta la loro necessità di conoscere il mondo, il loro pervicace bisogno di comprendere come fare ad attraversare le miserie del mondo, cercando di coglierne le fuggevoli opportunità...

I bambini sanno soffrire, amare, sognare, credere, accettare, illudersi...

Senza mai perdere la loro insaziabile voglia di progettare il loro futuro.

Per farlo ogni giorno lavorano duramente. Per costruire il proprio sapere, cogliendo quello che la vita gli offre e scegliere cosa portare con sé, cosa possa essere utile al loro progetto di futuro.

Un modo di affrontare la vita che appartiene a un'età in cui tutto può essere ancora possibile, anche quello che forse non potrà mai accadere.

Un vestirsi della vita, rimandando al futuro pregiudizi e timori dell'altro.

Giorno per giorno, anno per anno, costruiscono con passione e determinatezza i propri saperi, a un ritmo così intenso da essere inconcepibile per la pigrizia intellettuale di tanti adulti.

Il mondo è da scoprire, conoscere, indagare in tutti i suoi dettagli sia quelli che fanno parte della realtà scientifica, sia quelli della dimensione del fantastico.

Costruendo un immaginario complesso dove la riflessione approfondita s'intreccia con la libertà del possibile e del desiderio senza limiti.

Continuo a chiedermi quando usciremo da una visione restrittiva del sapere dell'infanzia.

Quando daremo spazio alla nostra curiosità di conoscere quello che ci sfugge dei bambini e ragazzi. A guardare l'infanzia e l'adolescenza con il dovuto stupore.

Dobbiamo dare spazio alla Cultura dell'infanzia, senza mai perdere di vista l'equivalente valore di una Cultura per l'infanzia di alto livello. Cercando di riappropriaci, come adulti, di una reale coscienza dell'altro da noi per stare davanti a una ragazza o un bambino, sensibili alla loro sensibilità. Pronti a raccogliere e seguire le tante tracce che lasciano per noi.

Continuando a cercare di far emergere, con ostinazione, quello che loro hanno già dentro e di cogliere la particolarità dei loro processi culturali.

Imparando quanto sia importante scommettere sui bambini e ragazzi, sempre e comunque, cercando di apprezzarne le infinite diversità.

Cercando di essergli utili, facendo sì che i loro processi culturali possano svilupparsi appieno senza essere negati o celati.

Abbiamo davanti soggetti in movimento, e siamo responsabili, come adulti, del loro benessere.

Per questo dovremmo porci una domanda molto semplice. Possiamo educare un bambino all'inclusione se non curiamo il

suo sentirsi incluso? Possiamo educare al rispetto se non rispettiamo ogni singolo bambino, nella totale diversità del suo essere?

Possiamo educare alla complessità di questi tempi così artefatti se non rispettiamo la complessità di ogni bambino?

Per riuscire a intravvedere il riconoscimento di una Cultura dell'infanzia, dovremmo lavorare per essere una comunità educante e non un insieme adulto disattento e poco interessato al mondo bambino, cercando di percepire tutte le bambine e tutti i bambini come nostri compagni di strada. Se questo mai accadrà, nel tempo dell'utopia, allora quel giorno sarà un giorno bellissimo per loro e per noi.

2023, January
Vilnius (Lithuania)
photo Rokas Snarskis



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

UN DIZIONARIO ARTISTICO PER IL TYA

L'ascolto Condizioni preliminari per la ricerca nell'educazione culturale per le arti performative

Wolfgang Schneider

Il dizionario più antico risale al 600 a.C. ed è stato ritrovato a Uruk, oggi nota come Warka, nei pressi dell'antica città di Ur, in Iraq. Già allora si cercava di documentare le conoscenze più importanti raccogliendole in un'opera di riferimento che elencasse parole e significati. I greci lo chiamavano *lexicon*, i francesi lo definirono *encyclopedia* durante l'Illuminismo, e in Germania furono i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, studiosi di fiabe, a raccogliere le parole e i loro significati nel XIX secolo.

Nel Progetto BABEL, il processo di discussione e di interpretazione dell'Arte

dell'Ascolto è stato caratterizzato da termini ricorrenti. Anche in un progetto europeo, con radici culturali in gran parte comuni, la precisione è importante, specialmente quando le parole diventano strumenti fondamentali nello scambio di idee e pratiche nel teatro per le nuove generazioni. Kitty Morley ha approfondito il termine "attenzione", Irma Unusic si è avvicinata alla parola "atmosfera", Bruno Frabetti ha esplorato il concetto di "vicinanza", Nicola Scherer ha esaminato le diverse manifestazioni legate al termine "curiosità" e Özlem Canyürek ha tentato di elaborare un proprio glossario sul tema della "diversità".

Dare voce a chi altrimenti non verrebbe ascoltato

Quando il teatro si confronta con l'Arte dell'Ascolto, allora anche l'arte deve confrontarsi con l'educazione. Perché, nonostante tutta la libertà che le è propria, l'arte teatrale è sempre anche un luogo di apprendimento: riguarda il vedere e l'ascoltare, ma anche il comprendere e l'interpretare. Le teorie educative individuano tre modalità per raggiungere questo obiettivo: oltre all'approccio

scientifico-razionale e a quello etico-morale a come vediamo il mondo, vi è l'esperienza estetica. Il teatro si fonda precisamente su questa percezione sensoriale, insieme all'interpretazione di modelli di significato e alle interazioni simboliche. Va tuttavia osservato che questo aspetto straordinario del teatro non è sempre preso sul serio, che questo approccio idealistico al teatro non è sempre compreso come missione, e che questo significato esistenziale del teatro non è sempre messo in pratica coerentemente. Anche per questo motivo è stato avviato il progetto pilota BABEL. Il teatro rende possibile un comportamento particolare: agire e osservare, in una sorta di unione. L'ordine dello spazio stesso diventa un tema; gli oggetti e i luoghi vengono ridefiniti. Al tempo stesso, il teatro come fenomeno estetico è vissuto come una pratica potenzialmente critica, poiché crea una situazione anomala: è nell'interruzione della regolarità della vita quotidiana che la regola stessa può essere vista. Esistono teatri che si definiscono teatri di ricerca, nei quali, in tutti i progetti, la sperimentazione pratica e la rappresentazione scenica non sono trattate come due processi separati, ma come dimensioni intrecciate [cfr. Peters, 2025]. Da questa prospettiva, l'obiettivo principale non è la produzione di un'opera realizzata dagli adulti, bensì il processo di ricerca performativa condotto insieme ai bambini stessi. Tali progetti cercano di superare le politiche di esclusione consolidate e dominanti, note tanto nel teatro classico quanto nell'ambiente scolastico. L'obiettivo è dare voce a chi altrimenti non verrebbe ascoltato,

offrendo ai bambini la possibilità di esprimersi e di risuonare nel mondo. Attraverso forme di condivisione della conoscenza e la generazione di nuovi saperi, questa pratica consente di vivere esperienze che vanno oltre quelle abituali, rendendo il teatro tangibile attraverso la partecipazione.

La critica del teatro come pratica estetica

Può il teatro – e l'esplorazione che i bambini fanno del loro mondo quotidiano attraverso di esso – essere di per sé una forma di critica? (cfr. Westphal [aggiungere data]) Il dibattito sulla critica e sulla crisi della scienza e dell'arte sollevano ulteriori interrogativi: possiamo ancora definire la nostra epoca come l'epoca della critica? Questa forma di conoscenza è sempre più oscurata dalla logica della valutazione. La valutazione stessa si è trasformata, assumendo il significato di condanna o accusa, contestazione o rifiuto. In relazione al pubblico di riferimento, la critica del teatro è sempre anche una critica al teatro stesso e al modo in cui esso viene percepito e interpretato dai giovani spettatori.

Non si tratta soltanto di ciò che si trova al centro delle produzioni teatrali, ma anche di ciò che si trova ai margini, di ciò che non viene detto, fatto o mostrato; del non regolato e dell'inedito all'interno del regolato e del familiare; dell'inusuale che abita l'ordinario. I margini non rappresentano un altro mondo, bensì ciò che è diverso dal mondo esistente, ciò che è represso o rimosso dalle pratiche interpretative, ma che continua a esistere come possibilità – percepibile nei

desideri, nelle paure e nelle fantasie, per esempio. Questo non significa sostituire il mondo reale con un altro mondo, ma piuttosto decostruire il mondo esistente, mettendone in luce le fondamenta e i retroscena, e rendendoli più permeabili.

Più teatro esplorativo!

“Cosa serve per dare a bambini e ragazzi un vero accesso al teatro?” In un intervento alla conferenza “La Ricerca nel Teatro per le Nuove Generazioni” ad Amburgo, Gabi dan Droste, direttrice artistica del FELD-Theater für junges Publikum di Berlino (FELD Theatre for Young Audiences, [Droste, 2025], pone una domanda fondamentale sull’orientamento e sulla missione sociale dei teatri dedicati a bambini e ragazzi. In termini generali, si tratta di ideare un programma di spettacoli che permetta al pubblico di riferimento di assistere alle produzioni – spesso accompagnate oggi da percorsi di educazione teatrale. “L’approccio alla ricerca nel teatro per l’infanzia e la gioventù va ben oltre questo: cambia i contenuti, le forme di comunicazione, le modalità di produzione e di ricezione artistica, e di conseguenza anche le esigenze e le risorse nella struttura della compagnie teatrali” [Droste, 2025]. Ciò riflette un nuovo posizionamento di questi spazi all’interno del loro contesto. Serve spazio, perché il teatro di ricerca va oltre la *black box*, “entra nei quartieri, nelle scuole, negli asili, nelle case di riposo, nei centri giovanili, nei caffè di quartiere, ecc. Gli artisti cercano persone di tutte le età nei luoghi in cui vivono” [Peters, 2025]. Il teatro di ricerca apre i teatri, li connette e li mette in relazione con persone che altrimenti avrebbero scarso accesso

all’arte e alla cultura.

Serve anche tempo, perché il teatro di ricerca non punta unicamente alla produzione di spettacoli da provare e presentare secondo un calendario programmato. “Il lavoro è molto più orientato al processo, e fondato sullo scambio condiviso tra artisti, ricercatori ed esperti della vita quotidiana, uno scambio che richiede tempo per essere costruito e realizzato” [Westphal, 2025]. La pratica di ricerca rifiuta la logica dello sfruttamento, confidando nei processi e nel loro sviluppo, anche quando l’esito rimane aperto o porta a un risultato provvisorio che genera nuove domande. Si tratta di conoscenze, competenze e risorse, perché nel teatro di ricerca i contatti con l’ambiente devono essere coordinati, coltivati, mantenuti e costantemente rinegoziati. Ciò richiede un elevato livello di consapevolezza riguardo alla diversità della composizione sociale e competenze comunicative e professionali specifiche per lavorare in contesti non artistici al di fuori del teatro.

Ed è proprio per questo che il teatro per le nuove generazioni ha bisogno di più ricerca, se prende sul serio l’Arte dell’Ascolto: perché ascoltare è al tempo stesso un compito educativo e una sfida artistica. Il Progetto BABEL ha mostrato che la qualità dell’arte teatrale non dipende solo dall’estetica e dai contenuti della produzione, ma anche da una profonda conoscenza di bambini e ragazzi, da autentiche opportunità di partecipazione e da una comprensione articolata dell’educazione culturale per le arti performative.

Gabi dan Droste

[https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschliste-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters/1.9.2025.\]](https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschliste-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters/1.9.2025.)

Sibylle Peters

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/>

[how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern/1.9.2025.\]](https://forschung-im-kjt.net/beitraege/how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern/1.9.2025.)

Kristin Westphal

[https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule/1.9.2025.\]](https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule/1.9.2025.)

Atmosfera

La performance come creazione condivisa

Irma Unušić

Cosa senti?

Cosa prendi?

Cosa porti?

Come co-creiamo?

Qual è l'ordine giusto...

Ricominciamo da capo.

Oppure, esiste davvero un ordine?

Aria che ci incontra, tutti, nello spazio.

Spazio che è lì per noi.

Già lì.

Chi ha creato l'aria nello spazio?

È forse l'aria a creare noi?

Bambino che guarda.

Performer che guarda.

Bambino che dona.

Performer che dona.

Bambino che prende.

Performer che prende.

Bambino che vive un'esperienza.

Performer che vive un'esperienza.

Bambino che sente.

Performer che sente.

Cosa creano insieme?

Un'atmosfera?

Pensare all'atmosfera che circonda il pianeta Terra – quel sottile strato d'aria che protegge la vita dalle radiazioni solari e contribuisce a regolare il clima – ci invita a immaginarla come una coperta protettiva che ci avvolge. Diventare consapevoli di quanto possiamo influenzarla è una

presa di coscienza potente. Senza questa “coperta protettiva”, la vita sulla Terra non potrebbe esistere.

Possiamo pensare all'atmosfera teatrale come a una coperta protettiva? Se sì, cosa significa davvero?

Entriamo in una stanza, e subito la percepiamo – l'atmosfera. Ma è un tipo di atmosfera diverso – quello che si sente e si costruisce stando in uno spazio. A volte è piacevole, forse confortante o suggestiva; altre volte ci chiediamo: “che razza di atmosfera è questa?” Ma... cosa ci abbiamo portato, noi, in quello spazio? Come possiamo co-creare un'atmosfera?

Nel campo delle arti performative, l'atmosfera gioca un ruolo importantissimo. Forse non sempre come tema principale, ma certamente chi crea si chiede: “Cosa pensa un bambino? Cosa prova? Dove sente? Un bambino pensa davvero all'atmosfera, o semplicemente la sente? Vive il flusso dello spazio, si muove con l'emozione, reagisce con il corpo?” Per un bambino, l'atmosfera non è un concetto, ma un'esperienza vissuta – una sensazione fluida nell'aria che guida ogni suo movimento. Non la analizza, ma la assorbe completamente, lasciandosi trasportare dall'energia del momento.

Gli esercizi nelle Figure 1 e 2 aiutano ad articolare l'esperienza di come vivere un'atmosfera specifica.



Figura 1: QUANDO ENTRI IN UNA STANZA CON IL TUO CORPO, IN QUALE PARTE DEL CORPO SENTI L'ATMOSFERA? SEGNALA IL PUNTO. PUOI USARE I COLORI PER DESCRIVERE I DIVERSI TIPI DI SENSAZIONI.



Figura 2 IN QUALE PARTE DEL CORPO PORTI LA TUA ATMOSFERA QUANDO ENTRI IN UNO SPAZIO? QUAL È IL COLORE CHE PORTI CON TE?

Queste riflessioni ci portano a considerare l'atmosfera come parte integrante dell'esperienza condivisa. Chi crea quest'atmosfera? I performer? Il pubblico? Oppure nasce nello spazio fra loro? Questa domanda è centrale nel fenomeno dell'ascolto, che abbiamo esplorato in profondità nei laboratori di BABEL. L'“arte dell'ascolto” di BABEL ha dato vita a un gioco di parole – una “BABEL bolla”, dove le dinamiche dell'ascolto diventano un gioco: una danza di attenzione, comprensione e risposta. Che cosa ascoltiamo gli uni degli altri? Come ascoltiamo – non solo le parole pronunciate, ma anche le correnti emotive che scorrono sotto di esse? In questo spazio, l'atmosfera viene creata da tutte e tutti coloro che vi partecipano, e ciascun corpo contribuisce al suo fluire.

Io creo l'atmosfera, e l'atmosfera, a sua volta, crea me. Questa è l'essenza dell'esperienza collettiva. La “bolla” può diventare, come accennato prima, una sorta di coperta protettiva: uno spazio che accoglie l'ascolto e coltiva un'atmosfera di ascolto – che protegge, sostiene e nutre la collettività.

L'atmosfera, nel contesto della performance, non è un ambiente passivo. È intrisa di immaginazione, curiosità ed energia condivisa. È lo spazio dove nasce l'empatia, dove ci si ascolta reciprocamente e si condividono non solo parole, ma anche sensazioni. Nel teatro, questo aspetto diventa particolarmente

importante: l'atmosfera è un mezzo di esplorazione, dove (ci) si può mettere in discussione, imparare e crescere. È un'atmosfera di ascolto, di creazione, di comprensione – e, talvolta, anche di fallimento e di successo.

Quando le bambine e i bambini entrano in un teatro o in uno spazio performativo, non sono semplici spettatori. Sono parte attiva della creazione dell'atmosfera. Nelle arti performative per le nuove generazioni, questa idea è fondamentale: performer e pubblico condividono la responsabilità dell'atmosfera. Non è solo chi recita a crearla, né è imposta dallo spazio. È co-creata da tutte e tutti i presenti. Diventa un'atmosfera di condivisione, ascolto e risposta, che conduce naturalmente all'empatia.

L'empatia non è solo un esercizio intellettuale: è un'esperienza corporea. È lo sguardo negli occhi di qualcun altro, il tocco di una mano, il respiro condiviso. È quella comunicazione silenziosa che passa fra le persone, creando uno spazio di comprensione e di connessione. Nel teatro, tutto questo si amplifica: possiamo percepire la tensione, l'agitazione, il disagio, la gioia di chi ci circonda. E, a nostra volta, rispondiamo, influenzando ancora l'atmosfera. L'esercizio nella Figura 3 aiuta a dare forma tangibile all'esperienza atmosferica di uno spazio specifico.



Figura 3: IN QUALE PARTE DEL TUO CORPO PORTI LA TUA ATMOSFERA QUANDO ENTRI IN UNO SPAZIO? QUAL È IL COLORE CHE PORTI CON TE?

Possiamo misurare l'atmosfera a teatro?

Possiamo quantificare le sensazioni intangibili, le correnti emotive condivise che attraversano una performance? Forse no, non nel senso convenzionale del termine. Ma possiamo percepirla la presenza. È responsabilità di tutte e tutti coloro che abitano lo spazio fare in modo che l'atmosfera rimanga viva, inclusiva e coinvolgente per ciascun partecipante. È

un'esperienza condivisa, una creazione collettiva, uno scambio continuo tra le persone e l'ambiente che le circonda. Questo testo si conclude senza una fine. Sarai tu a proseguirlo, con la tua presenza, nella creazione condivisa. Goditi quest'atmosfera! Lascia che l'atmosfera si goda te!

L'attenzione

Ascoltare i ritmi delle cose

Kitty Morley

Nelle luci soffuse del teatro, sostiamo all'incrocio tra sentire, pensare e comprendere. La sensazione della scoperta è un pensiero accogliente. Spinti dalla curiosità, cerchiamo, ci riuniamo, nutriamo aspettative e creiamo connessioni tra idee. Chi lavora in teatro condivide molto con gli spettatori – sempre voracemente curiosi, percettivi e sensibili – che vengono per vivere l'esperienza dello spettacolo. Mentre gli adulti hanno la possibilità di attingere alle proprie conoscenze per orientarsi e comprendere ciò che incontrano, i bambini, in particolare quelli tra 0 e 6 anni, sono ancora intenti a mappare il mondo: vivono costantemente la sensazione della novità e fanno affidamento sulle proprie capacità percettive per dare senso alle cose e alle persone.

In questo articolo esplorerò il concetto di percezione e il modo in cui acquisiamo conoscenza attraverso la connessione e la partecipazione sensoriale. Porrò alcune domande sulla relazione bidirezionale tra performer e spettatore, e su cosa significhi essere un partecipante sensibile in una performance teatrale dedicata alla prima infanzia.

Il modo in cui partecipiamo a un evento dipende da ciò che siamo pronti a fare. La nostra disponibilità è influenzata dalla nostra capacità di sviluppo, forza fisica, stato d'animo e, nel contesto del

teatro per la prima infanzia, da come percepiamo l'invito a partecipare lanciato dalla produzione. Tale invito non dovrebbe essere inteso come un grande gesto unico, ma come una serie continua di piccoli momenti di connessione, offerti prima, durante e dopo lo spettacolo. In questo modo, offriamo ai piccoli spettatori molteplici opportunità di entrare in relazione con l'opera, poiché i momenti di disconnessione fanno naturalmente parte dell'esperienza di fruizione. Creare un senso di connessione, tuttavia, non è responsabilità esclusiva dello spettatore. È anche parte della spinta del performer a instaurare una dimensione empatica e dinamica con chi guarda, dove l'ascolto reciproco diventa possibile.

La “scrittura fenomenologica” di Alva Noë evoca la letteratura sullo sviluppo infantile, suggerendo che “la percezione è determinata da ciò che siamo pronti a fare... noi mettiamo in atto la nostra percezione” (2004: 1). Mi piace questa idea di “essere pronti” (readiness) perché può essere applicata a chiunque si trovi nello spazio performativo. Anche se la posizione dello spettatore può talvolta essere percepita come statica, questo non significa che la sua sia una posizione passiva e, analogamente, il movimento di un bambino nello spazio scenico non equivale necessariamente a una partecipazione attiva.

Nel suo studio su ciò che definisce “Sentire il Teatro”, Martin Welton, riprendendo il lavoro dello psicologo James Gibson, afferma anch'egli che “percepire... è un'attività” (2012: 85). Nel tentativo di superare la dicotomia percepita tra partecipazione attiva e fruizione silenziosa, desidero affrontare

questa riflessione sulla percezione partendo dall'idea che ogni azione in scena troverà sempre un'attività e un'attivazione nello spettatore. I performer devono essere pronti a partecipare a un flusso complesso di comunicazione tra chi "sa" e chi "non sa", in cui anche il più piccolo gesto o suono di entrambe le parti può generare connessione – o, al contrario, disconnessione – percepita. Questa idea è approfondita all'interno della teoria di Morley riguardante la "tassonomia dell'immobilità relativa" (2022: 145). Nel contesto della performance, gli spettatori non sempre riescono ad articolare verbalmente le proprie sensazioni, ma la loro postura corporea, i movimenti, lo sguardo, le vocalizzazioni non verbali, gli applausi spontanei, il tenersi per mano, o la distanza/prossimità rispetto agli altri spettatori rivelano la loro "attività percettiva". Come suggerisce Gibson, "l'apparato del sentire è lo stesso apparato anatomico dell'agire" (1968: 99).

Un'osservazione attenta e un'analisi della performance possono rivelare schemi affascinanti di risposta comportamentale. All'interno della mia ricerca sull'immobilità relativa (2022: 151), ciò che ho definito il "paradigma dell'apprendimento" contribuisce a porre le basi per ulteriori indagini sul fenomeno dei modelli di movimento degli spettatori. Se accettiamo che il movimento e la capacità cognitiva si sviluppano insieme, comprendiamo che: "un soggetto che percepisce 'inerte' o 'inattivo' non esiste" (Noë, 2004: 17).

Parlare del processo percettivo non dovrebbe metterci a disagio. La percezione è semplicemente il modo in cui udiamo,

vediamo o diventiamo consapevoli di qualcosa attraverso i nostri sensi. È un processo multidirezionale che ci permette di interpretare gli stimoli che ci circondano. Il processo percettivo ci mette in contatto con l'ambiente presente, attivandosi attraverso i sensi localizzati – come udito, vista o gusto – oppure attraverso sensazioni somatosensoriali più ampie, come la pressione, il dolore o il calore. Immaginiamo, per un momento, di tenere in mano una pietra liscia, o un pulcino appena nato, o di rovesciare una tazza d'acqua fredda. Richiamando queste sensazioni, possiamo attingere alle esperienze passate per immaginare o rivivere ciò che abbiamo provato mentre compivamo quelle azioni. Risentiamo qualcosa che può generare piacere, divertimento o disagio. Riviviamo quelle sensazioni ricordando quelle interazioni, attraverso la memoria. Questo significa che la percezione è un processo continuo, che accompagna il senso di novità e di familiarità. Possiamo definire la familiarità come la sensazione di sicurezza – sapere dove o con chi possiamo dire di sentirci al sicuro – e la novità come quella stimolazione vitale che accende nuovi pensieri, idee e connessioni. Viviamo familiarità e novità quasi ovunque – a casa, sull'autobus, al parco – e ci confrontiamo costantemente con un flusso di stimoli noti e non noti. Ovunque siamo, incontrare qualcosa di inatteso può diventare un'occasione preziosa per ricontestualizzare e ampliare la nostra comprensione. Ma nel contesto della performance, una violazione delle aspettative assume un valore ancora più significativo.

Il termine "violazione delle aspettative"

descrive la reazione che si genera quando un'azione inaspettata rompe la continuità dello stimolo precedente. Sfatare le aspettative di un bambino può provocare sorpresa o meraviglia, specialmente in un periodo in cui i legami affettivi sono ancora agli inizi e i piccoli stanno scoprendo, ad esempio, le leggi della gravità, la permanenza dell'oggetto o le regole della socialità. I bambini sviluppano rapidamente aspettative riguardo al loro ambiente e notano immediatamente quando queste vengono disattese. L'attenzione si attiva quando un ritmo manca un battito, quando un movimento improvvisamente si ferma, o quando – contrariamente alla norma – nessuno usa le parole per comunicare.

Quando un cambiamento di stimolo viola le aspettative di un bambino, il senso di sorpresa può portare a (ri)connettere lo spettatore con lo stimolo nel suo stato modificato, oppure a ricatturare la sua attenzione attraverso un nuovo stimolo, dopo un periodo di assuefazione. Il “che cosa” e il “quando” della (ri)attivazione dell'attenzione sono particolarmente complessi in un contesto teatrale pieno di bambini attivi e indipendenti, ma emergono comunque dei pattern di risposta. Il focus, soprattutto per chi è in scena, sta nel cogliere con gusto l'occasione di “leggere” il pubblico. Poiché i bambini possiedono una conoscenza limitata dell’“etichetta” teatrale, delle convenzioni performative, dei contenuti o dei comportamenti da spettatori, il concetto di “violazione delle aspettative” aiuta a definire i momenti chiave del loro percorso da spettatori in un ambiente in cui, pur con aspettative ridotte, continuano comunque a osservare e

rispondere in modo attivo e intenzionale. Per esplorare l’idea di sorpresa come funzione del processo percettivo, prenderemo brevemente in considerazione alcuni casi di comunicazione non verbale, poiché sono particolarmente diffusi nel teatro per la prima infanzia. Ciò che vediamo, udiamo o percepiamo come spettatori può essere descritto come un testo performativo composto da significanti da “leggere”, così come leggiamo le connotazioni delle azioni e degli eventi della vita quotidiana. Neonati e bambini sono guidati istintivamente dalla curiosità e indagano il mondo che li circonda attraverso prospettive intercambiabili di osservazione, movimento e tatto. La loro abilità nel passare agilmente da una modalità percettiva all'altra conferisce loro – in quanto creatori esperti di significato – una naturalezza che gli adulti a teatro possono non percepire immediatamente. Immaginiamo ora il tipo di violazione delle aspettative che mira a catturare l'attenzione come un piccolo atto di anarchia. Un lampo di giocosità negli occhi del performer riesce invariabilmente ad attirare i bambini in una dolce cospirazione. Si crea una connessione magnetica, quel “io so che tu sai” che qualcosa di straordinario sta accadendo qui e ora. Questo può avvenire, ad esempio, attraverso il rumore di un foglio strappato, acqua che improvvisamente trabocca, un tamburo coperto di sabbia illuminato che rivela una piccola tartaruga che depone le uova, il disegno di un gatto nero dispettoso che all'improvviso scappa via e scompare, l'offrire un bicchiere d'acqua e un biscotto a ciascun spettatore durante lo spettacolo, un pezzo di argilla spezzato

in due che rivela una scintillante grotta blu, una bambina che lascia cadere il suo orsacchiotto preferito dalla finestra e parte per ritrovarlo nel bosco, o ancora un secchio che oscilla alto sopra lo spazio scenico, tracciando cerchi concentrici di sabbia ai piedi del pubblico. Queste sono violazioni teatrali delle aspettative. Eventi che generano sorpresa e ci invitano a mettere in discussione ciò che credevamo di sapere, stimolando curiosità, piacere puro e, forse più di tutto, dialogo.

A questo proposito, vale la pena notare che, ricordando spettacoli recenti per individuare esempi di azioni non verbali dal forte impatto emotivo, molti di questi coinvolgono la natura o elementi naturali. Forse perché l'esplorazione tattile del mondo naturale è profondamente intrecciata all'esperienza sensoriale del bambino. A tutti noi accade qualcosa di speciale quando portiamo la natura all'interno, nelle nostre case o nello spazio protetto del teatro. I ritmi visivi e sonori della normalità vengono interrotti non da qualcosa di estraneo, ma da uno stimolo familiare. Quando creiamo sorpresa attraverso la familiarità – e, in questo caso, attraverso la teatralità di acqua, sabbia, stoffa o argilla – offriamo ai partecipanti la possibilità di percepire e riconnettersi, ampliando le proprie aspettative. Gli elementi naturali sono da tempo considerati uno stimolo privilegiato nel teatro per la prima infanzia.

Qui stiamo considerando i processi percettivi di bambine e bambini che hanno da poco imparato a vocalizzare, a parlare, a salutare con la mano, ad applaudire – alcuni potrebbero aver appena imparato a camminare, altri sono già perfettamente in grado di correre fuori

dalla sala; alcuni cercano rassicurazione nel contatto fisico con il genitore, altri si muovono con disinvoltura nella terra di mezzo tra palco e platea. C'è chi si prende per mano spontaneamente con i compagni del nido o della scuola dell'infanzia, e chi invece rimane completamente catturato dai performer, seguendone ogni minimo gesto. Considerando che i bambini tra 0 e 6 anni hanno ancora un senso della visione periferica poco sviluppato e poca esperienza nel concentrarsi su una singola fonte sonora in mezzo al rumore di fondo, il teatro possiede un enorme potere e potenziale come luogo dell'attenzione. Qui c'è qualcosa di unico per il bambino in via di sviluppo. Possiamo offrire un'esperienza straordinaria proprio grazie alle condizioni in cui operiamo. Nel contesto guidato del teatro, le artiste e gli artisti possono selezionare stimoli adeguati all'età evolutiva del gruppo con cui lavorano e alle atmosfere che desiderano creare. La tavolozza a loro disposizione è scenografica, musicale, materica – fatta per l'orecchio, l'occhio, la mano e il cuore. Raramente gli artisti prediligono la semplicità in sé, anche se i contenuti hanno spesso un carattere universale, e un ritmo più lento nella presentazione aiuta a rispettare i tempi più distesi delle capacità cognitive dei bambini, consentendo una connessione più profonda con le azioni e gli eventi in scena. Ma è proprio l'assenza di determinati stimoli che, a mio avviso, riveste il significato più importante nel modo in cui il pubblico del teatro per la prima infanzia riesce a trovare una connessione dinamica con l'esperienza teatrale.

La più profonda “violazione delle aspettative” avviene proprio a causa di qualcosa che non è presente. Per

via della sua architettura, il punto di partenza fondamentale della maggior parte degli spazi teatrali è il silenzio e l'oscurità. Nella vita quotidiana siamo costantemente immersi in una polifonia di stimoli informativi; perciò, proprio perché all'interno di queste mura vengono a mancare gli stimoli visivi e sonori superflui, il teatro può diventare un luogo di concentrazione, capace di restituire attenzione sottraendo, in modo naturale, gran parte di quegli stimoli che i bambini più piccoli trovano faticosi da elaborare (per ulteriori approfondimenti, si veda Morley 2023: 23-26). Qui, in queste circostanze speciali – raramente riproducibili al di fuori dell'architettura teatrale – assistiamo costantemente a neonati e bambini che trovano la possibilità di lasciarsi andare all'ascolto e percepire in profondità. La teoria degli “orizzonti dell’attenzione infantile” (Mapping, 2023: 106) contribuisce a spiegare perché bimbi e bambini molto piccoli riescano a entrare in una connessione così profonda: la loro quiete e il loro silenzio da spettatori si intensificano non perché qualcuno abbia chiesto loro di stare zitti, ma perché sono stati messi nella condizione di poterlo fare. Questo non avviene soltanto perché le mura del teatro eliminano gli stimoli superflui e permettono ai nostri orizzonti di attenzione di espandersi, ma anche perché l’attenta percezione del pubblico da parte dell’artista è al centro della dimensione empatica che egli o ella crea con il proprio lavoro.

Il senso di inculurazione di ogni bambino - unico e irripetibile - , il suo stadio di crescita e il suo processo soggettivo di costruzione di significato sono alla base

di ogni sua risposta da spettatore. Il modo in cui le artiste e gli artisti percepiscono il proprio ruolo di guide empatiche influenza profondamente il senso di sicurezza del bambino al momento di entrare nello spazio performativo, così come il modo in cui ciascun gruppo viene aiutato a trovare una propria calma e coesione come pubblico. Creare una dimensione empatica tra chi è in scena e chi assiste, indipendentemente dal contenuto dello spettacolo, sarà sempre una priorità per chi è in scena, perché ogni persona presente nello spazio è parte attiva, e attraverso la propria presenza contribuisce all’esperienza degli altri. Il fatto che alcuni parlino, altri osservino e altri ancora si muovano non significa che non stiano tutti pensando. Qui, nel teatro, ogni partecipante siede in attesa, al crocevia di sentimento, pensiero e comprensione.

Riferimenti bibliografici:

- Gibson, James J. (1968). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londra: George Allen and Unwin.
- Morley, Kate. (2022). *Spectatorship in Theatre for Early Years: Towards a Taxonomy of Relative Stillness*. Tesi di Dottorato, Università di Manchester, 2022.
- Morley, Kate. (2023). *Mapping - La Ricerca. Una mappa per l'estetica delle arti performative per la prima infanzia*. Pendragon.
- Noë, Alva. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stahl, A. E., & Feigenson, L. (2017). *Expectancy violations promote learning in young children*. In *Cognition*, 163, 1-14.
- Welton, Martin. (2012). *Feeling Theatre*. Palgrave Macmillan.

La vicinanza L'interazione attraverso la ricerca artistica collaborativa

Bruno Frabetti

Il teatro per l'infanzia e la gioventù è sinonimo di curiosità e perseveranza, tanto per gli artisti quanto per il pubblico. È tempo e spazio condivisi. Come artista e ricercatore, condivido alcune osservazioni utili a chiarire cosa significhi davvero "L'arte dell'ascolto nel teatro per le nuove generazioni", intrecciando esperienze personali con gli obiettivi del progetto BABEL.

Premessa: La necessità di questa riflessione nasce da un'esplorazione esaustiva e approfondita dei diversi linguaggi artistici che sono ampiamente rappresentati all'interno della vivace rete internazionale di ASSITEJ International - la principale associazione mondiale dedicata al teatro per l'infanzia e la gioventù. Oltre le mie parole, vi è l'impegno a comprendere e valorizzare i complessi processi di comunicazione che avvengono nel teatro e nelle arti performative, in particolare in relazione agli spettatori più giovani. Al centro di questa visione vi è la convinzione, condivisa da tutti i partner, che bambini e ragazzi abbiano un diritto intrinseco alla piena cittadinanza culturale: un diritto che comprende partecipazione attiva, accesso e rappresentazione all'interno della sfera

culturale. Nell'infanzia e nella gioventù, la diversità non è un'eccezione - è la trama stessa dell'esperienza, la ragione alla base di politiche culturali innovative.

Sfide: Le differenze linguistiche, emotive e cognitive non sono ostacoli da superare, ma aspetti fondamentali dello sviluppo umano. Riconoscere questa complessità non è solo una responsabilità etica, ma anche una scelta artistica consapevole, in cui gli artisti rivendicano il significato del proprio ruolo e, attraverso le diverse Arti, possono sostenere e richiedere un'alleanza con il mondo dell'Educazione, semplicemente condividendo lo stesso spazio. Qui, in questo spazio condiviso e respirando allo stesso ritmo, è possibile evidenziare l'impatto ancora inesplorato delle arti performative. Artisti, bambini, caregiver e adulti che vivono l'esperienza artistica accanto ai bambini abitano un momento prezioso - un momento che non dovrebbe mai essere dato per scontato. Ogni fase della crescita umana porta con sé i propri ritmi, i propri linguaggi e le proprie forme espressive. Questa consapevolezza comporta la necessità di un ascolto profondo e costante di bambini e ragazzi, non solo come spettatori, ma come individui portatori di prospettive uniche, capaci di influenzare il processo artistico stesso. Solo attraverso questo tipo di ascolto possiamo comprendere i loro tempi, i loro codici, i loro modi di esprimere emozioni e significati. È solo quando ci avviciniamo davvero che l'atto artistico può diventare uno spazio di scambio autentico e sensibile. Nel teatro per la prima e primissima infanzia, questa connessione si manifesta attraverso il contatto visivo, ma anche

tramite lunghi silenzi, suoni impercettibili, stupore improvviso, sorpresa, risate inaspettate e gesti che rivelano il coinvolgimento totale dei sensi dei più piccoli. Crescendo, i bambini cominciano a formulare domande, e soprattutto desiderano essere certi che torneremo a visitare quelle domande. I bambini più grandi - seppur ancora molto piccoli - padroneggiano l'arte di formulare domande, e artisti ed educatori dovrebbero essere pronti ad ascoltarle e comprenderle davvero.

Per i bambini esiste anche la "mezza età", ed è un periodo tempestoso, che genera domande nebulose. Sono domande che nascondono il bisogno di capire, o a volte una richiesta di attenzione; possono essere domande surreal, oppure domande che, tra le righe, dicono chiaramente: "Siamo piccoli, ma ci siamo. Ci vedi?" Proverò a parlare come il bambino di sei-dieci anni che sono stato:

Abbiamo bisogno di contenuti complessi, non per crescere più in fretta, ma per essere presi sul serio. Non per diventare adulti prima del tempo, ma perché sentiamo profondamente il tempo, lo viviamo, lo ascoltiamo.

Non vogliamo verità affrettate e semplificate. Non cerchiamo risposte facili, ma vogliamo mantenere le domande aperte. Vogliamo porre domande che ci aiutino a pensare senza paura di sbagliare; che aprano mondi immaginari capaci di parlare con noi, non a noi; domande che non abbiano fretta di chiudersi con un punto. Non vogliamo essere intrattenui, vogliamo essere coinvolti. Non vogliamo storie che ci vengano spiegate, ma storie

che ci lascino spazio per entrare. Non vogliamo che ci si rivolga a noi come a bambini, ma come a persone.

Molti bambini non hanno fretta di crescere: vogliono condividere, e spesso ricordano agli artisti il vero significato del verbo "giocare", sul palcoscenico e nella vita. Questo giocare insieme nello stesso spazio può ancora essere accettato nell'adolescenza, ma le regole evolvono man mano che la volontà di cambiare lo "status di bambino" diventa una priorità. Eppure, il bisogno di complicità, di essere capiti e inclusi, rimane. Gli adolescenti possono improvvisamente sembrare allergici alle domande, ma non lo sono davvero - è solo che il ritmo della scena, i temi e il dialogo devono essere in sintonia con loro, stare al loro stesso passo. Gli artisti del teatro ragazzi devono essere consapevoli di questo bisogno di vicinanza e di ascolto reciproco tra le diverse fasce d'età, ognuna delle quali ascolta in modo diverso.

Anni di pratica sul campo ci hanno insegnato che i bambini non sono spettatori passivi. Sono curiosi, attenti, emotivamente ricettivi e capaci di rispondere al lavoro artistico con profondità e complessità. Questo riconoscimento è una condizione necessaria per entrare nello spazio creativo; senza di esso, il nostro lavoro rischia di trasformarsi in un monologo invece che in un dialogo. In questo dialogo, gli artisti hanno il diritto di formulare domande, come ad esempio: "Come viene percepito il tempo, soprattutto il presente, nelle diverse fasce d'età?" I bambini, soprattutto i più piccoli, crescono molto più rapidamente in un anno rispetto agli

adulti. E tuttavia, il tempo degli adulti sembra scorrere molto più veloce di quello dei bambini.

Esiste un tempo delle arti performative? Ha una frequenza diversa dal tempo cronologico? Il tempo della vita e il tempo dell'esperienza artistica non coincidono. Si intersecano nelle occasioni teatrali, diventando uno spazio condiviso tra scena e pubblico – uno spazio che include l'attesa, il durante e il dopo, la vicinanza e la conseguente relazione che continua nel tempo, come ascolto reciproco e presenza viva durante lo spettacolo.

Come diceva Peter Brook, “Il teatro è un gioco di tempo e di spazio. Noi non creiamo il tempo, lo interpretiamo”, e ancora: “Il teatro deve essere un luogo dove il tempo si dilata, un tipo di tempo che non esiste altrove”. Più che tentare di “addomesticare” il tempo, il teatro cerca di esplorarlo, di giocare con le sue possibilità. Per gli artisti, esiste anche un tempo del dietro le quinte: è il tempo della creazione, che comprende tutta la ricerca che porta alla nascita di un'esperienza artistica, ma anche l'adattamento continuo di uno spettacolo dopo la prima rappresentazione.

Come trovare il giusto tempo per le azioni, scena dopo scena? Come trovare il ritmo teatrale e le scelte giuste, ma anche gli aggiustamenti, gli errori, la casualità? Ciò che una volta non funzionava e ora improvvisamente funziona... è una questione di tempo. “Ciò che conta non è la durata di una scena, ma la sua intensità. Si tratta di tempo vissuto, non di tempo misurato”. Di nuovo Peter Brook, che parla non della quantità, ma della qualità dell'esperienza – un concetto che

rispecchia profondamente il significato dell'Arte dell'Ascolto.

Gli artisti non possono smettere di crescere e formarsi; non possono fingere di essere sempre pronti o di sapere già come si fa.

Devono continuare a cambiare insieme al pubblico, perché il teatro è un'esperienza viva, ma hanno anche bisogno di occasioni per farlo. BABEL è stata una di queste occasioni: ricca, complessa, incarnata in una struttura in cui i festival hanno aperto spazi di incontro, di dialogo e di scambio. Questi festival funzionano come laboratori creativi viventi, in cui artisti e giovani spettatori si incontrano, collaborano e si confrontano in un'indagine condivisa. Al centro di ciascun festival si trovano i Gruppi di Creazione Multilingue e i Laboratori di Formazione Artistica. Ognuno di essi è una residenza intensiva di una settimana, che coinvolge dodici artisti provenienti da diversi contesti linguistici e culturali, riuniti sotto la guida di facilitatori artistici.

Attraverso la ricerca performativa collaborativa e i laboratori aperti, questi artisti interagiscono con il giovane pubblico locale in modi significativi, spesso improvvisati e spontanei. Questi scambi culminano in presentazioni informali, vere e proprie istantanee di esplorazione artistica, che rendono visibile il processo creativo in divenire e permettono una riflessione collettiva sulla distanza tra intenzioni e risultati. Questi momenti sono aperti a bambini e ragazzi di età diverse, a seconda del pubblico di riferimento di ciascun festival, ma condividono un'idea comune: i bambini ci osservano – ma anche noi dobbiamo imparare a osservare loro.

Le attività sviluppate all'interno di BABEL sono state plasmate da sperimentazione e rischio, ma anche da tre precise direttive fondamentali:

- ascoltare il pubblico,
- ascoltare i colleghi artisti in contesti condivisi come i laboratori creativi,
- ascoltare la nuova generazione di artisti - i giovani creatori che portano con sé prospettive inedite.

Non è raro che un processo di questo tipo diventi più chiaro passo dopo passo, e che, affrontando e risolvendo le difficoltà, generi nuovi modelli, stimolanti e replicabili. Il processo creativo non è lineare ed è ricco di dubbi, ed è proprio questa apertura a permettere incontri artistici autentici. Ecco perché posso

affermare che BABEL è più di un progetto: è una piattaforma dinamica e in continua evoluzione, uno spazio di ricerca artistica, cooperazione culturale e dialogo intergenerazionale. Ci invita a ripensare come creiamo, per chi creiamo e perché. Sottolinea che l'inclusione non è un obiettivo da raggiungere, ma una pratica da coltivare, in un continuo atto di ascolto, apertura e cura relazionale.

- Ascoltare è includere.
- Creare è interrogarsi.
- Guardare e lasciarsi guardare significa partecipare al lavoro condiviso di comprensione reciproca.
- Attraverso errori e successi, continuando a provare e riprovare: è solo così che possiamo avvicinarci davvero.

La curiosità Pratiche sovversive del domandare e del resistere

Nicola Scherer

“Crea come un bambino e modifica come uno scienziato.” – Tyler Greg Okonma
Se c’è qualcosa che unisce gli artisti, i curatori, i danzatori, i burattinai, i registi, i mediatori e i facilitatori dei Festival BABEL, è il loro entusiasmo condiviso per la curiosità – quella coraggiosa apertura a tutto ciò che si fa spazio in un momento preciso: un suono mai udito, un movimento mai tentato, un sapore mai immaginato. Questo è qualcosa che i bambini conoscono istintivamente: ciò che può sembrare audace o rischioso per gli adulti, per loro è uno strumento di sopravvivenza. È un’apertura verso ciò che non hanno mai visto, sentito, gustato o ascoltato prima. C’è una certa bellezza nell’essere ingenui – nell’esplorare senza l’ancora dell’esperienza passata. È una celebrazione dell’intermezzo, dell’ascolto verso il suono che sta per arrivare. È un abbraccio ai graffi, alle imperfezioni, a quanto è celato e procedurale nella performance.

Ma che tipo di curiosità è quella che rifiuta di accontentarsi di spiegazioni ordinarie e invece mette in discussione tutto?

La curiosità come resistenza: Michel Foucault

Michel Foucault ha ridefinito la curiosità

non come frivolezza, ma come atto sovversivo. La vedeva come “una disponibilità a trovare strano e singolare ciò che ci circonda; un fervore nel comprendere ciò che accade e ciò che passa”. Per Foucault, la curiosità “permette di liberarsi da sé stessi”, in un rifiuto ostinato delle strutture a noi familiari. Nei Festival BABEL, l’improvvisazione che celebra il momento ruvido, imperfetto e non preparato non è ingenuità: è resistenza contro le narrazioni levigate e le abitudini istituzionali. È resistenza ed è coinvolgimento.

La curiosità come indagine politico-esistenziale: Hannah Arendt

Per Hannah Arendt, la disponibilità a porre domande audaci – a pensare senza uno schema prestabilito – è ciò che sostiene la sfera pubblica e democratica. La vera curiosità significa entrare nello spazio pubblico e rifiutare il silenzio di fronte alla semplificazione. È un elemento fondamentale del giudizio collettivo e della cittadinanza attiva. Rimanere presenti con il pubblico nella curiosità, dunque, non è solo un atto estetico – è un atto politico.

La curiosità come indagine

performativa: Sophie Calle

Pensiamo a Sophie Calle, che, mentre seguiva degli sconosciuti in Suite Vénitienne e ne documentava le vite, ha trasformato i suoi strumenti artistici in atti radicali di osservazione e coinvolgimento. Per Calle, la curiosità diventa esplorazione performativa, e la sua opera modella la curiosità come rituale performativo d’indagine. Allo stesso modo, le artiste e gli artisti – e le facilitatrici e i facilitatori – di BABEL affrontano ogni

momento come fa Calle: tracciando suoni, movimenti ed emozioni, restando attenti a ciò che emerge in tempo reale.

La curiosità nel quotidiano trasformata in arte: Marcel Duchamp

I “ready-made” di Marcel Duchamp – oggetti quotidiani trasformati in arte attraverso il semplice atto della scelta – ci spingono a chiederci: Che cosa rende questo arte? Il suo gesto ci prepara a provare meraviglia di fronte a tutto ciò che incontriamo. Celebrare il procedurale, il transitorio e l’ordinario è un gesto duchampiano: atti semplici che provocano una profonda riconsiderazione di categorie, valori e creatività.

La curiosità su un palcoscenico globale: Kendrick Lamar

Al Super Bowl LIX, Kendrick Lamar non si è semplicemente esibito – ha posto domande a milioni di persone. Il suo spettacolo si è aperto con Samuel L. Jackson nei panni di Zio Sam che gli diceva di “giocare secondo le regole”; Kendrick, invece, in barba alle istruzioni ricevute, ha rappato a cappella, messo in discussione le narrazioni del mondo corporate e fatto riferimento a questioni sociali – dai “40 acri e un mulo”⁸ alla carcerazione di massa – il tutto messo in scena come una vera e propria performance d’inchiesta. Con ballerini che formavano e poi spezzavano la bandiera, un palco ispirato alla PlayStation e una ormai leggendaria Crip Walk⁹ eseguita da Serena Williams, Lamar ha volutamente

provocato il pubblico a farsi domande, non solo a guardare. Come ha osservato un critico, ha “ridefinito il potenziale dello spettacolo dell’intervallo del Super Bowl... pretendendo attenzione totale e ascolto attivo”¹⁰. Lamar non si è limitato a esibirsi – ha spinto gli spettatori a chiedersi: Che cosa stiamo guardando, e perché? Il suo set era politicamente stratificato e culturalmente provocatorio. La sua performance richiedeva giudizio attivo e attenzione consapevole – esattamente quel tipo di curiosità collettiva che Arendt e Foucault avrebbero riconosciuto.

E quando Lamar ci ha invitato a spegnere la TV alla fine dello show? Quella era curiosità come azione – interrompete il ciclo passivo, mettete in discussione il vostro sguardo.

Un filo conduttore di curiosità

Dall’invito giocoso di Tyler – creare con la libertà di un bambino, modificare con il rigore di uno scienziato – attraverso l’uso rivoluzionario del dubbio di Foucault, il pensiero pubblico di Arendt, la presenza investigativa di Sophie Calle, la provocazione del quotidiano di Duchamp e l’interrogazione culturale di massa di Lamar, la curiosità emerge come:

- **Resistenza:** erodere il potere attraverso la sorpresa.
- **Coinvolgimento:** alimentare un giudizio condiviso nella vita pubblica.
- **Indagine:** trasformare arte e performance in ricerca.

⁸ N.d.T.: 40 acri e un mulo (Forty acres and a mule) è un’espressione usata per indicare il risarcimento che doveva essere assegnato agli schiavi afro-americani liberati dopo la guerra civile americana: 40 acri (16 ettari) di terra coltivabile, e un mulo con il quale trascinare l’aratro per coltivarla.

⁹ N.d.T.: Il Crip Walk è una forma di danza originata a Compton nella prima metà degli anni settanta.

¹⁰ Sito web: https://time.com/7214228/kendrick-lamar-super-bowl-halftime-show-analysis/?utm_source=chatgpt.com. 7.7.2025.

-
- **Provocazione:** trasformare lo spettacolo in domande. La curiosità, dunque, non è benigna – è una strategia. Sfida le strutture, invita alla riflessione collettiva, è resistenza creativa e dialogo democratico, e accende la trasformazione culturale.
In sostanza, i Festival BABEL operano proprio su questo assioma: rimanere

aperti, curiosi, responsabili. Le loro pratiche riflettono una linea di resistenza immaginativa – dalla critica filosofica alla provocazione da palcoscenico urbano. Invitano artisti e spettatori insieme a osservare, interrogarsi e reinventare il possibile.

La diversità

Decentrare il discorso

Özlem Canyürek

Il teatro non è solo un luogo di spettacolo; è anche un luogo di potere. Chi racconta le storie, chi ha il permesso di creare e chi viene spinto ai margini sono tutte domande che plasmano il cuore stesso di questa forma d'arte (Hooks 2014). Questo glossario nasce da anni di conversazioni, lotte e sogni collettivi condivisi con artisti e professionisti del teatro marginalizzati e vittime di discriminazione razziale.

Riconoscendo che le nostre posizioni sociali sono diverse, determinate da differenti livelli di accesso, privilegio e dalla dura realtà della precarietà (Butler 2004; Bhabha 2014), le nostre esperienze vissute influenzano profondamente il modo in cui comprendiamo, rispondiamo e diamo forma a queste definizioni.

Questo glossario non vuole definire la diversità in termini rigidi; piuttosto, mira a stimolare il pensiero, mettere in discussione le convinzioni consolidate e offrire nuovi modi di vedere. Diversamente da un dizionario, che fissa i significati, la diversità è fluida, relazionale, in continua ridefinizione, e modellata da esperienze vissute e dinamiche di potere. È per questo che ho scelto di creare un glossario: non per prescrivere significati, ma per aprire spazi di riflessione, critica e dialogo. Anziché stabilire confini rigidi, questo glossario ci invita ad interrogarci costantemente sul linguaggio che usiamo per descrivere e comprendere il mondo.

Ogni voce invita a ripensare criticamente concetti troppo spesso dati per scontati, rivelando i sistemi sottostanti che sostengono l'esclusione e indicando le possibilità di un cambiamento strutturale (Ahmed 2012; Erel et al. 2016). Un glossario non è semplicemente una raccolta di definizioni. È un invito a mettere in discussione le strutture di potere consolidate, a spostare lo sguardo dai margini al centro (Mbembe 2017) e a ascoltare con cura e determinazione. È un atto di "semina", per coltivare un teatro plurale e riflessivo, uno spazio dove altri modi di pensare e di esistere possano mettere radici e fiorire (ruangrupa 2022; Walsh 2023).

Abilità: Più che una capacità fisica o mentale, l'abilità è modellata dai vincoli che la società impone ai corpi e alle menti. Chi viene percepito come "abile" nel creare, guidare, contribuire? A chi appartengono le esigenze che vengono considerate "standard", e a chi appartengono, invece, quelle che vengono viste come eccezioni? L'abilità non è solo una caratteristica personale, ma una costruzione sociale che stabilisce chi viene incluso e chi viene escluso.

Accesso: Non una porta aperta, ma una soglia sorvegliata. La chiave? Spesso nelle mani di pochi. L'accesso è più che l'ingresso: riguarda chi stabilisce le regole della partecipazione. Significa ridisegnare i confini e riscrivere le regole della partecipazione. L'accesso è un privilegio concesso o un diritto negato? Invita al cambiamento o pretende inclusione?

Agency: Il potere di agire, di definire, di interrompere, di dire no. Il concetto di agency non riguarda solo la visibilità: è controllo sulla rappresentazione,

sull'autorialità, sui processi decisionali. È un rifiuto ad essere ridotti a soggetti dello sguardo altrui. Eppure, per molti, questo potere è strettamente collegato a condizioni di lavoro precarie, instabilità economica, insufficiente tutela sociale e perfino mancanza di riconoscimento legale – una battaglia quotidiana contro un sistema progettato per limitare.

Alterizzazione (Othering): Una forma di violenza sottile ma potente. Essere “altro” significa essere percepito come fondamentalmente diverso, ed essere marginalizzato come costantemente “non abbastanza”. L’alterizzazione non riguarda solo l’esclusione: costruisce attivamente una divisione artificiale, ponendo alcuni come norma e altri come anomalie permanenti.

Apertura: Spesso invocata come ideale, ma raramente praticata fino in fondo. L’apertura non è tolleranza passiva. Richiede una disponibilità attiva a lasciare che la differenza trasformi la trama stessa dello spazio. Non è una scelta estetica, ma una posizione etica che ci sfida ad accogliere la discontinuità e l’incertezza.

Appartenenza: Una negoziazione costante. È la tensione tra essere invitati e sentirsi a casa. L’appartenenza è raramente incondizionata: spesso richiede conformità alle regole di chi detiene il potere. La vera appartenenza non significa “adattarsi”, ma avere le risorse per rimodellare lo spazio, così che nessuno debba più chiedersi se appartiene.

Archiviazione: Archiviare è una dichiarazione di valore. Significa decidere quali storie sopravvivono e quali vengono dimenticate. Gli archivi non sono passivi: riflettono le mani che li hanno costruiti, le voci che amplificano e i silenzi che

impongono. A chi appartengono le storie che vengono accuratamente conservate, e a chi, invece, appartengono quelle che risultano frammentate, marginalizzate o nascoste?

Assenza: Ciò che manca ha lo stesso peso di ciò che è presente. L’assenza raramente è casuale: è strutturata, imposta e mantenuta. A chi appartengono le voci che mancano? Chi è assente dai ruoli di leadership, dalla programmazione, dalle decisioni di finanziamento? L’assenza non è un vuoto neutro, ma la conseguenza di un’esclusione deliberata.

Autorialità: Scrivere significa rivendicare uno spazio. Ma a chi appartengono le parole che vengono accolte, istituzionalizzate, finanziate e canonizzate? L’autorialità non riguarda solo il raccontare storie: riguarda la legittimità e la proprietà. Chi può raccontare la propria storia senza mediazioni? Cosa accade quando l’autorialità rifiuta i confini dell’individualismo e abbraccia pratiche collettive, incarnate o guidate dalla comunità?

Canone: Una sala degli specchi che riflette sempre le stesse facce, ancora e ancora. Il canone si presenta come atemporale, oggettivo, universale. Ma lo è davvero? Chi è assente dal canone, e chi non è mai stato destinato a farne parte? Il canone non è solo una raccolta: è un sistema di validazione. Cosa accade se rifiutiamo gli stretti confini del canone consolidato per forgiare nuove misure di valore artistico che onorino la diversità delle esperienze vissute?

Consapevolezza: Il riconoscimento senza azione è un gesto vuoto. Una consapevolezza che non porta al

cambiamento è un'illusione comoda. Chi è chiamato a portare il peso della consapevolezza, e chi ha il privilegio di restare ignaro? Nel teatro, la consapevolezza non dovrebbe essere un punto d'arrivo, ma un catalizzatore. Essere consapevoli significa scuotere le strutture che rendono l'ignoranza un luogo confortevole.

Collaborazione: Non una messa in scena dell'inclusività. Collaborare significa accettare il disagio, negoziare ed essere disposti a trasformarsi. Non si tratta solo di chi viene invitato al tavolo, ma di chi ha costruito quel tavolo, chi stabilisce l'agenda, e quali voci influenzano davvero il risultato. La collaborazione non deve essere un gesto simbolico, ma una redistribuzione di potere.

Competenza: Chi viene riconosciuto come esperto, e chi resta "emergente", "alternativo" o "outsider"? La competenza non riguarda solo la formazione formale, ma anche a chi appartengono le conoscenze che vengono legittimate. E se l'esperienza vissuta, la pratica comunitaria e la saggezza intergenerazionale venissero considerate preziose quanto la validazione istituzionale?

Comunità: Una parola troppo spesso romanticizzata. La comunità non è solo un gruppo di persone, ma una struttura di interdipendenza. È responsabilità, reciprocità e riconoscimento che la libertà è collettiva. Una vera comunità non cancella le differenze, ma le accoglie e con esse dialoga. Non è sempre armoniosa, né facile, ma è radicata in un impegno condiviso, non solo in uno spazio condiviso.

Cura: Più che gentilezza. La cura è un'etica di responsabilità e di lavoro. Spesso è

invisibile, data per scontata ma poco valorizzata. Chi porta il peso della cura nel teatro, e chi invece è libero di creare senza farsene carico? La cura è politica. Deve essere centrale, non come necessità dietro le quinte, ma come principio artistico e istituzionale.

Eccellenza: Chi la definisce? A chi appartengono le storie che vengono considerate esemplari? Il mito dell'eccellenza "neutrale" è uno strumento di esclusione che rafforza le gerarchie consolidate. L'eccellenza non dovrebbe essere singolare, ma plurale. Non dovrebbe essere una barriera, ma un invito alla molteplicità, alla complessità e alla possibilità radicale. È una pratica viva, che richiede costante rinegoziazione, dove ogni atto creativo contribuisce a una ridefinizione – in continua espansione – di ciò che è straordinario.

Empowerment: Non qualcosa che può essere concesso, ma solo rivendicato. L'empowerment viene spesso presentato come un traguardo individuale, ma quello autentico è collettivo. Non si tratta di imparare a sopravvivere dentro sistemi oppressivi, ma di smantellarli del tutto. Empowerment non significa integrarsi nell'ordine esistente, ma ridefinire i termini stessi dell'esistenza.

Estetica: Un linguaggio del potere. L'estetica decide cosa viene percepito come sofisticato, cosa viene definito "autentico" o "esotico". A chi appartengono le sensibilità artistiche che vengono universalizzate? Chi stabilisce cosa è elegante, cosa è caotico, cosa è prezioso? I giudizi estetici non possono essere norme: essi sono modellati da storie di colonialismo, esclusione e tradizioni gerarchiche (in)visibili. Cosa accade

quando spostiamo lo sguardo che stabilisce ciò che è “bello”?

Festival: Un incontro momentaneo, una celebrazione curata dell’inclusione. Ma cosa succede dopo che si spengono le luci? Chi viene messo in mostra temporaneamente e chi è realmente integrato nel paesaggio teatrale? Il festival è un laboratorio di sperimentazione o un luogo in cui si rafforzano vecchie strutture di potere sotto nuove spoglie? Un festival non dovrebbe essere solo una piattaforma di visibilità, ma un meccanismo di cambiamento strutturale duraturo.

Finanziamento: Un percorso a ostacoli, mai imparziale. Ad alcuni vengono date le ali, altri restano a strisciare. La domanda non è solo chi riceve i fondi, ma perché e quali storie vengono considerate degne di sostegno. Il finanziamento è spesso presentato come meritocratico, ma è sempre politico. E se il finanziamento passasse da una generosità selettiva a una forma di riparazione strutturale?

Gatekeeping¹¹: Non sempre una porta chiusa. A volte basta uno sguardo complice, un silenzio sprezzante, un invito mai inviato. Il gatekeeping non riguarda solo il rifiuto, ma il fare in modo che alcune persone non arrivino nemmeno a bussare. Avviene nei comitati di selezione, nelle scelte di programmazione, nelle regole non scritte delle istituzioni. I “guardiani del cancello” spesso credono di limitarsi a tutelare la “qualità”. Ma la qualità di chi?

Inclusione: Spesso una messa in scena, più che una pratica reale. L’inclusione

viene comunemente presentata come un dono, un privilegio concesso agli esclusi.

Ma non si tratta di fare spazio a un tavolo già esistente: si tratta di chiedersi chi ha costruito quel tavolo. Quando l’inclusione è condizionata, è davvero inclusione?

Intersezionalità: Non una parola alla moda, ma un quadro teorico per comprendere oppressioni intrecciate. L’intersezionalità non consiste solo nel riconoscere la differenza, ma nel capire come razza, genere, classe, abilità e altri fattori modellino le esperienze, rendendole indissolubili. Significa affrontare come le strutture del potere amplificano l’esclusione. Chi ne trae vantaggio quando l’intersezionalità viene ridotta a una checklist di buone intenzioni?

Linguaggio: Può essere ponte o barriera. Fa molto più che comunicare: conferisce legittimità, plasma l’identità, delimita il potere. Oltre le parole, il linguaggio forma il pensiero, inquadra il discorso e determina quali voci risuonano più forti. Analizzando criticamente come il linguaggio viene usato in testi, dialoghi e performance, si rivelano i modi sottili in cui esso rafforza o sovverte le narrazioni dominanti.

Mentoring: Una scala che non tutti hanno la possibilità di salire. I programmi di mentoring promettono guida e crescita, ma possono anche perpetuare le gerarchie esistenti, indirizzando le persone verso ruoli già stabiliti. Chi viene accompagnato sino alla vetta e chi viene lasciato ai margini? Il mentoring è una vera opportunità di emancipazione o solo un altro strumento per

11 N.d.T.: Per “Gatekeeping” si intende, in senso ampio, qualsiasi attività di regolamentazione all’accesso di una professione, un ambiente culturale o simili. Il termine ha anche una connotazione negativa laddove si sottintenda che tale attività abbia scopo di selezione preventiva, esclusione di un determinato gruppo culturale, etnico o demografico, o semplicemente elitario.

mantenere lo status quo?

Narrazione: Le storie plasmano il nostro modo di vedere, di decidere di chi fidarci, di credere in ciò che è possibile. Raccontare storie è un atto intrinsecamente politico. La domanda non è mai solo “qual è la storia?” ma “chi ha il diritto di raccontarla?” E quali storie vengono cancellate prima ancora di essere pronunciate? Riconquistare la narrazione significa rivendicare il diritto di nominarsi da sé, al di là dei racconti imposti dal potere.

Neutralità: La più grande menzogna. Un mito che serve i potenti. Niente, nell'arte o nella cultura, è neutrale. Ogni scelta – dalla programmazione al finanziamento – è un atto politico. Si tratta sempre di prendere una posizione. Ma dalla parte di chi? E cosa viene travestito da “oggettività”? La neutralità è un'estetica della conformità, un rifiuto a nominare le forze che determinano ciò che è visibile e ciò che resta invisibile.

Partecipazione: Un puzzle con pezzi mancanti. Sei davvero parte dell'immagine o stai solo riempiendo gli spazi vuoti lasciati dal disegno di qualcun altro? La partecipazione è spesso scambiata per potere, ma partecipare significa avere il diritto di plasmare, non solo di essere presenti. Partecipare pienamente vuol dire mettere in discussione il quadro stesso: chi lo ha costruito, chi lo mantiene e chi trae vantaggio dai suoi limiti?

Power-sharing¹²: Non si tratta semplicemente di invitare altri nella stanza, ma di chiedersi chi ha costruito la stanza, chi possiede le chiavi e persino se le mura debbano esistere. E questo

implica disagio, perché chi è abituato a detenere il potere deve lasciarlo andare, non solo simbolicamente, ma a livello strutturale. Creare spazio mantenendo il controllo non basta: il vero cambiamento risiede nella redistribuzione del potere decisionale, delle risorse, dell'autorialità e dell'influenza. Un potere “condiviso” solo nei momenti di visibilità non è condivisione del potere: è mera apparenza.

Privilegio: Non riguarda solo ciò che si possiede, ma anche i fardelli invisibili che alcuni sono dispensati dal portare. Funziona come una forza silenziosa, un vantaggio strutturale che permette ad alcuni di evitare ostacoli che altri devono affrontare ogni giorno. La sfida non è negarne l'esistenza, ma chiedersi come questo favore immeritato venga usato. Il privilegio sarà uno scudo per mantenere lo status quo o uno strumento per smantellare le barriere che lo sostengono?

Processo: Più che un mezzo per un fine, è un luogo di negoziazione, attrito e trasformazione. Nel teatro, il processo è spesso nascosto dietro il prodotto finito, ma è lì che il potere agisce con maggiore intensità. Chi ha voce nel plasmare il processo? A chi appartengono i metodi che vengono legittimati, finanziati, istituzionalizzati? Il processo resiste alla linearità, abbraccia la lentezza e valorizza la creazione collettiva di significato rispetto a una produzione estrattiva.

Rappresentazione: Un riflettore che può illuminare o distorcere. La rappresentazione va oltre la semplice visibilità: riguarda chi controlla la narrazione e come le storie vengono costruite. A chi appartengono le

esperienze che sono poste al centro, e a chi quelle che restano ai margini? Rappresentare significa permettere che le voci marginalizzate non solo siano viste, ma abbiano il potere di parlare per sé stesse, opponendosi alla superficialità del tokenismo.

Saperi: Oltre ciò che è scritto, archiviato o certificato, i saperi si incarnano nelle esperienze vissute, si tramandano attraverso ricordi, canti e silenzi. Alcuni saperi vengono valorizzati e premiati, altri ignorati o repressi. Chi decide cosa conta come sapere legittimo? Chi stabilisce quali visioni formeranno i nostri racconti collettivi?

Solidarietà: Non è carità, né un favore. La solidarietà è una lotta condivisa, un impegno a stare insieme, non solo l'uno per l'altro ma con l'altro. È azione, non parole. È comprendere che la tua liberazione è intrecciata alla mia, che la giustizia non è un possesso privato, ma una ricerca collettiva. La solidarietà è scomoda: ci chiede di ascoltare quando sarebbe più facile parlare, di fare un passo indietro quando siamo abituati a tenere le redini. Non è un comportamento, né un gesto simbolico o un'alleanza temporanea formata per convenienza.

Sperimentazione: Per alcuni, un diritto. Per altri, un rischio. La sperimentazione è spesso un privilegio riservato a chi non deve giustificare la propria presenza. A chi è concesso fallire senza conseguenze? Chi deve dimostrare continuamente il proprio valore? E se la sperimentazione non fosse un lusso, ma un diritto accessibile a tutti, capace di abbattere vincoli ereditati invece di limitarci a cambiarne la forma?

Tacitazione: Non è sempre rumorosa, ma è sempre consequenziale. Si manifesta

in forme sottili: un cortese rifiuto, un ascolto selettivo, l'omissione sistematica di certe voci. È la forza silenziosa che fa scomparire il dissenso e impone la conformità. Chi trae vantaggio nel mettere a tacere alcune voci e quali potenzialità si perdono nel processo? La tacitazione è una strategia deliberata che modella il dialogo controllando ciò che viene detto e ciò che rimane taciuto.

Tokenismo: Non una semplice spunta nella casella della diversità, ma un'inclusione performativa di figure marginalizzate, pensata per creare l'illusione del progresso. È l'immagine curata della diversità che zittisce il dissenso e maschera le disuguaglianze radicate nel potere. Il tokenismo riduce le voci a ruoli ornamentali, le rende visibili ma prive di agency, offrendo una falsa sensazione di rappresentazione mentre le barriere sistemiche restano intatte.

Universalità: Una storia che pretende di parlare a tutti, ma che parla con una sola voce. E se l'universalità non fosse uniformità, ma la capacità di contenere molte verità insieme? E se, invece di utilizzare un approccio generalizzato e aspecifico, potessimo ripensare l'universalità come la coesistenza di realtà multiple, talvolta anche in conflitto tra loro?

Riferimenti bibliografici:

- Ahmed, Sara. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham e Londra: Duke University Press.
- Bhambra, Gurminder K. (2014). *Connected Sociologies*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Butler, Judith. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londra e New York: Verso.

-
- Erel, Umut; Murji, Karim and Zaki Nahaboo. (2016). "Understanding the Contemporary Race-Migration Nexus." In *Ethnic and Racial Studies* 39 (8): 1339-1360. <https://doi.org/10.1080/01419870.2016.1161808>.
- hooks, bell. (2014). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Londra e New York: Routledge.
- Mbembe, Achille. (2017). *Critique of Black Reason*. Durham e Londra: Duke University Press.
- Ruangrupa. (2022). *Documenta Fifteen Handbook*. Berlino: Hatje Cantz Verlag.
- Walsh, Catherine E. (2023). *Rising up, Living on: Reexistences, Sowings, and Decolonial Cracks*. Durham e Londra: Duke University Press.

2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2023, October
Sankt Vith (Belgium)
photo Daniela Micioni



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura

SOSTENERE IL FUTURO DEI FESTIVAL TEATRALI PER LE NUOVE GENERAZIONI

I festival teatrali internazionali come attori della politica culturale: il caso dei Festival BABEL

Nicola Scherer

I festival teatrali internazionali si sono evoluti in importanti attori della politica culturale, capaci di modellare le narrazioni artistiche, influenzare il dialogo socio-politico e favorire lo scambio artistico globale. Questo articolo esplora le strategie curatoriali e l'impatto socio-politico dei festival internazionali di arti performative, concentrandosi in particolare sulla rete dei Festival BABEL. Attraverso esempi come il Bibu Festival (Svezia), Pesta Boneka

(Indonesia) e il Baboró International Arts Festival for Children (Irlanda), lo studio mette in evidenza il ruolo dei festival teatrali nella diplomazia culturale, nell'audience development e nell'inclusione sociale.

I festival teatrali svolgono la funzione di hub culturali temporanei: sono piattaforme per l'innovazione artistica e la diplomazia culturale. A differenza delle istituzioni teatrali tradizionali, i festival trascendono i confini nazionali, permettendo a diverse espressioni artistiche di sfidare le narrazioni dominanti e di promuovere collaborazioni transnazionali. I Festival BABEL, network di festival di arti performative per le nuove generazioni, esemplificano questo potenziale trasformativo, curando spettacoli che affrontano temi di migrazione, diversità e scambio culturale.

L'attività curatoriale come strategia di politica culturale

La selezione e la presentazione delle performance plasmano il dialogo pubblico,

rafforzando o mettendo in discussione le ideologie culturali e politiche dominanti. Come evidenziato dal Bibu Festival, le decisioni curatoriali influenzano direttamente la rappresentazione di comunità diverse. Il seminario 2024 del Bibu Festival su “Diversità e inclusione nelle arti performative”¹³ ha sottolineato la scarsa rappresentanza delle minoranze etniche nelle arti nordiche, mettendo in luce la necessità di riforme politiche che migliorino l’accessibilità culturale.

Il Lutke Festival in Slovenia integra il teatro di figura contemporaneo con temi socio-politici, dimostrando come l’attività curatoriale possa diventare e fungere da mezzo di impegno politico. Secondo il dramaturg del festival, Benjamin Zajc: “L’arte si trova ad affrontare una decisione importante: se avvolgere il proprio messaggio nell’ottimismo o ricordarci che potrebbe essere già troppo tardi per trovare soluzioni.”¹⁴ Questa affermazione mette in evidenza il ruolo dei festival nel riflettere le ansie globali favorendo, al contempo, un dialogo critico.

Diplomazia culturale e reti transnazionali

I Festival BABEL contribuiscono alla diplomazia culturale facilitando scambi artistici e il dialogo tra nazioni. Il Pesta Boneka Festival in Indonesia, promosso dal Papermoon Puppet Theatre, ha creato un network di artisti internazionali di teatro di

figura, promuovendo il teatro delle ombre indonesiano come bene culturale globale.¹⁵ Con la partecipazione di oltre 25 paesi, Pesta Boneka è un esempio perfetto di come i festival possano coltivare comunità artistiche transnazionali, rafforzando le dinamiche di soft power¹⁶ attraverso l’impegno culturale.

Inoltre, il Baboró International Arts Festival for Children in Irlanda sottolinea l’importanza di ascoltare il pubblico dei più giovani. Il Children’s Panel del festival partecipa attivamente alla definizione della programmazione artistica, garantendo che le performance risuonino con esperienze culturali diverse e diversificate. La direttrice del festival, Aislinn Ó hEocha, osserva: “Gli artisti che lavorano con i bambini sono sintonizzati col loro pubblico; i bambini sono critici onesti che si lasciano coinvolgere solo quando una performance cattura la loro attenzione.”¹⁷ Questo approccio partecipativo non solo favorisce l’inclusività culturale, ma si allinea anche alla Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti dell’Infanzia, facendosi portavoce dei diritti culturali dei bambini.

Coinvolgimento del pubblico e inclusione sociale

Uno degli aspetti distintivi dei Festival BABEL è il loro impegno verso il coinvolgimento del pubblico e l’inclusione sociale. Il Cradle of Creativity Festival in

13 Sito web: <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>, 10.3.2025.

14 Programma del Lutke Festival, P. 6.

15 Pesta Boneka Festival, 2024

16 N.d.T.: Soft power è un termine utilizzato nella teoria delle relazioni internazionali per descrivere l’abilità di un potere politico di persuadere, convincere, attrarre e cooptare tramite risorse intangibili quali cultura, valori e istituzioni della politica.

17 Intervista alla Direttrice del Festival Ó hEocha, A., 2023.

Sudafrica integra performance che affrontano questioni socio-politiche, come l'uguaglianza di genere e l'identità post-coloniale, coinvolgendo il giovane pubblico attraverso formati teatrali interattivi. Questo approccio è in linea con la missione del festival di "costruire un'eredità di diversità, creatività e opportunità"¹⁸, riflettendo il potenziale trasformativo delle arti performative. Allo stesso modo, il *Baboró Festival* integra misure mirate all'accessibilità, come performance rilassate e descrizioni audio per accogliere bambini con esigenze speciali. "Queste performance hanno una risonanza profonda in bambini che altrimenti potrebbero non vivere mai il teatro,"¹⁹ afferma Ó hEocha. Queste iniziative evidenziano come i festival possano porsi come agenti di cambiamento sociale, abbattendo le barriere alla partecipazione culturale.

Risposta alle crisi e impegno politico

I festival spesso rispondono a crisi globali contemporanee, utilizzando il teatro come strumento di attivismo e advocacy²⁰. Il *Paidea Festival* in Brasile, ad esempio, ha facilitato un congresso internazionale giovanile, "Urgent Interactions", che ha riunito giovani artisti provenienti da Africa, Europa e America Latina per discutere urgenti tematiche socio-politiche.²¹ Tali iniziative rafforzano il ruolo dei festival teatrali come laboratori di politiche culturali, in cui le espressioni artistiche si

intrecciano a urgenti realtà politiche. Inoltre, il *LUTKE Festival* in Slovenia ha affrontato il ritorno delle ideologie di destra in Europa attraverso la sua performance di chiusura, affrontando direttamente l'estremismo politico. Il Direttore Artistico Marko Bulc ha dichiarato: "Viviamo in un mondo in cui la pace è diventata una parola oscena; attraverso il teatro possiamo recuperare il dialogo e resistere alla divisione".²² Questo esempio illustra come i festival funzionino come piattaforme di impegno politico, contrapponendosi a narrazioni oppressive tramite l'espressione artistica. I festival teatrali internazionali, in particolare quelli del network *BABEL*, esemplificano il ruolo in costante evoluzione degli attori delle politiche culturali in un mondo globalizzato. Curando spettacoli che sfidano le norme socio-politiche, promuovendo collaborazioni artistiche transnazionali e sostenendo l'accessibilità culturale, questi festival trascendono la nozione di teatro come semplice intrattenimento, diventando luoghi di resistenza culturale e innovazione. Mentre le società contemporanee affrontano crisi identitarie, di migrazione e disuguaglianza, i festival teatrali continuano a plasmare i paesaggi artistici e politici, riaffermando la loro importanza come attori dinamici delle politiche culturali. I festival teatrali internazionali operano quindi come **attori attivi delle politiche**

18 Cradle of Creativity, 2023.

19 Intervista alla Diretrice del Festival Ó hEocha, A., 2023.

20 N.d.T.: Per advocacy si intende un processo organizzato, intrapreso da un individuo, o un'organizzazione, che identifica una causa, ci crede, si mobilita e tenta di influenzare gli altri per supportarla.

21 Paidea Festival, 2022.

22 Programma del Lutke Festival, P. 7.

culturali, modellando narrazioni artistiche, influenzando il dialogo politico e promuovendo la diplomazia culturale. A differenza delle istituzioni teatrali tradizionali, i festival funzionano come **hub culturali temporanei**, riunendo espressioni artistiche diverse e favorendo collaborazioni transnazionali.

Il loro ruolo come attori della politica culturale si declina in:

- **Definizione dell'agenda:** Attraverso le scelte curatoriali, i festival mettono in evidenza specifici temi sociali e politici, influenzando il dibattito pubblico.
- **Mediazione tra arte e politica:** I festival fungono da ponte tra innovazione artistica e policymaking²³, promuovendo finanziamenti e riforme delle politiche culturali.
- **Creazione di network transnazionali:** Facilitano lo scambio artistico, permettendo alle tendenze artistiche globali di circolare oltre i confini nazionali.
- **Resistenza culturale e innovazione:** I festival sfidano le narrazioni dominanti e le strutture di potere amplificando le voci marginalizzate e le forme artistiche sperimentali.

In definitiva, i festival teatrali internazionali fungono da **laboratori di politica culturale**, evolvendosi continuamente per riflettere i cambiamenti negli scenari politici e artistici. Inoltre, i festival teatrali internazionali operano come **attori**

delle politiche culturali, dando forma a narrazioni artistiche e politiche, favorendo lo scambio artistico globale e affrontando le sfide della società.

Le dimensioni chiave includono:

- **Diplomazia culturale e dialogo globale:** I festival fungono da piattaforme per lo scambio culturale internazionale, consentendo ad artisti di regioni diverse di confrontarsi su questioni globali urgenti. Essi influenzano la narrazione politica e sociale attraverso l'attività curatoriale di spettacoli che trattano temi come migrazione, postcolonialismo, genere e digitalizzazione.
- **L'attività curatoriale come strategia di politica culturale:** La selezione e la presentazione delle performance plasmano il dialogo pubblico, rafforzando o mettendo in discussione le ideologie culturali e politiche dominanti. I curatori agiscono come mediatori tra artisti, decisori politici e pubblico, determinando il focus tematico e politico dei festival.
- **Sostegno agli artisti emergenti e a nuove narrazioni:** Molti festival privilegiano talenti emergenti, offrendo residenze, opportunità di networking ed esposizione internazionale. Forniscono uno spazio per narrazioni alternative che potrebbero non avere visibilità nei circuiti teatrali "mainstream".
- **Coinvolgimento del pubblico e inclusione sociale:** I festival contribuiscono all'accessibilità culturale coinvolgendo pubblici diversificati e abbattendo le barriere tra cultura elitaria e

23 N.d.T.: Il processo di elaborazione e implementazione di orientamenti e strategie in merito alle questioni più rilevanti per la società e la politica.

popolare. Sperimentano formati immersivi e partecipativi per coinvolgere le comunità locali nelle esperienze artistiche.

- **Risposta alle crisi e impegno politico:** I festival rispondono spesso alle crisi globali contemporanee (ad esempio, flussi migratori, nazionalismi, cambiamenti climatici) integrandole nella loro programmazione. Essi fungono da piattaforme per l'attivismo e il dibattito critico sul ruolo delle arti nella società.
- **Strutture istituzionali e finanziarie:** I festival operano all'interno di complessi quadri di finanziamento, bilanciando sovvenzioni pubbliche, sponsorizzazioni private e partnership internazionali. In particolare, i festival europei usufruiscono di consistenti finanziamenti culturali, che modellano le dinamiche di potere nel panorama teatrale globale.

Riferimenti bibliografici:

- Scherer, Nicola. (2023). *Narratives and Curating – International Performing Art Festivals as Cultural Policy Actors on a Global Level*.
Archivio dei Festival BABEL. “All BABEL Festivals”.
- Ó hEocha, Aislinn. (2023). “Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences”.
- Siti web**
Bibu Festival. (2024). “Diversity and inclusion in performing arts for children and young people within a Nordic context.” Consultato il 10 marzo 2025. <https://bibu.se/en/>

[diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context](#)

Paideia Festival. (2022). “International Youth Congress URGENT INTERACTIONS”. Consultato il 10 marzo 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>

Pestaboneka Festival. (2024). “Seeds of Hope”. Consultato il 10 marzo 2025. <https://www.pestaboneka.com>

Cradle of Creativity. (2023). “CRADLE OF CREATIVITY 2023 OFFERS A FEAST OF ENGAGING ARTS FOR YOUNG THEATRE GOERS”. Consultato il 10 marzo 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>

Programmi ufficiali dei Festival

Programma del Lutke Festival. 17. Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Izdajatelj Pubblicato da Lutkovno gledališče Ljubljana. Direttore Generale: Uroš Korenčan, Direttore Artistico: Mare Bulc | Comitato di Selezione: Uroš Korenčan, Mare Bulc, Benjamin Zajc. Lubiana, settembre 2024. Pag. 6

Materiale empirico - intervista

Intervista alla Diretrice del Festival Ó hEocha, A., 2023. “Baboró International Arts Festival for Children: Ascoltare il giovane pubblico.” Scherer, Nicola: Narrazioni dei festival teatrali internazionali - L'attività curatoriale come strategia di politica culturale Bielefeld, trascrizione: 2020.

L'ascolto come forma di advocacy. L'eredità e l'invito del Progetto BABEL

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

Il Progetto BABEL si conclude con il riconoscimento che la sua eredità più importante non è un modello unico né un metodo definitivo, ma un atteggiamento: l'arte dell'ascolto. In quattro anni di festival, laboratori, interviste e ricerche, l'ascolto è emerso come la pratica che connette tutti gli attori e le prospettive coinvolte. L'ascolto non è una metafora, ma una pratica culturale concreta: una pratica che trasforma il pubblico, rimodella la creazione artistica, influenza le politiche culturali e fonda la ricerca. Le arti performative sviluppano programmi scolastici ed extra-scolastici per bambini, giovani e famiglie. In questo modo, il teatro per l'infanzia e la gioventù, in tutta la sua diversità artistica e ampiezza tematica, è diventato una componente importante del panorama teatrale europeo. Le performance di danza, musica e teatro d'attore e di figura per giovani spettatori, così come le rappresentazioni teatrali in spazi pubblici, sono create sia nel contesto

delle arti performative indipendenti sia in quello istituzionalizzato.

Il Progetto BABEL ha dimostrato che i festival, in particolare, possono contribuire allo scambio di contenuti ed estetiche all'interno dei vari scenari del teatro per bambini e ragazzi in Europa.

Le arti performative professionali per il giovane pubblico sono sinonimo di educazione culturale. Il lavoro artistico con e da parte di bambini e ragazzi avviene sia in contesti professionali sia nel teatro amatoriale e scolastico. Entrambi si completano e si ispirano a vicenda. I programmi educativi, la pedagogia della danza e del teatro, e i progetti nelle scuole ampliano il lavoro dei teatri e ne facilitano l'accesso a bambini, ragazzi e famiglie.

Il teatro per l'infanzia e la gioventù svolge un mandato educativo. Non basta presentare ai bambini e ai ragazzi materiali semplici. Non basta ridurre questioni complesse al minimo comune denominatore con un linguaggio semplice, stili recitativi elementari e scenografie essenziali. Hanno bisogno di materiali seri e complessi. L'educazione è una forma di appropriazione del mondo e, pertanto, un teatro per giovani spettatori deve concentrarsi sulla loro prospettiva.

Il Progetto BABEL ha dimostrato che i giovani spettatori possono allenare competenze che costituiscono prerequisiti fondamentali per l'acquisizione della conoscenza: vale a dire, la capacità di decifrare il mondo così come viene percepito nel suo stato attuale. Il teatro è un mezzo di comunicazione fatto di segni. Come hanno mostrato i 14 festival del Progetto BABEL, quando realizzato con qualità, il teatro può insegnarci a decodificare codici e interpretare simboli.

E questa forma di pensiero astratto è una competenza chiave di cui i giovani hanno urgentemente bisogno per la loro realizzazione futura.

Il teatro è l'evento straordinario che rende possibile capovolgere tutto ciò che di solito è valido; esso sospende momentaneamente le leggi della natura. Si tratta di una qualità completamente diversa da quella che solitamente associamo al concetto di apprendimento, che dovrebbe produrre una certa padronanza dei contesti, delle esperienze e degli oggetti della conoscenza, fornire orientamento e visione d'insieme, e permettere di valutare e riflettere su ciò che si è appreso, collegandolo ai contesti di riferimento. Nel teatro per l'infanzia e la gioventù, l'attenzione è posta, nel migliore dei casi, sull'ambiguità estetica, sulla messa in scena, sulla sovrapposizione sensoriale del piacere estetico e sulla creazione – sempre nel migliore dei casi – di uno spazio esperienziale che liberi una sperimentazione all'insegna del gioco. Il teatro per bambini e ragazzi può completare l'educazione scolastica come percorso di apprendimento extracurricolare. Gran parte di ciò che gli esseri umani devono comunicare e hanno bisogno di comunicare tra loro, per costruire strutture sociali stabili, non può essere catturato unicamente con il linguaggio razionale. Da questo deriva che le competenze di comunicazione non verbale devono essere sviluppate al massimo grado possibile, e anch'esse richiedono esercizio e perfezionamento. Fin dall'inizio, BABEL ha sfidato la marginalizzazione del teatro per bambini e ragazzi. Invece di essere considerato un sottoprodotto pedagogico o una

forma d'arte secondaria, il teatro per giovani spettatori si è rivelato educazione culturale in sé e per sé. Esso combina estetica, pedagogia e politica in un'unica pratica, e dimostra come l'arte possa allenare la percezione, coltivare il giudizio e aprire spazi per l'immaginazione. Prendere sul serio questo aspetto significa comprendere che il futuro delle politiche culturali dipende da come le società sanno ascoltare i loro cittadini più giovani.

Ascoltare il giovane pubblico

L'ascolto inizia dai bambini e dai giovani spettatori stessi. La ricerca mostra che non sono consumatori passivi, ma interlocutori attivi, capaci di plasmare le performance attraverso la loro presenza, le loro reazioni e i loro silenzi. L'arte dell'ascolto qui significa riconoscere la loro dignità, trattandoli come pari nella comune ricerca della verità. Ciò comporta il riconoscimento delle loro realtà esistenziali: esperienze di perdita, migrazione, ingiustizia e resilienza. Ascoltare non significa risparmiare loro verità difficili, ma offrire storie profonde che non banalizzino il loro mondo. BABEL ha confermato che i bambini, in teatro, vogliono essere presi sul serio. Desiderano essere ascoltati non solo quando parlano, ma anche quando ridono, restano in silenzio o si muovono a disagio. Il loro diritto alla cultura, come sancito dalla Convenzione ONU sui Diritti dell'Infanzia, diventa significativo solo quando l'ascolto è integrato nella pratica artistica.

Il teatro per bambini e ragazzi può contribuire allo sviluppo di una percezione differenziata e della capacità di giudizio, così come alla formazione del gusto artistico, fornendo materiale sensoriale

visivo con immagini multidimensionali e poetiche. L'importanza attribuita alla storia e alla sua messa in scena può, già da sola, contribuire a questo. Esiste realmente un solo requisito vincolante per spettacoli o produzioni per il teatro per bambini e ragazzi: la profondità delle storie, cioè storie che scendano nell'abisso, che non banalizzino, non compiacciano e non edulcorino i conflitti, ma che affrontino i giovani spettatori con la loro rilevanza esistenziale. La vita dei giovani non è una passeggiata in un giardino paradisiaco. Può essere un inferno - e se non si vuole ingannare bambini e ragazzi in teatro, l'inferno deve appartenere alla scena.

Il Progetto BABEL ha dimostrato che il teatro per bambini e giovani, se non teme la durezza della realtà sociale, può utilizzare in modo significativo lo spazio artistico del teatro come superficie di proiezione per confrontarsi con il mondo. I bambini e i giovani non vogliono essere risparmiati in teatro. Sentono di essere presi sul serio solo quando le loro esperienze limite diventano visibili e tangibili nella rappresentazione scenica. Questa è anche un'esperienza condivisa da chi ha partecipato al progetto, comprendendo "L'arte dell'ascolto" come mandato di verità.

I modelli di partecipazione, come i panel consultivi per bambini, dimostrano che l'ascolto può influenzare direttamente le scelte curatoriali. Allo stesso tempo, BABEL ha sottolineato che partecipazione non significa gesti simbolici o trasformare i bambini in decisori secondo modalità adulte. Si tratta di creare spazi di riconoscimento e cura, dove le loro prospettive contano e le loro voci

plasmano l'incontro artistico.

L'ascolto da parte di artisti e curatori

Quando parliamo di arte, di solito non parliamo dei bambini; quando parliamo di giovani, di solito non parliamo di arte. Tuttavia, bambini e giovani hanno diritto all'arte e alla cultura, come stabilito dagli Stati firmatari all'Articolo 31 della Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti del Fanciullo. Questo significa piena partecipazione alla vita culturale e artistica, e la garanzia di opportunità appropriate ed eguali per attività culturali e artistiche. Il teatro per bambini e ragazzi è solo una delle aree della politica culturale, che nel senso migliore può coincidere anche con la politica per l'infanzia e l'adolescenza, nonché con la politica educativa. L'educazione culturale per bambini e giovani richiede supporto speciale. Creare, mantenere ed espandere le infrastrutture per le arti performative, soprattutto per bambini e ragazzi nelle comunità locali, significa rafforzare e rivitalizzare la diversità culturale come fonte di nutrimento per tutti.

Per artisti e curatori, l'ascolto assume molteplici forme. I curatori ascoltano non solo le proposte artistiche, ma anche il pubblico, i contesti sociali e lo scenario culturale più ampio. Gli artisti ascoltano le sfumature delle risposte dei bambini, il silenzio tanto quanto le parole, e le atmosfere generate durante la performance. Le interviste condotte all'interno del progetto hanno rivelato che molti artisti considerano l'ascolto come la loro metodologia principale: ascoltare la fragilità del bambino, il confine tra infanzia ed età adulta, e l'intensità estetica che emerge negli incontri tra generazioni.

L'ascolto diventa una postura artistica: significa mantenere aperta l'ambiguità, accogliere la differenza e coltivare prossimità.

L'arte teatrale prospera nella reciprocità, nella percezione reciproca, nello scambio reciproco. L'arte teatrale ha bisogno dell'attore e del pubblico. L'arte teatrale è sempre un incontro, un incontro dei sensi, della riflessione, della ricerca di significato. Ed è per questo che l'arte teatrale è sempre educazione culturale. Le teorie educative definiscono sempre tre percorsi per la conoscenza. Oltre agli approcci scientifico-razionali ed etico-morali al mondo, esiste l'esperienza estetica, la percezione sensoriale a cui il teatro è dedicato, così come l'interpretazione dei pattern di significato e delle interazioni simboliche. Va inoltre notato che questo aspetto straordinario del teatro non è sempre preso sul serio, che questo approccio idealistico al teatro non è sempre compreso come missione, e che questo significato esistenziale del teatro non è sempre messo in pratica coerentemente.

Il Progetto BABEL ha dimostrato che organizzatori di festival e partecipanti ai laboratori credono che sia giunto il momento per un teatro rivolto specificamente ai giovani. Mai abbiamo avuto ragioni migliori e mai vi sono stati motivi più pressanti per portare il teatro per bambini e ragazzi nei dibattiti di politica educativa e culturale. Secondo gli artisti coinvolti nel progetto, il pubblico dei più giovani deve diventare il centro di ogni teatro. E non solo in occasione dei festival, ma tutto l'anno; non solo per la biglietteria, non solo per le statistiche. Per bambini e ragazzi, qui e ora! Nello spirito del filosofo

Walter Benjamin, che una volta proclamò: "Uno dei compiti principali dell'arte è sempre stato quello di creare esigenze che al momento non è in grado di soddisfare." Ed è per questo che, nelle numerose discussioni svolte nell'ambito del progetto e per indirizzare future ricerche su "L'arte dell'ascolto", gli artisti ne hanno anche individuato alcune caratteristiche indispensabili, che riportiamo di seguito:

L'ascolto nei festival come politica culturale

I festival sono emersi all'interno del progetto BABEL come importantissimi mediatori dell'ascolto. Non sono soltanto luoghi di presentazione, ma anche laboratori di politica culturale. I festival ascoltano creando piattaforme per voci diverse, amplificando prospettive altrimenti silenziate e definendo priorità su questioni sociali urgenti come migrazione, cambiamento climatico o disuguaglianza.

Essi incarnano anche un ascolto transculturale. Le collaborazioni internazionali riuniscono artisti e pubblici provenienti da contesti differenti, praticando solidarietà ed empatia oltre i confini nazionali. Allo stesso tempo, BABEL ha rivelato le sfide legate a finanziamenti iniqui, eredità postcoloniali e barriere alla mobilità. In questo contesto, ascoltare significa non ignorare queste disuguaglianze strutturali, ma nominarle e agire contro di esse.

La retorica dei progetti culturali europei – partecipazione, inclusione, diversità – rischia di diventare vuota. BABEL dimostra come questa retorica acquisti maggior rilevanza quando è intesa come ascolto. Il progetto ha prodotto risultati concreti:

i festival hanno condiviso metodologie per l'osservazione e le interviste; le voci dei bambini sono state integrate nella programmazione; la ricerca è stata diffusa in dieci lingue; un archivio digitale conserva oggi testimonianze, performance e riflessioni. Queste non sono idealizzazioni astratte, ma pratiche tangibili di ascolto che continueranno nel futuro.

L'ascolto da parte di ricercatori e studenti

La ricerca stessa è diventata una forma di ascolto. Osservazioni, interviste e casi di studio non erano concepiti per imporre interpretazioni, ma per ascoltare e documentare differenti prospettive. I ricercatori hanno imparato a prestare attenzione non solo a ciò che veniva detto, ma anche a ciò che rimaneva non detto, alle contraddizioni e alle tensioni tra i diversi attori coinvolti.

Gli studenti partecipanti al progetto hanno riflettuto sul loro ruolo di co-allievi, e hanno compreso che ascoltare significa anche mettere in discussione i propri presupposti interiori. In questo modo, l'ascolto si è trasformato in un atto pedagogico, promuovendo umiltà e apertura nella pratica accademica. La creazione dell'Archivio BABEL è un'altra estensione di questo ascolto basato sulla ricerca: garantisce che futuri studiosi e operatori possano avere accesso alle voci e alle esperienze raccolte, permettendo all'ascolto di continuare nel tempo.

L'ascolto come pratica democratica ed etica

L'arte dell'ascolto è emersa anche come una posizione etica e democratica.

I partner, durante le riunioni e nelle relazioni periodiche, hanno sottolineato l'importanza dei dubbi, delle divergenze e delle utopie. Non ogni disaccordo doveva essere risolto; non ogni contraddizione richiedeva di essere appianata. Ascoltare significa creare spazio per la pluralità, per il conflitto e per visioni di futuri non ancora realizzati.

Questo ascolto democratico resiste alla tentazione della certezza. Riconosce che la ricchezza della collaborazione internazionale risiede tanto nelle tensioni quanto negli accordi, e afferma che il teatro per bambini e ragazzi non è uno strumento per produrre consenso, ma uno spazio in cui prospettive diverse possono coesistere.

I festival nel Progetto BABEL: eventi o interventi?

Che cos'è un festival? È quando tre teatri si incontrano nello stesso luogo? O quando un teatro mette in scena tre spettacoli? Non esistono standard, non esistono regole e non esistono obblighi universali! Il termine "festival" non è protetto legalmente; chiunque può ridefinirlo. Tutti hanno esperienze, e sono queste esperienze a definire il concetto. I festival stanno sempre più plasmando il panorama culturale, non solo in Europa ma soprattutto qui. Sebbene il teatro venga promosso ovunque attraverso i festival, questo fenomeno viene talvolta criticato come "festivalite": diventa perciò necessario interrogarsi, discutere il senso e il non senso, e mettere i festival alla prova in modo critico.

Il Progetto BABEL ha scelto una rete di festival teatrali in vari paesi d'Europa. Tutti e 14 i festival sono partner del progetto a tutti gli effetti, hanno una lunga tradizione

alle spalle e sono radicati nel panorama teatrale dei loro rispettivi paesi. Ciò che li unisce è il focus su bambini e ragazzi e la missione di presentare, esaminare e riflettere su “L’arte dell’ascolto”. Dalla revisione dei programmi e delle numerose discussioni nei festival sono emerse molte domande, ma il progetto ha anche generato chiari spunti che possono essere considerati ottimi risultati.

I festival sono una questione di strategia
L’obiettivo è creare un evento, attirare attenzione e avviare contatti attraverso le pubbliche relazioni, ma non solo: si tratta anche della rete teatrale, di una piattaforma di dialogo - naturalmente in competizione con altri teatri - e anche di mostrare risultati e successi. I festival sono anche una questione di geografia. Dove si svolge l’evento? Scena locale, cooperazione regionale, forum nazionale, scambio continentale o persino dialogo internazionale?

I festival sono una questione di pubblico
Per chi? Perché il teatro senza il pubblico non è teatro! Ma chi si intende, esattamente, per “pubblico”? Tutti, oppure bambini o ragazzi, e anche i teatranti stessi? Insegnanti ed educatori, che si considerano mediatori e svolgono un ruolo importante, soprattutto nel teatro per bambini e ragazzi? Famiglie? Chi decide? Chi compra i biglietti? Quali sono le aspettative? E, naturalmente, ci sono tutti coloro che vivono di teatro: gli organizzatori, gli esperti di marketing, gli agenti. Un festival per critici teatrali? A quanto pare, è già successo! Diventa interessante quando il pubblico è visto come sponsor del festival e i ricavi devono

essere generati anche attraverso la vendita dei biglietti.

I festival come questione di aspirazioni e realtà

La questione riguarda gli effetti che i festival dovrebbero produrre. Che cosa fa il teatro come forma d’arte? Che cosa ha da dire, da mostrare, da offrire come ispirazione? Come incide sulla società, sul territorio, sul dialogo pubblico? Chi trae beneficio dal festival? Perché? E in che modo? In ultima analisi, i festival sono sempre chiamati a mettersi in discussione. Una questione di valutazione! Quali sono gli standard estetici? Come si formulano le aspettative, e come possono essere verificate nella realtà? Come evolve l’accoglienza del pubblico? Esiste forse un segreto dell’“arte di essere spettatore” che deve essere esplorato? E in che modo traspare effettivamente la qualità degli spettacoli? Cosa funziona e cosa no? Cosa vende, cosa genera domanda, che cosa vuole il mercato? Spunti per il prossimo festival?

I festival come questione di profilo artistico

In definitiva, tutto dipende da ciò che, fin dall’inizio, è stato definito come profilo artistico. Un festival vuole ciò che vuole il pubblico? Cosa può volere, cosa dovrebbe volere? Vuole un comitato che decida, una giuria che selezioni dopo aver visionato gli spettacoli, un team direzionale che elabori criteri, cerchi le produzioni e crei il programma? Oppure preferisce un curatore? Uno stile riconoscibile? Una selezione soggettiva! Ma allora, quali sono i criteri? Il migliore, il più significativo, il più degno di nota? Oppure

un insieme variegato: un po' di tutto, qualcosa per tutti? Un panorama della scena, una piattaforma per la diversità, un palcoscenico rappresentativo?

I festival come questione di educazione culturale

La trasparenza è essenziale! Il pubblico, infatti, vuole sapere perché si sono fatte determinate scelte. Perché questo e non quello? Cosa c'è dietro? Che cosa si sta affrontando, e per quale motivo? Per questo i programmi accessori dei festival assumono un'importanza ancora maggiore: dibattiti sul fare teatro, dichiarazioni da parte degli organizzatori, analisi e riflessioni condivise da tutti. I festival sono anche una sfida: possono documentare la diversità, attirare l'attenzione sui processi in corso e mettere in luce temi cruciali; possono promuovere il nuovo, il diverso, l'innovativo; possono mostrare ciò che altrimenti resterebbe invisibile. Come luoghi di mediazione culturale, possono contribuire allo sviluppo estetico e democratico della società. E, soprattutto quando ricevono fondi pubblici, possono intendere questo sostegno come una sorta di "premio al rischio". Hanno anche licenza di fallire: possono, anzi devono, osare di più (o permettere ad altri di farlo).

I festival del Progetto BABEL hanno dimostrato di poter fornire risposte a molte di queste domande. Quantomeno, hanno lavorato per comprendere il progetto come una missione volta ad affrontare "L'arte dell'ascolto". Difficile dire se il dibattito critico si sia sviluppato ovunque. Nel migliore dei casi, le conoscenze acquisite negli ultimi tre anni avranno un impatto sulla pianificazione

e sull'attuazione dei prossimi festival. Molti organizzatori concordano sul fatto che intensificare lo scambio tra artisti diventerà sempre più importante. E la partecipazione di bambini e ragazzi a tutte le fasi dei rispettivi festival – dalla preparazione e selezione, fino alla pre- e post-produzione – dovrebbe assumere un ruolo ancora più centrale. Molti festival desiderano continuare a proporre laboratori artistici e nuove occasioni di incontro tra la "prossima generazione" e il pubblico. Alcuni festival auspicano inoltre che il Progetto BABEL abbia un impatto duraturo su sponsor e sostenitori, portando idealmente alla continuità e al consolidamento del network. La posizione critica verso i meccanismi di finanziamento dei festival in Europa è unanime. Esiste ancora uno squilibrio nelle arti performative tra il teatro per adulti e quello per bambini e ragazzi. Tutti i festival soffrono inoltre di tagli ai bilanci: per il futuro, la speranza è che gli enti culturali locali e regionali, nonché quelli statali ed europei siano pronti a stanziare maggiori per rendere possibile, prima di tutto, "L'arte dell'ascolto".

Ascoltare il futuro

Infine, l'arte dell'ascolto guarda al futuro – un ascolto rivolto a un suono che deve ancora arrivare. I festival non solo riflettono il presente, ma anticipano i dibattiti culturali e politici che verranno. Ascoltando i bambini, le società ascoltano ciò che ancora non è giunto – le loro paure, i loro sogni, le loro domande prefigurano le sfide di domani.

Walter Benjamin scrisse che l'arte crea esigenze per le quali il tempo non è ancora maturo. Il Progetto BABEL lo conferma:

il teatro per le nuove generazioni crea esigenze di giustizia, di empatia, di riconoscimento – esigenze non ancora soddisfatte. Ascoltare i bambini significa, in questo senso, ascoltare ciò che ancora non è, prestare attenzione ai futuri possibili che già ora reclamano la nostra cura.

Il teatro per l'infanzia e la gioventù è anche educazione culturale: Può essere uno sguardo sulla vita, uno specchio dei tempi, un impulso per un approccio immaginativo alla realtà. Gli spettacoli nascono dalla realtà dei bambini e dei ragazzi: parlano di storie quotidiane, di famiglia, di scuola, di tempo libero. Chi è in scena ha sempre qualcosa da condividere con chi siede in platea.

Il teatro per l'infanzia e la gioventù è un mezzo di immaginazione sociale: Rivela una “seconda realtà”, la indica, la rappresenta, ispirando meraviglia e riflessione. Integra il grande mondo nel piccolo palcoscenico. I conflitti vengono nominati, i problemi affrontati apertamente. Si sperimenta la ribellione, e la rabbia non viene trattenuta. Sul palcoscenico tutto è possibile: comportamenti democratici, apprendimento sociale e, naturalmente, il sogno.

Il teatro per l'infanzia e la gioventù è una scuola che educa allo sguardo: Le produzioni sono caratterizzate da magnifiche scenografie e spazi vuoti. Si usano costumi e maschere, e sul palcoscenico il mignolo conta quanto una cintura, un violino o un fascio di luce. Il teatro è un sistema di segni da decifrare:

nel migliore dei casi, un'esperienza estetica per eccellenza.

Il teatro per l'infanzia e la gioventù è l'esperienza delle emozioni: Cos'è la gentilezza, cos'è il desiderio, cos'è la rabbia, cos'è la paura? Una corsa sulle montagne russe senza bagnarsi – è questo che rende bello uno spettacolo. Tremare, gioire, essere presenti. Non per l'effetto emotivo in sé o per facili colpi di scena, ma per la forza della storia narrata, per la profondità del contenuto esistenziale. Proprio per questo, se davvero vogliamo che bambini e ragazzi vengano presi sul serio, è necessario prestare una cura particolare.

Il teatro per l'infanzia e la gioventù è il luogo del racconto: Nel senso più autentico: C'era una volta. Avvicina l'orecchio. Io e te, noi. Di allora e di adesso. In principio era la parola. Alla fine, l'esperienza. Storie profonde, perché anche il mondo dei bambini non è perfetto. Ed è per questo che la luce e l'ombra devono entrambe trovare posto sul palcoscenico che rappresenta il mondo.

L'eredità dell'ascolto

Il Progetto BABEL dimostra che l'ascolto non è un'abilità marginale, ma il cuore stesso del lavoro culturale. Per i bambini e per il pubblico, ascoltare significa riconoscere. Per artisti e curatori, significa accogliere l'ambiguità. Per i festival, significa dare voce a chi non ce l'ha e attuare le politiche culturali attraverso la pratica. Per ricercatori e studenti, significa umiltà e attenzione nel produrre conoscenza. Per tutti, significa affermare il diritto dei bambini alla cultura come realtà vissuta. La retorica di un progetto europeo diventa

autentica quando si radica in questo ascolto. Abbiamo costruito reti, sviluppato metodologie, creato archivi, condiviso lingue e linguaggi. Ma soprattutto, abbiamo coltivato un atteggiamento: avvicinarsi ai bambini, all'arte e alla società non con certezze, ma con attenzione, apertura e rispetto.

L'arte dell'ascolto è dunque insieme eredità e invito. Ci invita a continuare ad ascoltare: i bambini, gli artisti, i partner, i dubbi e i desideri, e i futuri non ancora realizzati. In questo modo, BABEL ha offerto più che risultati: ha offerto una pratica capace di orientare le politiche culturali, la creazione artistica e l'educazione negli anni a venire.

Riferimenti bibliografici:

Bibu Festival. 2024. “Diversity and Inclusion in Performing Arts for Children and Young People within a Nordic Context.” Consultato il 10 marzo 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>.

Cradle of Creativity. 2023. “Cradle of Creativity 2023 Offers a Feast of Engaging Arts for Young Theatre Goers.” Consultato il 10 marzo 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>.

Programma del Lutke Festival. 2024. 17.

Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Lubiana: Lutkovno gledališče Ljubljana.

Ó hEocha, Aislinn. 2023. “Baboró International Arts Festival for Children: Ascoltare il giovane pubblico.” Intervista. Paideia Festival. 2022. “International Youth Congress Urgent Interactions.” Consultato il 10 marzo 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>.

Pesta Boneka Festival. 2024. “Seeds of Hope.” Consultato il 10 marzo 2025. <https://www.pestaboneka.com>.

Scherer, Nicola. 2020. *Narrazioni dei festival teatrali internazionali - L'attività curatoriale come strategia di politica culturale* Bielefeld: Trascrizione.

Scherer, Nicola. 2025. “I festival teatrali internazionali come attori della politica culturale: il caso dei Festival BABEL”.

Schneider, Wolfgang, e Nicola Scherer. 2023. *The Art of Listening in Theatre for Young Audiences. Results and Remarks Based on the BABEL Project*. Bologna: Pendragon.

UNCRC (Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti del Fanciullo). 1989. New York: Nazioni Unite.

2023, August
Johannesburg (South Africa)
photo Mandisi Sindo



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura



Co-funded by
the European Union

A G O R A
DAS THEATER DER
DEUTSCHSPRACHIGEN
GEMEINSCHAFT BELGIENS

SCÈNES
D'ENFANCE
ASSITEJ-FRANCE



International Association of
Theatre & Performing Arts for
Children & Young People



Baboró
International Arts
Festival for Children

BRONKS



La Baracca
Testoni Ragazzi
Teatro per l'Infanzia e la Gioventù BOLOGNA

laSala **elPetit**
CENTRE DE CRIAÇÓ I EXPANSIÓ
D'ARTS PER A LES FAMÍLIES
FESTIVAL INTERNACIONAL D'ARTS
PER A LA PRIMERA INFÀNCIA



**La montagne
magique**

redman **MENU**
SPAUSTUVÉ

**Teater
CENTRUM**