



DARIO GENTILI

# A SCUOLA DAI BAMBINI

IL TEATRO PROLETARIO DELL'INFANZIA DI WALTER BENJAMIN

**N**el 1918, all'indomani della Rivoluzione d'ottobre, la regista teatrale ed educatrice lettone Asja Lacis è incaricata dal governo sovietico appena insediato di lavorare presso il teatro cittadino di Örel<sup>1</sup>. Dall'esperienza del cosiddetto Ottobre teatrale – il cui modello sono le regie di Mejerchol'd e le prime rappresentazioni di massa all'aperto come quella a Pietroburgo di *La presa del Palazzo d'inverno* di Evrèinov – Lacis ha appreso che, per essere rinnovato, il teatro deve irrompere nelle strade; è da qui, infatti, che, secondo le istanze del nuovo modello estetico, deve aver inizio il lavoro teatrale: «La vita intanto cambiava tutt'intorno; il teatro irrompeva nella strada e la strada nel teatro. Cominciava l'«Ottobre teatrale»<sup>2</sup>. Lo spettacolo che offrivano le strade di Örel non mancò infatti d'ispirarla. Pochi giorni nella città di Turgenev furono sufficienti perché l'attenzione di Lacis fosse calamitata dalla condizione in cui versavano i bambini:

Per le strade di Örel, nelle piazze dei mercati, nei cimiteri, nelle cantine, nelle case distrutte vedevo schiere di bambini abbandonati: i besprisorniki [...] Andavano sempre in giro a gruppi guidati da un capo e rubavano, rapinavano, uccidevano. In breve, erano bande di briganti, vittime della guerra mondiale e di quella civile [...] Negli ospizi municipali invece erano ospitati gli orfani di guerra [...] Questi bambini avevano da mangiare, erano vestiti decorosamente, avevano un tetto sul capo, ma guardavano intorno come vecchi: occhi stanchi, tristi, nulla li interessava. Bambini senza infanzia<sup>3</sup>.

L'impressione suscitata dalla condizione dei bambini di Örel spinse Lacis a dedicarvi l'incarico ricevuto, convinta che solo il gioco teatrale avrebbe restituito loro l'infanzia; il progetto di insediare a Örel un teatro proletario si tramutò quindi, fin da subito, nella creazione del teatro proletario di bambini. I bambini di Örel divennero allora i protagonisti dell'esperienza del teatro proletario, che si configurò dunque come un luogo dove potessero liberare ed esprimere un'infanzia diversa da quella imposta dal contesto storico e sociale in cui si erano trovati a crescere: il Teatro proletario di bam-

<sup>1</sup> Per un profilo biografico e intellettuale di Asja Lacis e per una contestualizzazione della sua attività teatrale nella temperie culturale del tempo, cfr. Eugenia Casini Ropa, *Il teatro Agitprop nella repubblica di Weimar*, in Asja Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, Feltrinelli, 1976, pp. 15-65.

<sup>2</sup> Ivi, p. 78.

<sup>3</sup> Ivi, p. 79.

bini divenne una casa per i besprisorniki e una strada per gli orfani di guerra.

In seguito, durante uno dei suoi vari soggiorni in Germania, dove frequentava in rappresentanza del Teatro proletario i più grandi esponenti del teatro espressionista tedesco – è il 1928, anno della prima dell'*Opera da tre soldi* di Brecht – Lacis parlò dell'esperienza di Örel a Johannes R. Becher e a Gerhard Eisler<sup>4</sup>, i quali le proposero di replicare a Berlino il modello di un'educazione estetica per bambini. Le venne richiesto, pertanto, di scrivere un programma teorico del teatro proletario di bambini. A Berlino Lacis frequentava un allora quasi sconosciuto critico letterario e filosofo ebreo tedesco, che aveva conosciuto pochi anni prima a Capri: Walter Benjamin. Affascinato dalla passione della giovane militante rivoluzionaria e dal lavoro che portava avanti, nonché da sempre interessato al mondo infantile, Benjamin si propose per la stesura del programma. Il progetto di un teatro proletario di bambini a Berlino non fu mai realizzato; ne è restato tuttavia il *Programma di un teatro proletario di bambini* di Benjamin<sup>5</sup>, non certo uno dei testi a cui è legata la sua fortuna postuma, ma ciò nonostante vi emergono, con sfumature inconsuete, alcuni dei motivi fondamentali del suo pensiero.

Entriamo adesso nel testo di Benjamin. La *Premessa* è costituita da una critica radicale del modello educativo borghese, indispensabile per poter affermare un sistema educativo alternativo: quello proletario. Il dispositivo fondamentale dell'educazione borghese è la frase con cui si articola il discorso politico della classe dominante:

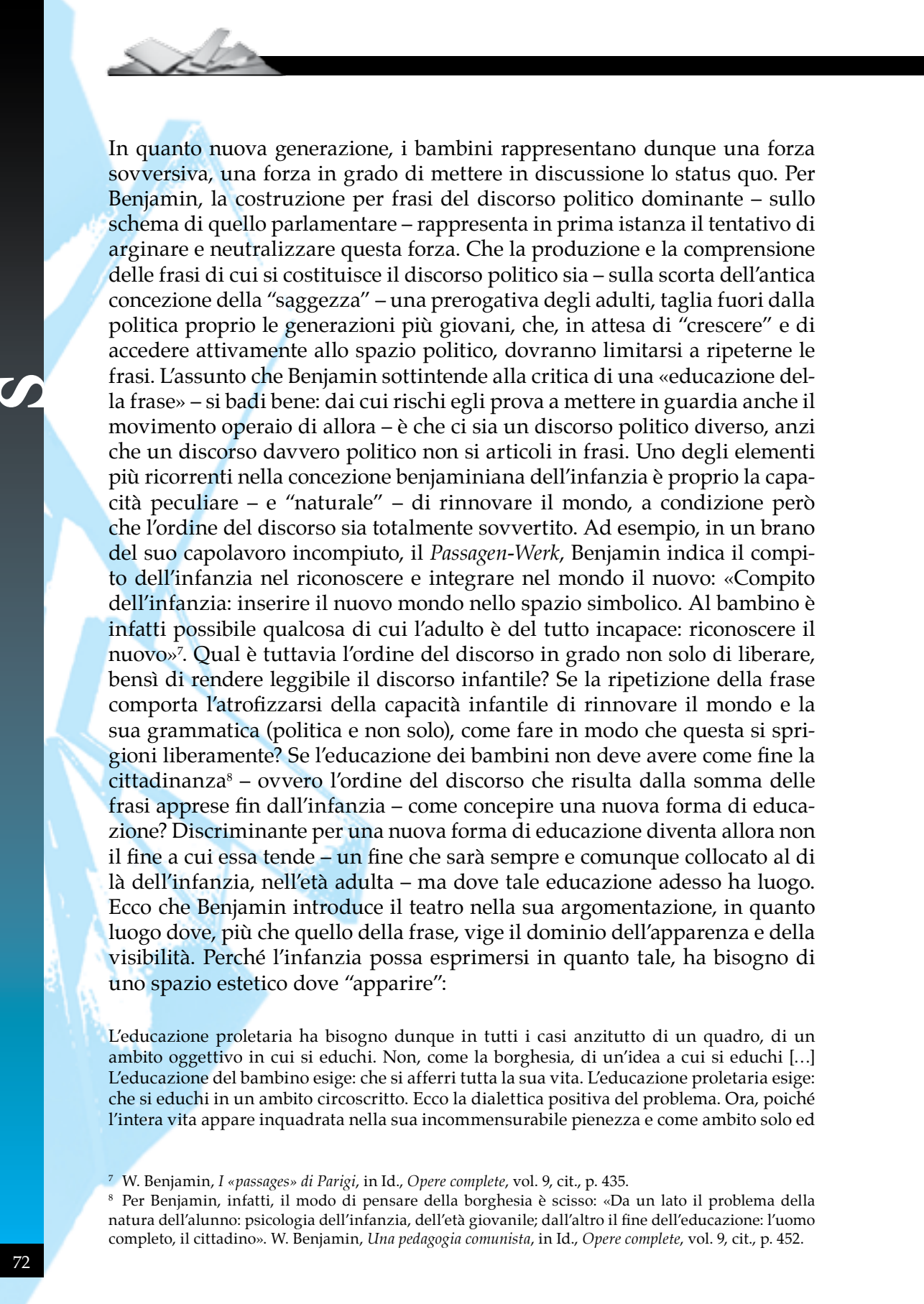
Ogni movimento proletario che sia sfuggito allo schema della discussione parlamentare, fra le molte forze di fronte alle quali si trova all'improvviso impreparato, vede davanti a sé la nuova generazione come la forza più grande ma anche più pericolosa di tutte. La sicurezza di sé dell'ottusità parlamentare deriva proprio da ciò, che gli adulti rimangono fra loro. Sui bambini per contro le frasi non hanno alcun potere<sup>6</sup>.



<sup>4</sup> All'epoca militavano entrambi nel Partito comunista tedesco.

<sup>5</sup> Lo stesso *Programma* fu pubblicato in forma clandestina a Berlino ovest soltanto nel 1969, a cura del movimento degli asili infantili socialisti, di cui rappresentò uno dei modelli di riferimento.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Programma di un teatro proletario di bambini*, in Id., *Opere complete. Scritti 1928-1929*, vol. 3, Einaudi, 2010, p. 181.



In quanto nuova generazione, i bambini rappresentano dunque una forza sovversiva, una forza in grado di mettere in discussione lo status quo. Per Benjamin, la costruzione per frasi del discorso politico dominante – sullo schema di quello parlamentare – rappresenta in prima istanza il tentativo di arginare e neutralizzare questa forza. Che la produzione e la comprensione delle frasi di cui si costituisce il discorso politico sia – sulla scorta dell’antica concezione della “saggezza” – una prerogativa degli adulti, taglia fuori dalla politica proprio le generazioni più giovani, che, in attesa di “crescere” e di accedere attivamente allo spazio politico, dovranno limitarsi a ripeterne le frasi. L’assunto che Benjamin sottintende alla critica di una «educazione della frase» – si badi bene: dai cui rischi egli prova a mettere in guardia anche il movimento operaio di allora – è che ci sia un discorso politico diverso, anzi che un discorso davvero politico non si articoli in frasi. Uno degli elementi più ricorrenti nella concezione benjaminiana dell’infanzia è proprio la capacità peculiare – e “naturale” – di rinnovare il mondo, a condizione però che l’ordine del discorso sia totalmente sovvertito. Ad esempio, in un brano del suo capolavoro incompiuto, il *Passagen-Werk*, Benjamin indica il compito dell’infanzia nel riconoscere e integrare nel mondo il nuovo: «Compito dell’infanzia: inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è infatti possibile qualcosa di cui l’adulto è del tutto incapace: riconoscere il nuovo»<sup>7</sup>. Qual è tuttavia l’ordine del discorso in grado non solo di liberare, bensì di rendere leggibile il discorso infantile? Se la ripetizione della frase comporta l’atrofizzarsi della capacità infantile di rinnovare il mondo e la sua grammatica (politica e non solo), come fare in modo che questa si sprigioni liberamente? Se l’educazione dei bambini non deve avere come fine la cittadinanza<sup>8</sup> – ovvero l’ordine del discorso che risulta dalla somma delle frasi apprese fin dall’infanzia – come concepire una nuova forma di educazione? Discriminante per una nuova forma di educazione diventa allora non il fine a cui essa tende – un fine che sarà sempre e comunque collocato al di là dell’infanzia, nell’età adulta – ma dove tale educazione adesso ha luogo. Ecco che Benjamin introduce il teatro nella sua argomentazione, in quanto luogo dove, più che quello della frase, vige il dominio dell’apparenza e della visibilità. Perché l’infanzia possa esprimersi in quanto tale, ha bisogno di uno spazio estetico dove “apparire”:

L’educazione proletaria ha bisogno dunque in tutti i casi anzitutto di un quadro, di un ambito oggettivo in cui si educi. Non, come la borghesia, di un’idea a cui si educi [...] L’educazione del bambino esige: che si afferri tutta la sua vita. L’educazione proletaria esige: che si educi in un ambito circoscritto. Ecco la dialettica positiva del problema. Ora, poiché l’intera vita appare inquadrata nella sua incommensurabile pienezza e come ambito solo ed

<sup>7</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, vol. 9, cit., p. 435.

<sup>8</sup> Per Benjamin, infatti, il modo di pensare della borghesia è scisso: «Da un lato il problema della natura dell’alunno: psicologia dell’infanzia, dell’età giovanile; dall’altro il fine dell’educazione: l’uomo completo, il cittadino». W. Benjamin, *Una pedagogia comunista*, in Id., *Opere complete*, vol. 9, cit., p. 452.

esclusivamente nel teatro, per questo il teatro proletario di bambini è per il bambino proletario il luogo dialetticamente determinato dell'educazione<sup>9</sup>.

Come può tuttavia un luogo circoscritto come la scena teatrale inquadrare pienamente la vita dell'infanzia e quindi la sua capacità di sconfinare rispetto a ogni ruolo predefinito? Non è forse il teatro stesso – un'arte non meno impregnata di altre di cultura borghese, che anzi ne è stata espressione esemplare – costituito da elementi quali ruolo, rappresentazione, regia, testo? Di quale forma di teatro si tratta, allora? Benjamin ha ben presente la questione, tanto che il teatro di bambini è presentato in antitesi, se non proprio come ribaltamento, di quello borghese:

Le messe in scena di questo teatro non sono, come quelle del grande teatro borghese, il vero scopo dell'intenso lavoro collettivo che si realizza nei circoli infantili. Qui le rappresentazioni avvengono *en passant*, quasi per caso, come un momento di gioco che interrompe lo studio in via eccezionale. Chi dirige attribuisce poco valore a questo momento. Per lui ciò che conta sono le tensioni che si sciolgono in queste rappresentazioni<sup>10</sup>.

Le rappresentazioni del teatro di bambini sono insomma una sorta di decostruzione dei canoni del grande teatro borghese. Ma il ribaltamento del primato borghese del testo (della frase) e della regia a vantaggio dell'apparenza della messa in scena implica un'ulteriore e decisiva conseguenza: gli adulti sono in platea e i bambini sul palco. È questo stesso fatto ad avere una portata pedagogica: i bambini salgono in cattedra perché l'apparenza è il loro regno e, attraverso la messa in scena, decostruiscono i ruoli e le frasi su cui si è costruita l'educazione degli adulti, che adesso, tornati a sedere sui banchi, hanno l'opportunità d'imparare dall'infanzia. Decostruire il testo teatrale attraverso la messa in scena comporta, al contempo, la decostruzione della messa in scena pedagogica. La rappresentazione del teatro proletario dei bambini è il carnevale del teatro e dell'educazione borghesi, è il loro ribaltamento<sup>11</sup>:


[La rappresentazione] è, nel regno dei bambini, ciò che è stato il carnevale negli antichi culti. Ciò che sta più in alto viene ora a trovarsi in basso, e come a Roma durante i Saturnalia il signore serviva il servo, così durante la rappresentazione i bambini stanno sulla scena istruendo ed educando gli educatori attenti<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Programma*, cit., p. 182.

<sup>10</sup> Ivi, p. 183.

<sup>11</sup> L'immagine del carnevale, seppure non affatto inconsueta in Benjamin, è stata probabilmente suggerita in questo caso dal ricordo che Lacis ha serbato della rappresentazione pubblica del teatro proletario di bambini a Örel, di cui riporta ciò che accadde in strada piuttosto che la messa in scena in teatro di *Alinur*, adattamento di Mejerchol'd di una favola di Oscar Wilde: «La rappresentazione pubblica si trasformò in una festa. I bambini del nostro studio si avviarono in una specie di corteo carnevalesco al teatro all'aperto della città». A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, cit., p. 82.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Programma*, cit., p. 186.



Veniamo adesso alla questione cruciale per Benjamin: come si svolge la rappresentazione teatrale dei bambini. Come e su che cosa essa poggia in assenza del testo e della frase che lo ordina. Certo, ormai dovrebbe essere chiaro, il testo teatrale si decostruisce nella sua libera improvvisazione; ma ciò non implica necessariamente il ribaltamento radicale del primato della frase. Le frasi, infatti, possono essere giocate diversamente rispetto all'ordine in cui il testo le presenta, ma in sostanza è pur sempre dagli adulti che il bambino le apprende. La rappresentazione deve invece essere innervata da un elemento primario del tutto diverso, connaturato all'apparenza e all'infanzia, e questo è il gesto:

L'improvvisazione domina; essa è la costituzione dalla quale emergono i segnali, i gesti che segnalano. E la rappresentazione, ovvero il teatro, deve costituire la sintesi di questi gesti proprio perché essa soltanto possiede l'univocità infallibile nella quale il gesto infantile si colloca come nel suo spazio genuino [...] Qualunque prestazione infantile è rivolta non alla "eternità" dei prodotti, bensì all'"attimo" del gesto. In quanto arte caduca, il teatro è l'arte dell'infanzia<sup>13</sup>.

Ecco dunque il passaggio decisivo: a differenza della frase, il gesto è espressione immediata dell'infanzia del bambino. Attraverso la spontaneità del gesto, è la vita stessa del bambino che appare in scena. Solo attraverso il gesto – come Benjamin ha sostenuto nella premessa al *Programma* – può comparire nello spazio circoscritto della scena teatrale «la vita intera in tutta la sua incommensurabile pienezza». L'interesse della vita non è dunque misurabile in base alla durata, per cui a chi ha vissuto più anni è attribuita un'autorità maggiore, ma è l'attimo la sua unità discreta di misura. La pienezza della vita appare piuttosto quando viene meno il confine tra presenza e rappresentazione, tra attore e spettatore, tra insegnante e alunno, tra strada e scena: questo è l'attimo in cui accade il gesto.

In quegli stessi anni, Benjamin ha trovato nel teatro didattico di Bertolt Brecht – che conobbe grazie alla mediazione di Laci e con il quale strinse poi amicizia – la forma esemplare di teatro gestuale: «Nell'ipotesi che qualcuno scriva un dramma storico, io affermo che egli sarà pari a questo compito solo se ha la possibilità di associare, in modo sensato e sensibilmente evidente, gli eventi passati che rappresenta a un gesto presente, tale da poter essere eseguito dall'uomo contemporaneo»<sup>14</sup>. Il gesto sulla scena deve poter s-confinare, travalicare i confini tra scena e spazio pubblico: i confini, insomma, tra teatro e vita. Questa di Benjamin è senz'altro un'indicazione politica. E diventa ancor più dirompente se si attribuisce al gesto infantile che irrompe sulla scena del teatro proletario una valenza politica immediata; se si riconosce cioè nei gesti l'alfabeto di quel discorso politico che invece,

<sup>13</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Studi per la teoria del teatro epico*, in Id., *Opere complete*, vol. 4, cit., p. 372.

per esser tale, si presumeva dovesse essere articolato in frasi. Inoltre, in questo discorso politico, proprio il gesto infantile assumerebbe un primato inedito: nella sua spontaneità, infatti, esso è originariamente svincolato dalla frase, non si limita ad accompagnarla, esplicitarla o spiegarla – non ne è la traduzione nel linguaggio




corporeo. Il gesto infantile, in quanto novità assoluta, non si riferisce a nessuna frase già codificata, né tantomeno cerca nella corrispondenza alla frase la sua interpretazione e il suo senso; nel gesto, piuttosto, ogni frase prende corpo nell'attimo della sua esecuzione: non è più la frase a "dirigere" il corpo dall'esterno, ma gesto e frase sono tutt'uno. Ecco la potenzialità sovversiva del gesto infantile; ecco, per Benjamin, il motivo per cui buona parte della cultura borghese (e occidentale in genere) ha da sempre stigmatizzato la gestualità priva del supporto della frase come una sorta di residuo animalesco renitente all'educazione e l'infanzia stessa come lo stadio iniziale dello sviluppo umano, definito da una prossimità eccessiva alla condizione animale. È invece proprio la vitalità del gesto che rende, alla fine, la prestazione dell'infanzia immediatamente politica:

Il conflitto che questa nuova tendenza [della pedagogia borghese] è determinato a occultare risiede nel fatto che la società borghese, come ogni società politica, esige energie della gioventù immediatamente politiche, che però non sono mai vivificanti. E questo vale soprattutto per l'infanzia<sup>15</sup>.

Lo scopo del teatro proletario dei bambini è allora quello – almeno nelle intenzioni del *Programma* di Benjamin – di liberare, attraverso il gioco teatrale, l'energia dell'infanzia affinché questa vivifichi il discorso politico, le strade della città. Nei termini del dibattito filosofico attuale, si potrebbe sostenere che le energie dell'infanzia siano indirizzate a una biopolitica intesa come "politica della vita".

Ancora un ultimo passaggio, per concludere. Nel teatro proletario dei bambini la vita deve irrompere sulla scena, facendo alzare il sipario che divide palco e strada. Se i confini tra palcoscenico e città devono diventare talmente porosi da svanire del tutto, nulla vieta che possa essere proprio la strada la scena più adatta all'espressione – senza testo e senza regia – delle energie

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Programma*, cit., p. 185 (traduzione modificata).



dei bambini. Del resto, non è proprio la strada la scuola primaria dove essi apprendono quei gesti che le istituzioni provano a censurare o a correggere in frasi, senza soffermarsi più di tanto sul fatto che forse ciò che essi hanno di così scandaloso derivi soprattutto dalla loro intraducibilità o non corrispondenza alla frase? Non sono forse davvero scandalosi soltanto quei gesti di cui i bambini hanno già appreso dagli adulti la frase corrispondente (volgare, sessuale, omofoba o quant'altro) e non quelli irriducibili a nessuna frase compresa nel testo della società o della famiglia? Non è certo una scoperta originale che in certe realtà urbane l'“educazione primaria” dei bambini avvenga per strada, ed è forse proprio in questo contesto che i principi di un'“educazione teatrale” articolati da Benjamin nel *Programma di un teatro proletario di bambini* troverebbero la loro più naturale applicazione. È infatti lo stesso Benjamin a suggerirlo in un testo scritto a quattro mani con Asja Lacin, dove, per rendere al meglio l'immagine peculiare dello spazio urbano di Napoli, lo descrive come una grande scena teatrale brulicante di vita, in cui è la vita stessa a essere sovrana: maestra. Benjamin non è certo il primo né l'ultimo a evidenziare la teatralità della vita napoletana, ma, per la sua bellezza narrativa e per la filosofia che vi è espressa, vale la pena citare per esteso un brano di *Napoli*:

In angoli come questi è difficile distinguere le parti dove si sta continuando a costruire da quelle ormai già in rovina. Nulla infatti viene finito e concluso. La porosità non si incontra soltanto con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio e occasioni. I cantieri vengono usati come teatro popolare. Tutti si dividono in una infinità di ribalte animate simultaneamente. Balcone, ingresso, finestra, passo carraio, scala e tetto fanno contemporaneamente da palco e da scena. Anche la più misera delle esistenze è sovrana nella sua oscura consapevolezza di essere parte, nonostante tutta la propria depravazione, di una delle irripetibili immagini della strada napoletana, di godere dell'ozio nella sua povertà e di seguire la grande veduta generale. Ciò che si svolge sulle scale è una grande scuola di regia. Queste vite, mai completamente messe a nudo, ma ancor meno chiuse all'interno dell'oscuro casermone nordico, si precipitano fuori dalle case a pezzi, compiono una svolta ad angolo e scompaiono, per poi prorompere nuovamente<sup>16</sup>.

Come non ritrovare in certi quartieri di Napoli, come in certi quartieri di tante metropoli, bambini nella medesima condizione di abbandono in cui versavano i besprisorniki di Örel all'arrivo di Asja Lacin? Il *Programma di un teatro proletario di bambini* potrebbe pertanto non aver perso affatto la sua attualità.

<sup>16</sup> W. Benjamin (con Asja Lacin), *Napoli*, in Id., *Opere complete*, vol. 2, cit., p. 40.

ZAPruder  
ten years

# CONCORSO FOTOGRAFICO RITRATTI DEL CONFLITTO

PERSONE, LUOGHI E SIMBOLI  
DEL CONFLITTO SOCIALE  
DALL'ANTICHITÀ  
AI GIORNI NOSTRI

Il concorso fotografico *Ritratti del conflitto. Persone, luoghi e simboli del conflitto sociale dall'antichità ai giorni nostri* è uno dei modi per partecipare ai festeggiamenti per i dieci anni di attività di Storie in movimento (Sim), l'associazione che edita il quadrimestrale «Zapruder». L'idea del concorso fa parte del progetto culturale che anima Sim, che guarda alla storia valorizzando le differenze e l'eterogeneità dei contributi, l'interazione tra diversi linguaggi e modi di comunicare, gli scambi interdisciplinari. Gli/Le interessati/e a partecipare possono inviare una fotografia in formato digitale al seguente indirizzo e-mail: [concorsofoto@storie-inmovimento.org](mailto:concorsofoto@storie-inmovimento.org). Ogni fotografia deve essere accompagnata da una didascalia, in cui siano indicati il titolo, il luogo e la data dello scatto, oltre al nome o lo pseudonimo dell'autore o autrice. I/Le partecipanti al concorso possono inviare una sola fotografia a testa. Tutte le fotografie saranno esaminate da una commissione nominata da Sim, che si incaricherà di valutare la resa del tema del conflitto sociale (inteso in senso lato) in immagine. La data di scadenza per inviare le fotografie è il 25 aprile 2012. I/Le vincitori/vincitrici saranno avvisati/e entro il 15 maggio e saranno premiati/e durante la grande festa organizzata da Sim sabato 9 giugno 2012 a Roma.

La fotografia vincitrice sarà pubblicata su «Zapruder» e sono previsti altri premi targati Sim per altri *Ritratti del conflitto* ritenuti particolarmente belli e degni di segnalazione. In occasione della festa di Sim saranno esposti alcuni tra gli scatti selezionati, mentre tutte le fotografie inviate saranno espone nella mostra allestita nel suggestivo paesaggio che ospiterà l'ottava edizione del Simposio estivo di storia della conflittualità sociale (Monte del Lago, 26-29 luglio 2012).

Per partecipare al concorso chiediamo una sottoscrizione di dieci euro, che serviranno per sostenere le spese del concorso e per allestire la mostra che ospiterà le fotografie. La sottoscrizione può avvenire secondo le seguenti modalità:

- 1) tramite bonifico bancario sul conto Bancoposta intestato a "Storie in movimento" (IBAN IT22R0760102400000088171459).
- 2) tramite versamento sul conto corrente postale n. 88171459, intestato a "Storie in movimento".
- 3) con carta di credito, tramite il circuito Paypal: nel nostro sito, alla pagina <http://www.storieinmovimento.org/materiali/pagamenticartadicredito.html>

Si chiede inoltre agli autori e alle autrici delle fotografie una dichiarazione scritta che attesti:  
- che si tratta di uno scatto inedito;  
- che l'autore/autrice autorizza Sim all'utilizzo della foto in concorso sotto qualsiasi forma.