

## Programma di un teatro proletario di bambini

### *Premessa.*

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. In un anno si può ottenere che in tutto il paese i bambini le ripetano. Il problema è, però, come ottenere che in dieci o venti anni si agisca secondo il programma del partito. E a questo scopo le frasi non servono a nulla.

L'educazione proletaria deve avere come base il programma del partito, più esattamente: la coscienza di classe. Ma il programma del partito non è lo strumento per un'educazione infantile fondata sulla coscienza di classe, dal momento che l'ideologia, in sé sommaramente importante, raggiunge il bambino soltanto come frase. Poniamo il problema molto semplicemente - ma non smetteremo di porlo - degli strumenti per una educazione dei bambini proletari fondata sulla coscienza di classe. In proposito prescindere, nelle considerazioni seguenti, dall'insegnamento scientifico, perché i bambini, assai prima di poter venire istruiti in maniera proletaria (nella tecnica, nella storia delle classi, nel linguaggio, ecc.), debbono venire educati in maniera proletaria. Cominceremo con il quarto anno di vita.

L'educazione borghese dei bambini più piccoli è, in corrispondenza con la condizione di classe della borghesia, priva di sistema. Ovviamente la borghesia ha il suo sistema educativo. Ma la disumanità dei suoi contenuti risulta già dal fatto che nei confronti della prima infanzia essi non hanno potere. Su questa età può agire in maniera produttiva soltanto il vero. L'educazione proletaria deve distinguersi dall'educazione borghese dei bambini piccoli in primo

luogo tramite il sistema. Avere un sistema significa però avere un quadro. Sarebbe per il proletariato una situazione assolutamente insostenibile se, come nei giardini d'infanzia della borghesia, ogni sei mesi facesse l'ingresso nella sua pedagogia un nuovo metodo con i più recenti affinamenti psicologici. In generale – e qui la pedagogia non fa eccezione – l'interesse per il «metodo» è una disposizione genuinamente borghese, l'ideologia del tirare avanti e della poltroneria. 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.

Cercheremo ora di spiegare perché il quadro dell'educazione proletaria dai quattro ai quattordici anni è il teatro proletario di bambini.

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 esclusivamente nel teatro, per questo il teatro proletario di bambini è per il bambino proletario il luogo dialetticamente determinato dell'educazione.

#### *Schema della tensione.*

Non stabiliremo qui se il teatro di bambini di cui si parlerà ora abbia oppure no qualche rapporto con il grande teatro ai vertici della sua storia. Dobbiamo affermare invece con assoluta risolutezza che questo teatro non ha nulla in comune con quello della odierna borghesia. Il teatro della odierna borghesia è determinato economicamente dal profitto; sociologicamente, esso è invece, davanti e dietro le quinte, soprattutto strumento di sensazione. Diversamente il teatro proletario di bambini. Come il primo gesto dei bolscevichi fu quello d'innalzare la bandiera rossa, così il loro primo istinto fu quello di organizzare i bambini. Al centro di questa organizzazione si è sviluppato il teatro proletario per l'infanzia, motivo fondamentale dell'educazione bolscevica. Di questo fatto esiste la controprova. Che quadra. Non vi è nulla che la borghesia consideri altrettanto pericoloso per i bambini come il teatro. Non si tratta solo di un effetto residuale dell'antico terrore borghese: i teatranti nomadi rapitori di bambini. Quel rifiuto nasce piuttosto dal timore che il teatro possa destare nei bambini le forze più perico-

lose. E questa coscienza impone alla pedagogia borghese di bandire il teatro. Come reagirebbe dove il fuoco – nel quale per i bambini realtà e gioco si fondono, divengono una cosa sola al punto che dolori e bastonate sulla scena possono tramutarsi in dolori e bastonate autentici, effettivi – si facesse sentire da vicino?

E tuttavia 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. Le tensioni del lavoro collettivo costituiscono gli educatori. Quel lavoro educativo affrettato, tardivo, mal assimilato che il regista borghese compie sull'attore borghese, in questo sistema viene meno. Perché? Perché nel circolo infantile non riuscirebbe a reggersi nessun direttore che volesse agire immediatamente sul bambino – secondo l'idea borghese – come «personalità morale». Qui non esiste influsso morale. Qui non esiste influsso immediato. (Che sono i principî su cui poggia la regia nel teatro borghese). Ciò che conta è unicamente l'influsso mediato dell'educatore attraverso i materiali, i compiti, gli allestimenti. È lo stesso collettivo dei bambini a esprimere le necessarie direttive morali. Da ciò deriva che le rappresentazioni del teatro di bambini debbono agire sugli adulti come una genuina istanza morale. Non c'è spazio per un pubblico «superiore» davanti al teatro di bambini. Chi non è ancora completamente istupidito, forse si vergognerà.

Ma con questo non si è ancora detto molto. Per agire con efficacia un teatro proletario di bambini esige assolutamente, come pubblico, una collettività. In una parola: la classe. E d'altra parte è solo la classe lavoratrice a possedere gli organi infallibili della collettività. Tali collettività sono le assemblee popolari, l'esercito, la fabbrica. Ma anche il bambino rappresenta una tale collettività. Ed è un privilegio della classe operaia avere gli occhi ben aperti per la collettività infantile, di fronte alla quale la borghesia è cieca. Da questa collettività si irradiano non soltanto le forze più potenti, ma le più attuali. L'attualità del formare e dell'atteggiarsi infantili è in realtà insuperata. (Rimandiamo alle note espositive recenti del disegno infantile).

La liquidazione della «personalità morale» nella figura dell'educatore permette uno sviluppo straordinario di quello che è il vero genio pedagogico: l'osservazione. Essa soltanto è il cuore del-

l'amore non sentimentale. Qualunque amore educativo che non si scoraggi a osservare la vita infantile con le sue dosi cospicue di saccenteria e di presunzione, in realtà non vale nulla. Esso è sentimentale e vano. Per l'osservazione invece - e qui solo comincia l'educazione - ogni azione e gesto infantile diventano un segnale. Non tanto, come piace allo psicologo, segnale dell'inconscio, delle latenze, rimozioni e censure, bensì segnale di un mondo nel quale vive e comanda il bambino. La nuova conoscenza del bambino che si è formata nei circoli di bambini russi ha condotto a questo assioma: il bambino vive nel suo mondo da dittatore. Perciò una «teoria dei segnali» non è un modo di dire. Quasi ogni gesto infantile è comando e segnale in un ambiente sul quale soltanto di rado uomini geniali hanno dischiuso uno sguardo. Primo fra tutti, Jean Paul.

È compito di chi guida liberare i segnali infantili dal rischioso regno incantato della mera fantasia e portarli al potere esecutivo sui materiali. Ciò avviene nelle diverse sezioni. Noi sappiamo - per parlare solamente della pittura - che anche in questa forma infantile di attività l'essenziale è il gesto. Nei suoi *Scritti sull'arte* Konrad Fiedler ha dimostrato per primo che il pittore non è un uomo che veda in maniera più naturalistica, più poetica o più estatica degli altri uomini. È piuttosto un uomo che osserva più da vicino con la mano là dove l'occhio si ferma, che traduce l'innervazione recettiva dei muscoli visivi nell'innervazione creativa della mano. Innervazione creativa in esatta connessione con quella recettiva è ogni gesto infantile. L'evoluzione di questo gesto infantile fino alle differenti forme di espressione, in quanto fabbricazione di accessori, pittura, recitazione, musica, danza, improvvisazione, spetta alle differenti sezioni.

In tutte, l'improvvisazione rimane centrale; poiché in definitiva la rappresentazione scenica è soltanto la sintesi improvvisata di esse. 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. Ciò che si ricava a forza dai bambini come vera e propria «prestazione», non può mai commisurarsi quanto a genuinità con l'improvvisazione. Il diletterismo aristocratico che aveva mirato a siffatte «prestazioni artistiche» dei poveri allievi, non fece altro che riempire gli armadi e la memoria di ciarpame che veniva poi pietosamente conservato per tormentare di nuovo i loro figli a ricordo

della propria infanzia. Qualunque prestazione infantile è rivolta però, non alla «eternità» dei prodotti, bensì all'«attimo» del gesto. In quanto arte caduca, il teatro è l'arte dell'infanzia.

#### *Schema della soluzione.*

La rappresentazione scenica sta alla costruzione educativa del lavoro nelle sezioni come la soluzione sta alla tensione. Di fronte alla soluzione chi guida si ritira del tutto. Infatti nessuna saggezza pedagogica è in grado di prevedere il modo in cui i bambini riepilogano in una totalità teatrale i gesti e le capacità apprese insieme con migliaia di sorprendenti varianti. Se già per l'attore professionista non di rado la prima rappresentazione può venire considerata come l'occasione per le più felici varianti nel ruolo studiato, nel bambino essa conduce il genio della variante al suo trionfo. La rappresentazione si pone nei confronti dell'addestramento educativo come un radicale sprigionarsi del gioco, al quale l'adulto può solo e unicamente assistere.

Gli imbarazzi della pedagogia borghese e della borghesia adolescente si sono sfogati di recente nel movimento per la Jugendkultur. Il conflitto che questa nuova tendenza è destinato a occultare risiede in questo: che la società borghese, al pari di ogni società politica, esige prestazioni di natura politica. E questo vale anche per l'infanzia. Ora la Jugendkultur tenta un compromesso senza speranze: essa svuota l'entusiasmo giovanile attraverso riflessioni idealistiche su se stesso, per sostituire senza farsi notare le ideologie formali dell'idealismo tedesco con i contenuti della classe borghese. Il proletariato non ha bisogno di sostenere il suo interesse di classe per la nuova generazione con i mezzi impuri di un'ideologia volta a soggiogare la suggestionabilità infantile. La disciplina che la borghesia esige dai bambini è il suo marchio d'infamia. Il proletariato disciplina soltanto i proletari adulti; la sua educazione di classe ideologica comincia con la pubertà. La pedagogia proletaria dimostra la sua superiorità garantendo ai bambini l'adempimento della loro infanzia. La sfera nella quale ciò accade non ha perciò bisogno di venire isolata dallo spazio delle lotte di classe. In forma di gioco i suoi contenuti e i suoi simboli possono - anzi forse debbono - certamente trovar posto in essa. Essi non possono però acquistare un dominio formale sul bambino. Né avranno questa pretesa. Così al proletariato non occorrono poi neanche tutte quelle migliaia di formulettes con le quali

la borghesia maschera gli interessi di classe della sua pedagogia. Si potrà rinunciare alle pratiche «naturali», «comprehensive», «empathiche», alle educatrici «amanti dei bambini».

La rappresentazione è la grande pausa creativa nell'opera educativa. Essa 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 lo schiavo, così durante la rappresentazione i bambini stanno sulla scena istruendo ed educando gli educatori attenti. Nuove forze, nuove innovazioni emergono delle quali spesso chi dirige non sospettava nulla durante il lavoro. Solo in questo sprigionarsi selvaggio della fantasia infantile egli impara a conoscerle. I bambini che hanno realizzato il teatro così sono diventati liberi nelle stesse rappresentazioni. Nel gioco teatrale si è adempiuta la loro infanzia. Essi non portano con sé residui che più tardi ostacoleranno, attraverso lacrimosi ricordi d'infanzia, un'attività non sentimentale. Questo teatro è al tempo stesso l'unico proponibile a un pubblico infantile. Quando sono gli adulti a recitare per i bambini vengono fuori solo leziosità.

In questo teatro di bambini è insita una forza che annienterà il contegno pseudorivoluzionario del più recente teatro borghese. Infatti davvero rivoluzionaria non è quella propaganda delle idee che qua e là incita ad azioni inesequibili e che svanisce davanti alla prima sobria considerazione fatta all'uscita dal teatro. Davvero rivoluzionario è il segnale segreto dell'avvenire che parla nel gesto infantile.

## Cuore di padre, servito freddo

In allegato al programma della prima rappresentazione di *Katharina Knie* di Carl Zuckmayer presso il Lessing Theater c'era fra l'altro una pagina del famoso libro di cucina di Heilsch che ora, con il ritorno della normalità, è ricomparso senza modifica alcuna nell'edizione dell'anteguerra. Siamo lieti di poter riprodurre da questa pagina il seguente brano:

«Si prenda un cuore di padre non più troppo giovane, lo si tagli in 4 fettine di un atto, si pongano poi queste ultime – ben pulite – su di un luogo comune. Dopo averle battute e stirate a lungo, le si arrostita (meglio se con il grasso per friggere e arrostitire di W. von Heimburg *Alles in Butter*<sup>1</sup>) a fiamma bassa, versandovi sopra di continuo un quarto di lacrime cocenti. Intanto si squami accuratamente un pesce<sup>2</sup>, rimuovendo con cura le interiora, in particolare il cervello, e facendo poi dorare il pesciolino da tutti i lati finché non diventi croccante (Girarrosto e friggitoria *Prachtmädel* [Bella ragazzina]). Adesso si elabori il tutto in un'unica massa e la si comprima in una tela di lino candida come la neve finché non sia sgocciolato anche l'ultimo residuo di azione. Alla fine si mescoli all'intero un pacchettino di gelatina 's *Badener Ländle* [Nel Baden] e lo si spolveri con uno strato di zucchero in polvere marca *Sternennacht* [Notte stellata]. Il gustoso piatto (com'è noto una pietanza prediletta del beato Ludwig Pietsch) va servito in una pergola<sup>3</sup>. Per guarnirlo, si adoperino le foglie autunnali di un ancor sempre gaio vigneto<sup>4</sup>».

Per copia fedele, Walter Benjamin

<sup>1</sup> *Alles in Butter*, letteralmente «tutto in burro», significa «tutto è a posto» [N. d. T.]

<sup>2</sup> *Backfisch*, oltre che pesce da friggere, significa scherzosamente «giovinetta» [N. d. T.]

<sup>3</sup> La «Gartenlaube» (1853-1943), la celebre rivista illustrata per famiglie [N. d. T.]

<sup>4</sup> *Fröhliche Weinberg*, è il titolo di un'opera teatrale di Zuckmayer [N. d. T.]