



«COME UNA STELLA CADENTE, PASSÒ SULLE LORO TESTE»:

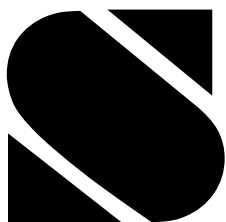
GENESI E FORTUNA CRITICA DEL PROGRAMMA PER UN TEATRO PROLETARIO DI BAMBINI DI WALTER BENJAMIN

Fabrizio Fiaschini

ABSTRACT. This essay aims to explore the compositional and editorial genesis of Walter Benjamin and Asja Lacis's Program for a Proletarian Children's Theatre, highlighting the parallels that, forty years after its composition and reception, shaped its political, cultural, and theatrical outcomes: in the avant-garde season of 1928 and in the somewhat analogous youth protests of 1968 (in Germany and Italy). The reflection will then be guided by the fruitful contradiction inherent in Benjamin's text between the programmatic and militant approach that should have characterized it in a functionalist sense (toward «the relevance of a radical communism») and its content, which, precisely because of children's theatre, escapes any ideological discipline. Thus, in the interpretations of some of the pedagogical and theatrical exponents of the 1968 movement (from Elvio Fachinelli to Giuseppe Bartolucci, to the protagonists of animation), an idea of theatre emerges that becomes all the more revolutionary the more it eludes any ideologically preemptive and homogenizing drift, prefiguring, in children's theatrical gestures, the signs of a new pedagogy and a new theatre always awaiting completion.

PAROLE CHIAVE: Walter Benjamin, Asja Lacis, Elvio Fachinelli, Programma per un teatro proletario di bambini

1. PER UN **PROGRAMMA NON PRO- GRAMMATICO**



ul numero doppio di aprile-giugno 1968 della rivista politico-letteraria tedesca «Alternative», interamente dedicato a Walter

Benjamin (come il precedente dell'ottobre-dicembre 1967), la regista lettone Asja Lacis, ormai quasi ottantenne, pubblica una sua personale testimonianza dal titolo *Il programma di un teatro proletario per l'infanzia (ricordi di rilettura)*¹. Nel testo, scritto su invito di Hildegard Brenner, autorevole direttrice del periodico della nuova sinistra, la Lacis ripercorre, a partire dal 1918, la sua

1 Lacis 1968.

pionieristica esperienza teatrale con i bambini abbandonati e gli orfani di guerra della città di Orel, collegandola, quasi senza soluzione di continuità, al successivo incontro con Benjamin, a Capri, nel 1924². L'intensa relazione che ne seguì, tanto inaspettata quanto, per entrambi, decisiva, viene infine ricondotta, nel 1928, alla stesura del *Programma*, come se quel testo rappresentasse l'approdo teorico di un'unica formidabile avventura di comune militanza artistica, pedagogica e politica:

Nel 1928, a Berlino, raccontai del mio lavoro a Johannes R. Becher e a Gerhard Eisler³. Il modello d'una educazione infantile estetica piace loro, e proposero d'instaurare un teatro del genere per l'infanzia nella *Liebknechthaus*. Io dovevo elaborarne il programma. Walter Benjamin aveva, già a Capri (1924), saputo del mio teatro per l'infanzia, dimostrandomi uno straordinario interesse: "Scriverò io il programma", disse, "ed esporrò e getterò le basi teoretiche del tuo lavoro pratico". Così sorse il *Programma di un teatro popolare per l'infanzia*⁴.

La ricostruzione, fino ad allora inedita, del saggio, subito seguita dalla citazione di alcuni brani, assume ancora maggiore rilevanza se si tiene conto dell'integrazione che, tre anni dopo, la stessa Lacis inserisce nella medesima testimonianza, in vista della pubblicazione estesa dei suoi saggi e memorie, editi, sempre a cura della Brenner, nel volume *Professione rivoluzionaria*⁵. Nella nuova versione del racconto, lo «straordinario interesse» di Benjamin a elaborare il *Programma* viene infatti ulteriormente chiosato:

Lo scrisse davvero, ma nella prima stesura le mie teorie furono esposte in maniera terribilmente complicata. Alla casa di Liebknecht lesse e risero: "Questo te l'ha scritto sicuramente Benjamin!". Riportai il programma a Walter Benjamin: doveva scrivere in maniera più comprensibile. Nacque così il *Programma per un teatro proletario dei bambini*, nella sua seconda stesura (la prima non è più stata ritrovata)⁶.

A detta della Lacis, la versione iniziale del *Programma* risultò dunque del tutto inadeguata rispetto alla sua destinazione editoriale: talmente complicata da suscitare l'aperta ironia dei suoi committenti. In realtà, pur in assenza della prima stesura perduta, è possibile ipotizzare, in base al testo successivamente 'approvato', che, a pesare nel giudizio negativo, non fosse solo la sua complessità, ma soprattutto l'ambiguità 'programmatica' della sua impostazione e articolazione: non abbastanza prescrittiva per rispondere alle urgenze di un'operatività teatrale e pedagogica militante; ideologicamente troppo disorientante per diventare un manifesto politico.

Come infatti emerge in modo evidente nella revisione finale (quella "più comprensibile"), maturata presumibilmente (improvvisando sul filo memoriale della Lacis) dopo l'ennesimo serrato confronto fra i due, il *Programma* risulta ancora, in ogni caso, un testo sottilmente sfuggente, attraversato sottotraccia da un'irriducibile antinomia. Quanto più l'impianto discorsivo si sforza, sia nello schema dialettico di "tensione" e "soluzione", sia nelle "sezioni" metodologiche (fulcro del lavoro della Lacis a Orel) di conformarsi

2 Il rapporto intellettuale e sentimentale fra Benjamin e Asja Lacis fu tanto intenso e cruciale quanto tormentato. Dopo l'incontro a Capri (e il noto viaggio a Napoli, da cui scaturì l'articolo sulla "porosità" della città partenopea), la relazione proseguì in autunno, a Berlino. L'anno successivo il filosofo tedesco le farà una visita improvvisa (e poco gradita) a Riga, mentre lei stava lavorando a un progetto teatrale *agit-prop*. Emersero allora tensioni che proseguirono nell'inverno del '26-'27, quando ancora Benjamin andò a trovarla a Mosca, dove Asja era convalescente nel sanatorio Rott, a seguito di un esaurimento nervoso: pochi furono i momenti di intimità e molti quelli di fredda distanza (anche per la presenza del compagno della Lacis, il drammaturgo Bernhard Reich). Alla fine, Benjamin dovette pertanto riconoscere che Asja era «una fortezza pressoché inespugnabile» (Benjamin 1983: 35). I due si rivedero ancora a Berlino nel 1928 per poi separarsi definitivamente, tranne qualche sporadico contatto epistolare. La Lacis, peraltro, seppe della morte dell'amico solo nel 1948, dopo il suo periodo di internamento di dieci anni in un gulag del Kazakistan. Su Asja Lacis si rimanda a Miglāne, Freinberga, Adamova 1973; Paškevic 2006; Cortez, De Almeida 2015; Frimberger 2022; Lacis 1976; Brinkmanis 2021; Fiaschini 2019. Una ricostruzione della relazione fra Benjamin e la Lacis si legge in Schiavoni 2016: 91-104, 141-153, 197-201.

3 Membri di punta del Partito Comunista Tedesco negli anni di Weimar, i due politici e intellettuali, amici di Asja Lacis, furono anche attivisti del gruppo *agit-prop* del «Megafono Rosso».

4 Lacis 1968: 66 (si riporta la versione italiana dell'articolo, tradotto da Mariateresa Mandalari, uscito su «Carte Segrete», 9, pp. 56-63).

5 Lacis 1971.

6 La traduzione italiana è di E. Casini Ropa, che cura anche la prima edizione italiana del testo.

ad una pedagogia teatrale proletaria fondata sui principi del socialismo, tanto più si evidenziano, nella struttura stessa e nei contenuti del testo, scarti e deviazioni che, proprio in virtù dell'eccezione anarchica del gesto infantile, lo sottraggono a una decisa prospettiva funzionalista di stretta osservanza ideologica.

Non si tratta, tuttavia, nella riflessione di Benjamin, di un'aporia politica e tantomeno di un'implicita sconfessione di quella svolta verso «l'attualità di un comunismo radicale»⁷ su cui l'avevano condotto, in particolare, il teatro di Asja Lacis⁸ e, successivamente, di Bertolt Brecht⁹. Le contraddizioni e gli spiazzamenti che interrompono la linearità del discorso non puntano infatti a minare l'intenzione pragmatica del manifesto e neppure la visione marxista delle sinergie fra pedagogia e teatro. Anzi, sotto certi aspetti, intendono paradossalmente rafforzarle, rovesciando però del tutto la posizione dello sguardo: dal mondo degli adulti a quello dell'infanzia, in modo da liberare la motivazione politica da ogni determinismo e da qualsiasi tentativo di omologazione.

A fondare i presupposti del *Programma*, gettando «le basi teoretiche» al «lavoro pratico» di Asja Lacis, non è dunque il punto di vista ortodosso e direttivo dell'adulto, ma quello indisciplinato e indecifrabile del bambino, la cui attività, nel teatro come nel gioco, si rivela rivoluzionaria proprio nella misura in cui rifiuta ogni tentativo 'coloniale' di imposizione ideologica:

Sui bambini, però, le frasi non hanno alcun potere. In un anno si può ottenere che in tutto il paese i bambini le ripetano. Ma il problema è come far sì che in dieci o venti anni si agisca secondo il programma del partito. E a questo scopo le frasi non servono a niente¹⁰.

Non saranno quindi le parole d'ordine e gli slogan imparati a memoria a educare l'infanzia ai principi del socialismo e alla coscienza di classe, ma, come insegna la lingua del teatro, la disponibilità materiale di uno spazio concreto d'azione, dove liberare le potenzialità mimetico espressive del bambino. Per questo motivo, l'educazione proletaria «ha dunque in primo luogo bisogno di un quadro, di un territorio reale *in cui* si educa. Non, come nella borghesia, di un'idea *a cui* si educa»¹¹. È pertanto il «quadro», ossia il «territorio reale» della relazione fra spazio, corpo e movimento, a determinare il perimetro pedagogico, proprio perché è solo in quel «territorio circoscritto» che si può sviluppare la «vita» del bambino:

L'educazione del bambino esige: *che si afferri l'intera sua vita*. L'educazione proletaria esige: *che si educi in un territorio circoscritto*. Questa è la dialettica positiva della questione. Ora, dato che la vita intera nella sua illimitata pienezza appare inquadrata e circoscritta solo e soltanto nel teatro, il teatro proletario di bambini è per il bambino proletario il luogo dialetticamente determinato per l'educazione¹².

Se dunque il «quadro» dove la vita può dispiegarsi in tutta la sua «illimitata pienezza» corrisponde al teatro, il suo spazio non è tuttavia quello illusorio della rap-

7 Benjamin 1978: 94.

8 Sempre sul numero di «Alternative», tradotto su «Carte Segrete», Asja Lacis racconta di come nessuno come Benjamin abbia «saputo mai illustrarmi con tanto acume i contrasti di classe. Poteva farlo soltanto chi avesse il socialismo nel cuore» (A. Lacis, *Con Benjamin e Brecht da Capri a Berlino*, «Carte segrete», cit., p. 41). Inoltre, sempre nel 1928, Benjamin introduce la pubblicazione di *Strada a senso unico* con la dedica (poi derubricata da Adorno): «Questa strada si chiama Via Asja Lacis/ dal nome di colei che / da Ingegnere/ l'ha aperta dentro l'autore». Sulla qualità trasformativa della fascinazione sentimentale e politica per la Lacis, Benjamin ritorna anche nello studio su *Le affinità elettive*, quando afferma che «un vero amore mi rende simile alla donna amata [...]. Questa trasformazione-assimilazione [...] è stata nel caso mio più impressionante durante la relazione con Asja, al punto da scoprire in me, allora, parecchie cose per la prima volta» (Benjamin 2002: 434).

9 Benjamin conobbe Brecht, anche grazie ad Asja Lacis, probabilmente già nell'autunno del 1924. Sette anni dopo (nel 1931), andò a trovarlo sull'isola di Le Lavandou, per rivederlo ancora a Parigi nell'ottobre del 1933. Gli scambi più intensi si ebbero tuttavia nei tre soggiorni a Svendborg (dove Brecht rimase dal 1933 al 1939): da giugno a ottobre del 1934, nell'agosto del 1936 e nell'ottobre del 1938 (cfr. Masini 1977; Schiavoni 1983, 1999; Cappelletto 2002; Wizisla 2009; Muroi 2017; Didi-Huberman 2018; Tolledi 2018; Fiaschini 2024).

10 Benjamin 1969: 147. Il testo venne poi riproposto anche in Fachinelli 1974 e in Lacis 1976. Una nuova versione si trova infine in Benjamin 2010.

11 *Ibid.*

12 *Ivi*, p. 148.

presentazione borghese, ma, al contrario, lo «spazio di gioco» dell'improvvisazione, ossia della sistematica incorporazione e ricomposizione ludica della realtà, sintetizzata nella sospensione del puro gesto:

L'improvvisazione domina; essa è la disposizione da cui emergono i segnali, i gesti che segnalano. E la rappresentazione o teatro deve appunto perciò essere la sintesi di questi gesti, perché soltanto essa possiede quella rigorosa unicità, in cui il gesto infantile si dispone come nel suo autentico spazio¹³.

Su questa linea, la centralità pedagogica dell'improvvisazione richiede inoltre che la conduzione sia interamente delegata al bambino, il quale, nel suo spazio di gioco, agisce e comanda «da dittatore», in totale autonomia creativa, alimentando un'operatività che non rimanda ad altro che a se stessa, ovvero alla sua matrice gestuale: «ogni azione e gesto infantile diventa un segnale. Non tanto, come piace allo psicologo, segnale dell'inconscio, delle latenze, rimozioni e censure, ma segnale da un mondo in cui il bambino vive e comanda»¹⁴.

Si creano così le premesse per un radicale rovesciamento, non solo dei principi, ma anche dei ruoli educativi, nella misura in cui «durante la rappresentazione i bambini stanno in scena e istruiscono ed educano gli attenti educatori»¹⁵. A fronte di questo sovvertimento pedagogico, agli adulti spetta quindi solamente il compito di fornire «i materiali, i compiti e le manifestazioni»¹⁶ funzionali alla determinazione dello spazio ludico e, successivamente, di porsi come osservatori del «radicale sprigionamento del gioco»¹⁷, in modo tale che siano «le tensioni del lavoro collettivo» infantile a svolgere la funzione pedagogica perché solo queste «costituiscono gli educatori»¹⁸.

Solo così, nello spazio residuale di questa infanzia marginale e non allineata, emancipata dalle logiche dominanti e costrittive del mondo adulto, si determinano,

per Benjamin, le condizioni per restituire i rapporti fra educazione e teatro a quell'azione proletaria di vitalità creativa che, nell'eludere ogni deriva di stampo massimalista, si dispone su un piano autenticamente materialista, prefigurando i segnali imprevisi di nuovi orizzonti di cambiamento:

Poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee che stimola ora qua, ora là ad azioni ineffettuabili e che finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro. Veramente rivoluzionario è il *segnale segreto* dell'avvenire che parla dal gesto infantile¹⁹.

A ben vedere, quindi, la spigolosità e le apparenti ambiguità che resero, agli occhi dei committenti, la prima redazione del testo «terribilmente complicata» potrebbero essere lette, all'opposto, come il frutto della spiazzante *simplicitas* di uno sguardo, quello dei bambini proletari, irriducibile ai dettami e alle rigide distinzioni della teoria e della prassi degli adulti.

2. QUARANT'ANNI DOPO

Per comprendere a pieno il valore eccentrico di questo primato dell'infanzia che sostanzia l'intera matrice del *Programma*, fondando i principi di un nuovo teatro e di una nuova pedagogia realmente proletari, vale la pena ripercorrere le tappe della sua anomala vicenda editoriale, nella misura in cui, citando ancora Benjamin, «non si tratta di presentare le opere della letteratura nel contesto del loro tempo, ma di presentare, nel tempo in cui sorsero, il tempo che le conosce, e cioè il nostro»²⁰.

Come è infatti noto, il tempo che conoscerà il *Programma* non è quello della sua composizione, ma quello della sua prima pubblicazione, a distanza di quarant'anni: nel 1969, nella piena effervescenza del movimentismo di base e della controcultura giovanile. Una congiuntura emblematica: di quelle che, per l'appunto, rendono, per Benjamin, la cultura lette-

13 Ivi, pp. 149-150.

14 Ivi, p. 149.

15 Ivi, p. 150.

16 Ivi, p. 149.

17 Questo, per Benjamin è, nell'adulto, il «vero genio pedagogico: l'osservazione» (*Ibid.*).

18 Ivi, p. 148.

19 Ivi, p. 151.

20 Benjamin 1973: 140.

raria *organon* della storia, rivelando, con sorprendente evidenza, la dialettica non lineare e non consequenziale dei suoi sviluppi, animati da corrispondenze che uniscono a distanza scaglie rimosse di testi e situazioni eterogenee e apparentemente irrelate, rendendo attuale, al presente, ciò che il passato custodiva come possibilità in attesa di compimento.

In particolare, ciò che colpisce di questa coincidenza editoriale a distanza è, di nuovo, la spiazzante dicotomia fra la radicalità politica, aspramente polarizzata, del contesto in cui il *Programma* viene scoperto e divulgato, e la sostanziale problematicità della sua lettura ideologica, i cui risvolti, non a caso, produrranno, nei suoi interpreti più acuti e sensibili, alcuni degli esiti più originali e divergenti del Sessantotto teatrale e pedagogico, specie per quanto riguarda il caso italiano.

A far conoscere per la prima volta il *Programma* è infatti lo psichiatra e psicanalista Elvio Fachinelli, uno dei padri della pedagogia non autoritaria²¹, che cura la traduzione del testo per la rivista «Quaderni Piacentini», molto vicina al movimento studentesco²², dopo aver ricevuto dall'amico Corrado Levi l'edizione semiclandestina uscita pochi mesi prima in Germania, sempre su iniziativa dei collettivi universitari. Nella *Nota* di commento, la tensione politica risalta in primo piano, in esplicita analogia con gli anni della sua composizione:

Al di là delle dispute e delle accuse rivolte ad Adorno, che si comporterebbe da custode avaro e tendenzioso dell'opera, il "ritrovamento" di Benjamin da parte del movimento studentesco tedesco si inserisce nel tentativo di dare una risposta a quei problemi e a quelle esigenze cui Benjamin, come altri teorici del "comunismo radicale" degli anni '20, avevano cercato di rispondere [...]. Finora escluso dalle edizioni Suhrkamp

delle opere di Benjamin, è uscito qualche mese fa in un opuscolo edito dal Consiglio centrale degli asili infantili socialisti di Berlino Ovest²³.

Il riferimento è all'azione di forza che aveva portato alla pubblicazione del testo, che Fachinelli si premura di riportare fedelmente dalla premessa della *Samizdat* berlinese:

Il *Programma per un teatro proletario di bambini* è stato strappato al potere discrezionale degli amministratori francofortesi di Benjamin e alle mani dei cultural politici revisionisti [...]. Un compagno legato agli Adorno & Co, al progetto per gli asili infantili socialisti, nonché a una strategia politica era, grazie alle sue buone relazioni, in possesso del manoscritto. La sua lealtà nei confronti dei suoi protettori è al di sopra di ogni dubbio. Un altro compagno, non meno legato al progetto degli asili infantili, ha potuto dare un'occhiata al manoscritto. La sua slealtà nei confronti del suo protettore è al di sopra di ogni dubbio. Cogliamo l'occasione per socializzare il manoscritto, in vista del nostro lavoro pratico, che è parte dell'auto-organizzazione della base²⁴.

Dopo un lungo oblio, il testo benjaminiano riemerge dunque, quasi in contemporanea, in Germania e in Italia, nelle acque agitate della dura polemica innescata dalla nuova sinistra, a partire dai materiali inediti (fra cui il *Programma*) resi accessibili presso l'Archivio Centrale DDR di Potsdam, dove erano giunti, dopo molte peripezie, grazie a un lascito moscovita. Bersaglio principale delle accuse dei giovani attivisti era dunque la gestione accentratrice e 'revisionista' di Adorno, colpevole, insieme a Gershom Scholem, di aver manipolato, in vita e in morte, le carte e il pensiero di Benjamin, occultando molte delle fonti e dei riferimenti (*in primis* i rapporti con il teatro di Brecht e Asja Laticis) che avrebbero dimostrato la sua netta conversione al marxismo²⁵.

21 Sulla figura di Elvio Fachinelli, oltre l'antologia di testi curata da M. Conci e F. Marchioro (Fachinelli 1998), si vedano almeno Sciacchitano 2011; Melandri 2014; Recalcati 2020; Cima 2023.

22 Sulla rivista si vedano Fofi, Giacomini 1998; Veca 1980: 153-157; Cremona 2025.

23 Fachinelli 1969: 152.

24 *Ibid.*

25 La polemica fu innescata dopo l'edizione delle *Lettere* di Benjamin curata nel 1966 da Adorno e Scholem, seguita dalla durissima recensione di Helmut Heissenbüttel sulla rivista «Merkur» del marzo del 1967. Sulla medesima rivista esce poi, nel numero di gennaio-aprile 1968, l'articolo, altrettanto polemico, di Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, pubblicato anche sul numero 44 del «New Yorker», il 19 Ottobre 1968 (sul tema si rimanda a Arendt, Benjamin 2017; Rossetti 2006). Sulla complessa 'questione marxista' in Benjamin, anche in relazione ai suoi rapporti con Adorno si vedano Spagnoletti 1974; Schiavoni 1980; Lunn 1982; Bratu Hansen 2012; Canevacci Ribeiro 2003; Chitussi 2010. Degna di nota anche la raccolta degli scritti politici di Benjamin (2011).

Non a caso, fra le più autorevoli e impegnate esponenti del dibattito, spicca proprio la direttrice di «Alternative» Hildegard Brenner, che, insieme a Rosemarie Heise (curatrice di una prima versione, ripudiata da Adorno, de *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*²⁶), dedica ai documenti di Potsdam e alle testimonianze di Asja Lacis due numeri della rivista, dando vita, insieme ai suoi collaboratori, a una delle interpretazioni più incisive e informate sulla «questione marxista»²⁷.

3. UN'ALTRA PEDAGOGIA

Se è dunque l'urgenza militante a motivare l'immediata pubblicazione del *Programma* da parte di Fachinelli, la sua analisi, tuttavia, dopo aver riassunto la *querelle*, si smarca decisamente dalla vulgata polemica, per insistere, al contrario, sugli aspetti ideologicamente meno allineati, gravitanti proprio su una visione non convenzionale dei rapporti fra teatro, pedagogia e infanzia:

Ma l'essenziale del testo non è qui. È lecito persino chiedersi se si tratta in fondo di un testo teatrale, nel senso degradato, quasi specialistico, cui la parola teatro sembra ridotta. Fin dal primo capoverso, esso propone infatti una lettura diversa, una diversa profondità, in cui la forma di teatro suggerita diventa rappresentativa di un mutato rapporto tra adulti e bambini. Non si tratta di un'allegoria, quanto piuttosto di una rappresentazione problematica, attraverso il teatro, del rapporto fra generazioni oggi. Di qui la sua contemporaneità per noi. Quello che colpisce, a prima vista, è il rovesciamento del tradizionale rapporto pedagogico: sono i bambini qui, che insegnano ed «educano gli attenti educatori», secondo una consapevole trasposizione della famosa formula della terza tesi di Feuerbach di Marx²⁸.

In questa direzione, la lettura marxista di Benjamin vira, in Fachinelli, su una traiettoria politicamente deviante («una diversa profondità»), dove la vera novità del teatro proletario dei bambini non risiede tanto nei contenuti programmatici che trasmette, ma nell'inversione del rapporto pedagogico che esprime, delineando, nel primato del bambino che educa l'educatore, una situazione ideologicamente eterodossa, in cui si rispecchia «la rappresentazione problematica» del rapporto generazionale vissuto dai giovani del Sessantotto.

Per Fachinelli, a trapelare fra le righe del testo benjaminiano è infatti la sostanziale sintonia fra le tensioni dell'infanzia e quelle che agitano le nuove generazioni, volte entrambe «alla realizzazione totale della propria vita»: non in astratto, ma nel «territorio circoscritto» richiesto dall'«educazione proletaria», vale a dire «nella realtà divisa in cui vive» il bambino degli anni Venti, come il giovane degli anni Sessanta²⁹.

L'attualità del *Programma* consiste pertanto in quella «disponibilità totale» alla vita che, senza alcuna finalizzazione e senza alcuna matrice ideologica preventiva, accomuna l'infanzia e la contestazione giovanile in un unico processo, teatrale e politico, di scomposizione e ricomposizione del mondo. Un'urgenza che, tuttavia, nella sua radicalità, matura e prende forma in un campo d'azione segnato dal limite e dall'alienazione, traducendosi quindi in una tensione inevitabilmente utopica, sintetizzabile nella «richiesta del possibile attualmente impossibile»³⁰.

Sulla vitalità rivoluzionaria di questo paradosso tipicamente benjaminiano, si innesta, inoltre, un altro aspetto che, agli occhi di Fachinelli, rende il *Programma* ancora

26 W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Aufbau Verlag, Berlin 1971.

27 Nel doppio numero, 56/57 (1967), di «Alternative» si vedano, in particolare, R. Heise, *Der Benjamin-Nachlass in Potsdam*, pp. 186-194 e H.H. Holz, *Philosophie als Interpretation*, pp. 235-242, mentre, sul numero 59/60 (1968) della stessa rivista, si segnalano gli interventi della stessa Brenner (H. Brenner, *Die Lesbarkeit der Bilder*, pp. 48-61) e di R. Heise (*Nachbemerkungen zu einer Polemik oder Widerlegbare Behauptungen der frankfurter Benjamin-Herausgeber*, pp. 68-75).

28 Fachinelli 1969: 153.

29 «Benjamin qui parla di una "dialettica positiva" tra le esigenze di realizzazione totale della propria vita, da parte della nuova generazione, e il "territorio circoscritto" richiesto dall'«educazione proletaria». Il rapporto dialettico, per lui, non si pone dunque tra disponibilità totale dell'infanzia e realtà sociale, divisione sociale del lavoro come vige attualmente; si pone invece tra questa disponibilità dell'infanzia e la tensione permanente che il proletariato introduce, sulla base della sua stessa materiale, circoscritta, esistenza, nella realtà divisa in cui vive. Qui si tocca a mio parere il punto più problematico, e se si vuole più profetico del discorso di Benjamin» (*Ibid.*).

30 Ivi, p. 152.

più incisivo e attuale: la conferma del ruolo cruciale assunto dal desiderio, in quella sua manifestazione alogica e trasgressiva che, l'anno prima, lo psicanalista trentino aveva teorizzato, sempre su «Quaderni Piacentini», nel concetto di «desiderio dissidente»³¹:

Poniamoci le domande classiche del Questore, del Rettore, dei Genitori: “che cosa vogliono?” e “chi li comanda?”. Ce ne daremo le stesse risposte: “non si sa cosa vogliono”, “vogliono l'impossibile”, e insieme “non si sa chi gli mette in testa certe cose”³².

Nel volere l'impossibile (senza sapere cosa), i giovani proletari (al pari dei bambini), non innescano solo un corto circuito fra debolezza programmatica dell'ideologia e forza propulsiva della creatività innovatrice, ma evidenziano parallelamente la necessità di affermare l'autonomia del desiderio, svincolandolo innanzitutto dal soddisfacimento del bisogno, funzionale alla matrice capitalistico borghese (e ad alcune derive marxiste massimaliste), per riportarlo alla sua condizione semplicemente desiderante, ossia costitutivamente dissidente.

Mediante la saturazione del bisogno, la società impedisce infatti al desiderio di essere colto nella sua dimensione sorgiva di pulsionale e sovversiva potenzialità, negando di conseguenza, soprattutto alle nuove generazioni, quello «stato di desiderio»³³ che, nella sua effervescenza disorganizzata, costituisce l'antidoto più efficace all'interiorizzazione delle logiche di dominio e al disciplinamento delle identità individuali e collettive, «la cui regolazione è già prevista in anticipo»³⁴.

Ciò che sta dietro, per questi giovani (sottolineo questi), è un'immagine o un fantasma di società che, mentre promette una sempre più completa liberazione dal bisogno, nello stesso tempo minaccia una perdita dell'identità personale. Cioè abbina un'offerta di sicurezza immediata a una prospettiva inaccettabile: la perdita di sé come progetto e desiderio. La liberazione dal bisogno sembra avere come sua condizione la rinuncia al desiderio.³⁵

Di conseguenza, come risposta all'impossibilità del desiderio, nasce il desiderio dell'impossibile, ovvero la ricerca, nei giovani antagonisti, di quelle pratiche di dissidenza che, rifiutando l'accettazione passiva del bisogno appagato, favoriscono il manifestarsi della vita, al di là di qualsiasi obiettivo o scopo preventivo:

«Ogni meta e proposta è superata nel momento stesso in cui è raggiunta [...]. Dunque ciò che conta non è la meta, non è la proposta in sé, più o meno “reale”; il gruppo impara sempre meglio che essenziale per la sua sopravvivenza non è l'oggetto del desiderio, ma lo stato di desiderio [...]. Il desiderio appagato è morto come desiderio, e alla sua morte fa seguito la morte del gruppo»³⁶.

In questa visione antiautoritaria, l'analisi di Fachinelli, nel suo approccio bio-psico-sociale, viene poi ricondotta, ancora una volta, all'infanzia e alla crisi dei legami triangolari (con la madre onnipotente e il padre impotente), in modo tale da unire, in un unico approccio sistemico, gli elementi politico culturali della contestazione ai suoi risvolti intergenerazionali:

Ma dal punto di vista individuale, questa condizione sembra il ripetersi, nella realtà adulta, di una situazione angosciante che è stata quella del rapporto con la madre [...]. La madre buona e gratificante è, nello stesso tempo, la strega malefica e divoratrice. Il nutrimento e l'amore che essa ci dà sono continuamente minacciati, nella fantasia infantile, dalla sua capacità distruttiva. Il cibo che essa ci offre è quindi pagato con la dipendenza totale. E in questa situazione scarso aiuto ci può venire dalla presenza di un padre che è sempre più labile e impotente, quando non si confonda egli stesso, riassorbito, con la figura onnipotente della madre³⁷.

Riletta dunque alla luce delle riflessioni sul 'desiderio dissidente', la pubblicazione del *Programma* su «Quaderni Piacentini» non va vista solo come un atto isolato di guerriglia editoriale, ma costituisce, insieme alla recensione a *Lettera a una professoressa*

31 Fachinelli 1968a. Sul tema, cfr. Melandri 1999; Diazi 2023.

32 Fachinelli 1968a: 77.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 Ivi: 76.

36 Ivi: 77.

37 Ivi, p. 76.

di don Milani³⁸ e ai due saggi *Gruppo chiuso e gruppo aperto?*³⁹ e *Che cosa chiede Edipo alla Sfinge?*⁴⁰, una delle tappe decisive dell'evoluzione del pensiero di Fachinelli nelle annate cruciali della rivista, delineando, nel cuore della controcultura giovanile, le basi della pedagogia e della psicanalisi antiautoritaria.

All'interno di questa parabola concettuale, è poi importante sottolineare come la centralità del testo benjaminiano non riguardi solo gli aspetti teorici, ma si misuri anche sul piano concreto della prassi, dal momento che, analogamente a quanto accadde nel 1928-1929, Fachinelli cura l'edizione del *Programma* proprio a ridosso dell'avvio di uno degli esempi più innovativi e radicali di pedagogia *antiautoritaria* per l'infanzia: la realizzazione, a Milano, dell'Asilo autogestito di Porta Ticinese⁴¹. Un'esperienza nata su sollecitazione di un collettivo di studenti che avevano seguito il 'controcorsò' di Pedagogia all'Università Statale, i cui sviluppi, dopo il celebre Convegno del giugno 1970 (*Esperienze antiautoritarie nella scuola*), confluiranno nel volume *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, e nella fondazione dell'omonima rivista⁴².

In questa doppia sinergia fra ricerca e azione, l'eredità di Benjamin e Asja Lacis assume pertanto, in Fachinelli, un rilievo che va ben oltre lo specifico del *Programma*: nella centralità del desiderio, matura infatti l'intuizione della possibilità di un processo politico e culturale che, sotto il

velo di un'apparente distruttività, faccia emergere l'affermazione della pulsione di vita contro la pulsione di morte.

Una promessa di felicità che lo stesso Benjamin aveva già evidenziato, sempre in nome di *eros*, nello studio sulle *Affinità elettive* di Goethe⁴³, ritrovandola poi nell'operatività senza scopo del gioco teatrale: puro gesto desiderante di mimetismo, sovversione e cambiamento che custodisce le premesse della rigenerazione di se stessi e della società, lungo una direttrice che, rifiutando qualsiasi approccio ideologicamente prescrittivo, contempla la stretta relazione fra il mondo dell'infanzia e quello degli adulti.

Al «tentativo autenticamente borghese di agire direttamente sui bambini come 'personalità morale'»⁴⁴ Benjamin contrappone infatti lo stile opposto del teatro dei bambini, basato sulla negazione del modello etico e impositivo della «pedagogia coloniale»⁴⁵: «l'influenza morale qui non esiste», precisa Benjamin, «l'influenza diretta qui non esiste»⁴⁶. Al contrario, ad intervenire nel processo formativo del «collettivo» dei bambini, sono le «enormi forze» (le «più potenti» e le «più attuali») ⁴⁷ che i bambini stessi, sciolti da ogni inibizione prescrittiva e prestazionale, scatenano, per puro desiderio, nelle improvvisazioni teatrali, riproponendole in forma di gesti trasgressivi e inaspettati.

Nella lettura benjaminiana di Fachinelli, il legame fra infanzia e desiderio non si limita pertanto a sostanziare la visione

38 Fachinelli 1967.

39 Fachinelli 1968b.

40 Fachinelli 1970.

41 Ferrario 2023.

42 Nata per gemmazione dal volume *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola* (Einaudi, Torino 1971, a cura dello stesso Fachinelli, insieme a Luisa Muraro e Giuseppe Sartori), la rivista, attiva fino al 1977 in forma bimestrale, si proponeva di estendere il dibattito sulle pratiche non autoritarie nella scuola. Nel 1976 si affiancò, con la stessa denominazione, anche una collana editoriale che ospitò importanti contributi sulle tematiche femministe (cfr. Melandri 2018).

43 La prima traduzione italiana del saggio di Benjamin su *Le affinità elettive* compare proprio sulla raccolta einaudiana del 1962.

44 Benjamin 1969: 148.

45 Col titolo *Kolonialpädagogik*, il saggio omonimo compare sull'insero letterario del «Frankfurter Zeitung», LXIII, 51, del 21 dicembre 1930 (ora in Benjamin 2002: 299-300).

46 Benjamin 1969: 148.

47 «Il teatro proletario di bambini esige in modo assoluto, per agire fruttuosamente, un collettivo come pubblico. In una parola: la classe. E d'altra parte soltanto la classe operaia possiede un organo infallibile per fare esistere i collettivi. Tali collettivi sono le assemblee popolari, l'armata, la fabbrica. Un collettivo di questo genere è però anche il bambino [...]. Questo collettivo non irradia soltanto le forze più potenti, ma le più attuali» (Ivi, p. 149).

di un'altra pedagogia⁴⁸, ma, sottotraccia, disegna anche il profilo di un altro teatro, restituendolo ad una radicalità rivoluzionaria che lo emancipa dalle forme chiuse e illustrative dello spettacolo borghese.

4. UN ALTRO TEATRO

Per cogliere dunque l'intenzione e la portata del *Programma* sul versante teatrale, è bene soffermarsi ancora sugli anni caldi della sua ricezione. L'interpretazione attualizzante proposta da Fachinelli non costituisce, infatti, in Italia, un caso isolato, ma, come si era già riscontrato in ambito tedesco, si inserisce nel quadro assai composito e conflittuale del rinnovato interesse culturale per le declinazioni marxiste dell'estetica e della politica di Benjamin nella stagione della contestazione.

Una sensibilità manifestatasi, già nel 1966, con la prima edizione dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁴⁹, e poi ulteriormente rafforzata dalla diffusione delle carte di Potsdam e dalla conseguente polemica con Adorno. Se infatti con *L'opera d'arte* si era scoperto «un Benjamin più legato all'attualità, sia che indagli i problemi dell'arte di massa sia che commenti il teatro e la lirica dell'amico e compagno di lotta Bertolt Brecht»⁵⁰, la diffusione dei nuovi materiali d'archivio tende ad amplificare la discussione e a radicalizzare le posizioni.

Lo dimostra la scelta di una rivista come «Carte Segrete»⁵¹, che, pochi mesi prima della pubblicazione del *Programma* su «Quaderni Piacentini», cura (nel numero 9 del gennaio-marzo 1969) la traduzione

di ampie parti degli interventi e degli inediti di Benjamin usciti sul doppio numero di «Alternative», fra cui la testimonianza della Lacis, titolando emblematicamente l'intero dossier *Un ignoto lascito di Walter Benjamin [...] La polemica con Th. W. Adorno, ovvero La manipolazione dei testi*⁵². Subito dopo, a riprova del fervore editoriale del momento, esce, sulla stessa rivista (nel numero 11 di luglio-settembre), sotto pseudonimo kierkeegardiano di Johannes de Silentio, l'articolo *A proposito di un "programma d'azione" di Walter Benjamin. Teatr-azione in classe*, che mostra chiaramente la prospettiva attivista su cui si era focalizzato il dibattito teatrale⁵³.

In particolare, dopo aver sottolineato la coincidenza «produttiva» che, in quello stesso periodo, attrae l'attenzione delle «riviste militanti» sul Benjamin non manipolato dagli adorniani⁵⁴, l'autore, pur qualificando tale interesse come «attuale, concreto e immediato per la sua acuta percezione delle esigenze radicali del presente» non esita a porre il nodo politicamente problematico della questione:

non si può non rilevare con una certa violenza, a carico di tutti i benjaminiani (noi compresi) come la funzionalizzazione o fungibilizzazione degli intellettuali nel quadro delle strutture sociali esistenti e dominanti, così come nel quadro delle infrastrutture contestative o antagonistiche sperimentate nel campo di operazioni in cui agiscono i militanti del pensiero critico e dell'azione rivoluzionante, mantenga il discorso, o la riscoperta del discorso, che dovrebbe andare alle radici del "vuoto d'azione", in un limbo illuminista, contento della propria veridicità, in un affidamento all'azione di altri

48 Non a caso, sul numero 3-4 del 1972 la rivista ospiterà la traduzione del saggio *Una pedagogia comunista* di Walter Benjamin.

49 Benjamin 1966.

50 Così Cases nell'*Introduzione*, ivi, p. 7.

51 Il primo numero della rivista trimestrale, fondata da Domenico Javarone e dal 'poetronico' Gianni Toti, esce nel gennaio 1967, restando attiva per un ventennio, fino al 1987.

52 Heise 1969. Oltre a questo intervento (pp. 22-37) e alla testimonianza sul *Programma* della Lacis (pp. 56-63), il fascicolo di «Carte Segrete» contiene due lettere della corrispondenza Benjamin-Lacis e una di Benjamin (pp. 38-42), la voce su *Goethe* per l'*Enciclopedia Sovietica* (pp. 43-46), due recensioni (una su Gladkov e una su Gorki, pp. 46-50) e *La discussione sull'arte filmistica russa e sull'arte collettivistica generale* (pp. 51-55).

53 De Silentio 1969.

54 Oltre a «Quaderni Piacentini», vengono menzionate «Tropico», che, sul primo numero del 1969, ripubblica *L'autore come produttore* e «Belfagor», che, nel volume 23 (n. 2), del 1968 ospita l'intervento di Luigi de Nardis *Intorno al saggio di Walter Benjamin su Baudelaire a Parigi* (pp. 156-167). In realtà, negli stessi anni, la riscoperta di Benjamin nelle riviste militanti fu assidua e costante. Solo per restare in ambito teatrale, si pensi ai contributi di Maria Grazia Meriggi (1973, 1974), oppure a «Ombre Rosse», che ospita un contributo di Cornacchia (1974), dove, in più punti, si fa riferimento al *Programma*. Inoltre Fofi (1973), trattando dell'esperienza della Mensa per bambini proletari di Vico Cappuccinelle, cita il *Programma* come testo di riferimento. E ancora Moscati 1973 e Mamprin 1974.

... Si vuol dire (si vorrebbe) che non si dovrebbe parlare di “programma per un teatro proletario di bambini” (come di qualsiasi altro programma di azione possibile), senza proporsi subito, concretamente, il passaggio a una sua realizzazione [...]. Ancora oggi, e forse in modo particolare proprio oggi, ciò che Benjamin scrive a proposito del teatro proletario di bambini può tramutarsi in indicazioni sperimentali serie, da portare alla concrezione delle iniziative, alla prassi, diciamo (diciamo?)⁵⁵.

Si tratta, quindi, come auspicavano alla fine degli anni Venti i committenti berlinesi del *Programma*, di rendere concrete e operative le premesse teoriche: ma, in questa direzione, l'applicazione si rivela, anche questa volta, decisamente complessa. Nel seguito dell'articolo, infatti, le indicazioni pratiche rimangono di fatto sul piano della tensione concettuale, allineandosi sulle istanze riformatrici di quel movimento pedagogico e teatrale che, negli stessi anni, caratterizzò l'alleanza più innovativa e sperimentale fra l'idea di una nuova scuola e di un nuovo teatro: l'animazione teatrale⁵⁶.

Sono infatti le aspirazioni più radicali di quella formidabile esperienza a trapezare nel testo come potenziali eredità del *Programma*, in opposizione al dogmatismo del teatro borghese: l'avvento della non-regia, l'abolizione del pubblico, il rifiuto dell'educazione dell'attore e di ogni delega artistica, e infine la rottura del binomio spettacolo/prodotto, in vista della realizzazione di un «teatrassemblea come collettivo di classe autoeducativo» per tradurre le «innervazioni ricettive» degli specialisti della classe, in «innervazioni creative» rappresentative⁵⁷.

In questo drastico ripensamento delle matrici fondative della teatralità emerge poi, parallelamente, nell'autore, la consapevolezza del valore non strumentalmente ideologico della spinta rivoluzionaria del *Programma*:

I bambini teatranti di Benjamin - questa la scoperta, la rivelazione di una sconcertata verità - siamo tutti noi, gli adulti in posizione di classe futurante, bambini veri di una vita a venire, utopistica sì, cioè maturata in quella “forma utopistica della coscienza sociale” che si oppone alla forma ideologica, illusoria, capovolta, deformata, pseudo-sistemante⁵⁸.

Anche in questo caso, quindi, risaltano tutte le feconde contraddizioni di un testo che, pur essendo riscoperto in un ambito apertamente politico militante, sfugge ad ogni schematismo, disponendosi su quella direttrice eterodossa che già aveva attraversato l'approccio di Fachinelli. Sempre sul versante dell'animazione teatrale vanno poi individuati i tentativi più convinti di attuazione del *Programma* benjaminiano, soprattutto nello sforzo di cogliere concrete analogie con i metodi e la prassi dell'azione diretta. Lo afferma senza mezze misure Franco Sanfilippo, uno dei padri del movimento:

Non vi fu animatore, o critico dell'animazione al quale possa essere sfuggito il celebre scritto di Walter Benjamin “Programma per un teatro proletario dei bambini”, pubblicato per la prima volta sui “Quaderni Piacentini”, a cura di Elvio Fachinelli. Ma, ne siamo convinti, le citazioni di questo autore sono state spesso usate, a cominciare dallo stesso traduttore, per rafforzare un punto di vista astratto, oppure per servirsi di un dato culturale importante a supporto di un discorso qualunque, occasionale ed estemporaneo. Per noi questo documento è stato fin dal primo momento un prezioso riferimento dopo che ci fu data l'occasione di constatare come, sorprendentemente, le nostre azioni, i nostri interventi, cresciuti e notevolmente sviluppatisi autonomamente, sembravano l'esatta esecuzione di quel programma⁵⁹.

Nella sua *vis* polemica, la posizione critica è molto chiara: nella volontà di esplicitare gli aspetti pedagogicamente e teatralmente operativi del *Programma*, Sanfilippo sottovaluta necessariamente l'impostazione teorica non finalizzata, e

55 De Silentio 1969: 165 ss.

56 Passatore, De Stefanis 1970; Bartolucci 1972; Fontana, Ottolenghi 1971; Casini Ropa 1974; Mamprin, Morteo, Perissinotto 1977; Scabia, Casini Ropa 1978; Passatore, De Stefanis, Fontana, De Lucis 1978; De Marinis 1983: 31-68; Bianchi 2009; Casi 2012; Perissinotto 2004; Marchiori 2005; Tamiozzo Goldmann 1997; Fiaschini 2015; Marino 2022.

57 De Silentio 1969: 168.

58 *Ibid.*

59 Sanfilippo 1980: 58.

tantomeno funzionalista, del testo, mettendo in discussione, non a caso, proprio l'approccio di Fachinelli.

Su questa linea, una delle modalità ricorrenti, in senso pragmatico, sarà quella di isolare e privilegiare, a discapito del quadro complessivo, le parti del discorso più concretamente ispirate alle sezioni di lavoro della Lacis. La regista lettone viene da questo punto di vista considerata la vera personalità anticipatrice (sistematicamente rimossa) dell'animazione teatrale, come evidenzia Eugenia Casini Ropa nell'*Introduzione* alla prima edizione italiana (1976) di *Professione Rivoluzionaria*:

È difficile, leggendo queste pagine, non confrontarle immediatamente con le più interessanti sperimentazioni, soprattutto italiane, degli anni fra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta, che hanno aperto nuove prospettive alla scuola e al teatro. E così facendo troviamo riunite qui [...], e applicate in una estremizzante prassi educativa, le problematiche che hanno alimentato il recente dibattito sul teatro dei ragazzi: le tecniche espressive, il processo conoscitivo e creativo legato al gioco teatrale, l'improvvisazione (assunta allora come oggi a imprescindibile punto di partenza), la scrittura collettiva (la stesura del testo scaturita dalle improvvisazioni del gruppo), la discussione sulla necessità della rappresentazione e l'irrepetibilità della stessa, il collettivo di ragazzi come pubblico, il coinvolgimento dell'ambiente esterno (la festosa parata dei ragazzi sulla via del teatro), e così via⁶⁰.

Rispetto a questa dicotomia interpretativa, basata sull'antitesi fra utopia innovatrice e pragmatismo militante, decisamente più articolata e avveduta risulta l'analisi che Giuseppe Bartolucci, uno degli interpreti più raffinati di quella stagione⁶¹, conduce nel saggio introduttivo della raccolta *Il teatro dei ragazzi*⁶², specificando, nel solco di Fachinelli, la duplice risonanza del *Programma* nelle esperienze contemporanee dell'animazione.

Anche per Bartolucci, infatti, il testo di Benjamin parla al presente del teatro (e della pedagogia), dal momento che, nel rifiutare «l'imposizione dell'educatore», a favore dell'«uguaglianza dell'educando-educatore»⁶³, sovverte le logiche dominanti del modello estetico ed educativo borghese, intercettando quella «disponibilità totale alla vita», che, nel caso dell'animazione teatrale, si esprime attraverso la processualità creativa «dell'improvvisazione, fuori dal tracciato tecnico espressivo della tradizione (anche del 'nuovo' teatrale)»⁶⁴. Da questa spontaneità espressiva, emancipata da ogni appartenenza o classificazione, scaturisce pertanto una «tensione collettiva su materiali di lavoro» in grado di rivelare «gesti segnali» del tutto inediti e imprevisi, che costituiscono «lo strumento collettivo portante dell'azione [...] fuori dal profitto, fuori dal prodotto, privi di cristallizzazione tecnico espressiva»⁶⁵.

Come sosteneva anche Fachinelli, l'istanza rivoluzionaria del *Programma* non va quindi misurata tanto sui presupposti ideologici, e tantomeno sulla contrapposizione, altrettanto fuorviante, fra il 'vecchio' della tradizione e il 'nuovo' dell'avanguardia (specie quando il 'nuovo' teatrale finisce per replicare le forme chiuse della 'vecchia' rappresentazione), ma sul ribaltamento sostanziale, e ben più destabilizzante, dei valori e delle gerarchie artistiche e pedagogiche, riportate a quella condizione aperta e «non rassicurante»⁶⁶ di uguaglianza che, per Bartolucci, ha segnato sia l'esperienza educativa antiautoritaria dell'asilo di Porta Ticinese, sia quella teatrale dell'animazione.

In entrambi i casi, infatti, è «la non rassicurazione di questo rapporto adulto-bambino a determinare le esperienze di

60 Casini Ropa 1976: 15-16.

61 La figura di Bartolucci si distingue nel panorama del nuovo teatro italiano (di cui fu instancabile promotore) per la sua posizione critica militante, ma sempre lucida e anticonformista. Fondatore della rivista «Teatrotre», fu tra i promotori del Convegno di Ivrea (1967) e curatore di importanti rassegne dedicate alla post-avanguardia e ai gruppi di base. Altrettanto fondamentale il suo interesse per il decentramento teatrale, l'animazione teatrale e il teatro ragazzi. Fra le sue pubblicazioni si vedano almeno Bartolucci 1968, 1970 e 1972. Una recente raccolta dei suoi testi si trova in Bartolucci 2007.

62 Bartolucci 1972b (ora in Bartolucci 2007: 213-229).

63 Ivi: 9.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

66 Ivi: 11.

drammatizzazione»⁶⁷, ossia a circoscrivere quel campo non direzionato di operatività dove, in virtù delle pratiche di «improvvisazione, lavoro di gruppo, partecipazione»⁶⁸, viene messa in gioco «una funzione diversa del teatro e della scuola»⁶⁹, la cui sinergia finisce poi per rivoluzionare «la forma del teatro [...], avviando una scrittura collettiva non privilegiata, né soggettiva, fuori dai calcoli tradizionali e innovatori al tempo stesso del teatro»⁷⁰. Il risultato di questa drammatizzazione di impronta benjaminiana è pertanto «una scrittura-azione collettiva (frutto di cultura e di vita), nella quale non soltanto il ‘prodotto’ è fatto saltare, ma anche materialisticamente si viene ottenendo un movimento dialettico (ritmo-espressione-società) organicamente componentesi per comunità (e non per individualità)»⁷¹.

Si spiega dunque solo così, all’interno di questa vitalità non rassicurante del gesto infantile collettivo, l’attualità rivoluzionaria del *Programma* incarnata dall’animazione teatrale: la sua qualità sovversiva è infatti direttamente proporzionale alla sua capacità di collocarsi creativamente in una posizione antagonista di margine aliena da ogni dogmatismo artistico o pedagogico, proprio perché «una politica della drammatizzazione non può che essere astuta nel senso brechtiano del termine»⁷², in modo da «salvaguardare la propria finalità contestatrice ed innovatrice come strumento di comunicazione fondato sulla socialità partecipazionale, ed al tempo stesso fronteggiare la ‘convenzione’ dentro le scuole, dentro il teatro»⁷³.

V. EPILOGO

A dodici anni dalla sua prima pubblicazione semiclandestina, Elvio Fachinelli, ancora su «Quaderni Piacentini», ritorna nuovamente sull’eredità scomoda e irri-

ducibile del *Programma*, ma questa volta con uno sguardo retrospettivo che, sul filo della memoria emotiva, si stempera nel lucido disincanto di un fallimento tanto inevitabile, quanto coraggioso e denso di attese⁷⁴. In questo senso, a nutrire la riflessione postuma del padre della pedagogia antiautoritaria non è semplicemente l’amarezza per l’occasione perduta, non è il banale crollo delle aspettative, ma un sentimento sospeso di dolorosa consapevolezza della natura intrinsecamente irrealizzabile e sempre inattuale di quella «illimitata pienezza della vita»⁷⁵ che il gesto teatrale dei bambini e il gesto politico della contestazione giovanile avevano per un momento acceso come un bagliore dal passato verso il futuro.

Non a caso, il significato che, a posteriori, Fachinelli attribuisce al testo di Benjamin è quello della profezia, di una parola anticipatrice la cui epifania, anche quando si fa per un attimo visibile, assume sempre i contorni indecifrabili di un destino incompreso, costantemente proteso sull’altrove:

Dagli anni Venti e Trenta del secolo, Benjamin parlava di qualcosa che si è affacciato dopo; la sua voce è stata intesa soltanto più tardi, per un attimo e poi non più. Insisto su queste scansioni temporali: prima, dopo, non più, perché esse circoscrivono esattamente la posizione e l’agire di un *profeta*⁷⁶.

Se dunque il *Programma* va letto sotto il segno della profezia, la sua cifra esegetica non è però quella ieratica dell’ebraismo e neppure quella ideologica dell’utopia marxista, bensì quella (nichilistico messianica, per dirla con Benjamin) del frammento di vita, del desiderio incompiuto: di una scheggia luminosa di felicità che, scaturendo dal suo essere «prima», vibra impreveduta al presente come anticipazione

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 Ivi: 12.

72 Ivi: 17.

73 *Ibid.*

74 Fachinelli 1981.

75 Ivi: 83.

76 Ivi: 82.

incompresa e catastrofica di un «dopo», la cui redenzione viene sepolta nel silenzio del «non più».

In questa direzione, la riscoperta del *Programma* nel cuore del Sessantotto aveva assunto, nel confronto fra Benjamin e i giovani della contestazione, il significato di un reciproco riconoscimento, anzi di una testimonianza: di un atto di *parresia*, la cui verità si dispiegava nella qualità profetica del gesto teatrale, portatore di «una sua indeterminatezza, una sua cecità, che si arroga però una singolare chiaroveggenza»⁷⁷.

Ritorna dunque, nel corto circuito bruciante fra cecità e chiaroveggenza che avvolge la ricezione del *Programma*, anche la questione, cara a Fachinelli, del desiderio, ricondotta in questa occasione esplicitamente al saggio benjaminiano sulle *Affinità Elettive*. Nella sua tensione desiderante, fatta di pura «bellezza vivente»⁷⁸, la protagonista del romanzo, Ottilia, figura specchio dell'inconciliabile felicità di Benjamin, vive la stessa dinamica distruttiva che segnava il conflitto dei giovani della contestazione: anche lei, come loro, è stata incapace di conciliare la «totalità della sua vita» con il «territorio circoscritto» della realtà. La sua «bellezza apparente»⁷⁹ era infatti priva della forza necessaria per sovvertire le fondamenta del matrimonio che, pur nella sua dissoluzione, ancora resisteva tenacemente nelle consuetudini della società, proprio come resistevano, nella loro crisi, le istituzioni borghesi (e le istituzioni teatrali) degli anni Sessanta.

Di fronte a quell'ostacolo tanto concreto e indissolubile, l'amore devastante, tanto assoluto quanto fragile, di Ottilia ed Edoardo non poteva dunque che infrangersi, come s'infranse l'amore dei giovani del Sessantotto, ritorcendo tutta la sua forza su di sé, in senso distruttivo, fino a trasfigurarsi in una speranza perduta che, «come una stella cadente, passò sulle loro

teste»⁸⁰. Una speranza che, tuttavia, non sarà più per loro, ma per altri, perché, come afferma Benjamin, «solo per chi non ha più speranza, ci è data la speranza»⁸¹.

A questo punto, la giovane Ottilia «non ha più nulla da dire»⁸², proprio come Fachinelli rispetto al *Programma* e ai giovani del Sessantotto. Anche il movimento, nella sua bellezza d'infanzia e nel suo desiderio di trasformare la realtà immobile in «nuove istituzioni feconde»⁸³, fu infine sepolto nel silenzio, per riapparire nel suo perenne altrove:

Al primo scacco di questo tentativo, o addirittura al primo presagio di scacco, prevalse in esso una speranza benjaminiana, uno spostamento angosciato verso l'avanti o l'altrove. Al posto di qualcosa che voleva attuarsi nel presente, prevalse il richiamo al futuro come risarcimento del passato [...]. Ma l'intensità di questo movimento, percepita da tutti, fu pari soltanto alla sua incapacità e impossibilità di incarnarsi in nuove istituzioni d'amore. Come Ottilia, come Benjamin, anche il '68 cadde vittima di forze distruttive che aveva in sé, che non riuscì a dominare, che piegarono le sue esili spalle di adolescente⁸⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt H., Benjamin W., 2017, *L'angelo della storia: testi, lettere, documenti*, a cura di D. Schöttker e E. Wizisla, Giuntina, Firenze.
- Bartolucci G., 1968, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma.
- Bartolucci G., 1970, *Teatro-corpo, teatro-immagine*, Marsilio, Padova.
- Bartolucci G., 1972a, *Il vuoto teatrale*, Marsilio, Padova.
- Bartolucci G. 1972b, *Per un gesto «teatrale» dei ragazzi (con scritture collettive)*, in Id. (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, Guaraldi, Rimini, pp. 7-20.
- Bartolucci G. (a cura di), 1972, *Il teatro dei ragazzi*, Guaraldi, Rimini.
- Bartolucci G., 2007, *Testi critici: 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma.
- Benjamin W., 1969, *Programma per un teatro proletario di bambini*, «Quaderni Piacentini», 38, pp. 147-150.

77 Ivi: 84.

78 Ivi: 87.

79 Ivi: 88.

80 *Ibid.*

81 Ivi: 89.

82 Ivi: 91.

83 Ivi: 93.

84 *Ibid.*

- Benjamin W., 1962, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di C. Cases, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 1971, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Aufbau Verlag, Berlin.
- Benjamin W., 1973, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 1978, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W., 1983, *Diario moscovita*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. 2002, *Opere complete. IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 2010, *Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 2011, *Senza scopo finale. Scritti politici*, a cura di M. Palma, Editori Internazionali Riuniti, Milano.
- Bianchi M., 2009, *Atlante del Teatro Ragazzi in Italia*, Titivillus, Corazzano.
- Bratu Hansen M., 2012, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Brinkmanis A. (a cura di), 2021, *Asja Lācis. L'agitatrice rossa*, a cura di A. Brinkmanis, Meltemi, Milano.
- Canevacci Ribeiro M., 2003, *Adorno e Benjamin*, Meltemi, Roma.
- Cappelletto C., 2002, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano.
- Casi S., 2012, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa.
- Casini Ropa E., 1974, *L'animazione teatrale e la rivista «Cooperazione educativa»*, «Biblioteca Teatrale», 10-11, pp. 139-183.
- Casini Ropa E., 1976, *Il teatro Agitprop nella repubblica di Weimar*, in A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano, pp. 15-65.
- Chitussi B., 2010, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.
- Cima G.P., 2023, *Psicoanalisi e dissidenza: su Elvio Fachinelli*, Mimesis, Milano-Udine.
- Cornacchia M., 1974, *Il teatro dei bambini*, «Ombre Rosse», 6, pp. 48-59.
- Cortez L., De Almeida J., 2015, *The Relevance of Asja Lacis's Kindertheater Today: a Brazilian Perspective*, «Kulturas Krustpunkti», 8, pp. 139-145.
- Cremona D., 2025, *Biografia di una rivista. «Quaderni Piacentini» e il Sessantotto*, Le Piccole Pagine, Calendasco.
- De Marinis M., 1983, *Al limite del teatro*, La Casa Usher, Firenze.
- De Silentio J., 1969, *A proposito di un "programma d'azione" di Walter Benjamin. Teatr-azione in classe*, «Carte Segrete», 11, pp. 164-170.
- Diazzi A., 2023, *Elvio Fachinelli insider outsider. Psicanalisi dissidente e impegno politico tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta*, «Frontiere della Psicanalisi», 1-2, pp. 61-72.
- Didi-Huberman G., 2018, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, Mimesis, Milano.
- Fachinelli E., 1967, *Tre interventi sul libro di Don Milani*, «Quaderni Piacentini», 31, pp. 271-275.
- Fachinelli E., 1968a, *Il desiderio dissidente*, «Quaderni Piacentini», 33, pp. 74-79.
- Fachinelli E., 1968b, *Gruppo chiuso e gruppo aperto*, «Quaderni Piacentini», 36, pp. 107-124.
- Fachinelli E., 1969, *Nota a Benjamin*, «Quaderni Piacentini», 38, pp. 151-155.
- Fachinelli E., 1970, *Che cosa chiede Edipo alla Sfinge*, «Quaderni Piacentini», 40, pp. 149-158.
- Fachinelli E., 1974, *Il bambino dalle uova d'oro*, Feltrinelli, Milano.
- Fachinelli E., 1981, *Quando Benjamin non ebbe «più nulla da dire»*, «Quaderni Piacentini», 1, pp. 81-94.
- Fachinelli E., 1998, *Intorno al '68*, a cura di M. Conci e F. Marchioro, Massari, Bolsona.
- Ferrario E., 2023, *L'esperienza dell'asilo autogestito di Porta Ticinese a Milano*, «Frontiere della Psicanalisi», 1-2, pp. 129-142.
- Fiaschini F., 2019, *Alle radici del teatro sociale. La pratica rivoluzionaria di Asja Lacis*, in *L'Ottobre delle Arti*, a cura di G. Alonge, A. Malvano, A. Petrini, Academia University Press, Torino, pp. 211-231.
- Fiaschini F., 2024, *Non solo Brecht. Gioco e teatro in Walter Benjamin*, «Paradigmi», 2, pp. 227-243.
- Fiaschini F., 2015, *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, «Il Castello di Elsinore», 72, pp. 93-108.
- Fofi G., 1973, *Vedi Napoli e poi muori*, «L'Erba Voglio», 12, pp. 6-10.
- Fofi G., Giacomini V. (a cura di), 1998, *Prima e dopo il Sessantotto: antologia dei «Quaderni Piacentini»*, Minimum Fax, Roma.
- Fontana A., Ottolenghi V., 1971, *Teatro è appendere un brutto voto a una nuvola*, «Biblioteca Teatrale», 2, pp. 1-57.
- Frimberger K., 2022, *'Theatre, Revolution and Love': Moral-aesthetic education in Asja Lacis' proletarian children's theatre*, «Journal of Philosophy of Education», 56, pp. 329-341.

- Heise R., 1969, *Un ignoto lascito di Walter Benjamin. Testi e lettere inedite – Recensioni letterarie – Saggio su Goethe e la Rivoluzione – Il programma per un teatro proletario per l'infanzia. La polemica con Th. W. Adorno ovvero La manipolazione dei testi*, «Carte Segrete», 9, pp. 22-63.
- Lacis A., 1968, *Das «Programm eines proletarischen Kindertheaters»*. *Erinnerungen beim Wiederlesen*, «Alternative», 59-60, pp. 64-67.
- Lacis A., 1971, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, a cura di H. Brenner, Rogner und Bernhard, München.
- Lacis A., 1976, *Professione: rivoluzionaria*, con un saggio di E. Casini Ropa, prefazione di F. Cruciani, Feltrinelli, Milano.
- Lunn E., 1982, *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Mamprin L., 1974, *Chi è Asja Lacis?*, «Sipario», 335, pp. 20-23.
- Mamprin L., Morteo G.R., Perissinotto L., 1977, *Tre dialoghi sull'animazione*, Bulzoni, Roma.
- Marchiori F. (a cura di), 2005, *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano.
- Marino M., 2022, *Il poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, La Casa Usher, Firenze.
- Masini F., 1977, *Brecht e Benjamin*, De Donato, Bari 1977.
- Melandri L., 1999, *Il desiderio dissidente: il pensiero e la pratica di Elvio Fachinelli*, «Iride. Filosofia e discussione politica», 27, pp. 325-331.
- Melandri L. (a cura di), 2014, *L'attualità inattuale di Elvio Fachinelli*, IPOC, Milano.
- Melandri L. (a cura di), 2018, *Il desiderio dissidente. Antologia della rivista "L'Erba voglio". 1971-1977*, DeriveApprodi, Roma.
- Meriggi M.G., 1973, *Benjamin e la teatralità*, «Utopia», III, 4, pp. 13-17.
- Meriggi M.G., 1974, *Osservazioni su Benjamin e il teatro*, «Bianco & Nero», 35, 19-20, pp. 204-218, 220-223.
- Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., 1973, *Anna Lācis*, Liesma, Riga.
- Moscato I., 1973, *I segnali segreti della rivoluzione*, «Sette Giorni», 321, pp. 30-31.
- Muroni G., 2017, *La postura dell'esule. Walter Benjamin e Bertolt Brecht a confronto*, «Mimesis Journal», 6, pp. 91-102.
- Paškevic B., 2006, *In der Stadt der Parolen: Asja Lācis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, Klartex, Essen.
- Passatore F., De Stefanis S., 1970, *Il lavoro teatrale nella scuola*, La Nuova Italia, Firenze.
- Passatore F., De Stefanis S., Fontana A., De Lucis F., 1978, *Io ero l'albero e tu il cavallo*, Guaraldi, Rimini.
- Perissinotto L., 2004, *Animazione teatrale*, Carocci, Roma.
- Recalcati M., 2020, *Critica della ragione psicanalitica. Tre saggi su Elvio Fachinelli*, Ponte delle Grazie, Milano.
- Rossetti S., 2006, *Hannah Arendt lettrice e interprete di Walter Benjamin*, Università degli Studi di Firenze, Firenze.
- Sanfilippo F., 1980, *Alla ricerca d'una alternativa operativa integrativa dell'uomo*, in *Animazione e città*, a cura di G. Renzo Morteo e L. Perissinotto, Musolini, Torino.
- Scabia G., Casini Ropa E., 1978, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini.
- Sciacchitano A. (a cura di), 2011, *Elvio Fachinelli. Un freudiano di giudizio*, Il Saggiatore, Milano.
- Schiavoni G., 1980, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo.
- Schiavoni G., 1983, *Benjamin nel giardino di Brecht. Svendborg e dintorni*, in *Walter Benjamin. Tempo, storia e linguaggio*, a cura di L. Belloi e L. Lotti, Editori Riuniti, Milano, pp. 149-177.
- Schiavoni G., 1999, *Un identico sguardo spassionato. Benjamin commentatore di Brecht*, «Studi Germanici», 37, pp. 441-456.
- Schiavoni G., 2016, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Mimesis, Milano.
- Spagnoletti G., 1974, *Avanguardia e rivoluzione. Appunti sul marxismo benjaminiano*, «Studi Germanici», 12, pp. 291-326.
- Tamiozzo Goldmann S., 1997, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, Bulzoni, Roma.
- Tolledi F., 2018, *Brecht e Benjamin. Carattere e personaggio*, «Il Castello di Elsinore», 15, pp. 61-72.
- Veca S., 1980, *Le mosse della ragione: scritti di filosofia e politica*, Il Saggiatore, Milano.
- Wizisla E., 2009, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht. The Story of a Friendship*, Libris, London.