



La fiaba tra gioco infantile e gioco scenico

Clara Fiorillo

Nel repertorio del teatro in prosa o in musica, un piccolo ma significativo capitolo è dedicato alla fiaba tratta dai classici della letteratura per l'infanzia: in campo musicale, si pensi alla *Cenerentola* di Gioachino Rossini, all'*Hänsel e Gretel* di Humperdinck e Wette, a *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev o a *Le Rossignol* di Stravinskij.

Benché si tratti di fiabe, il loro pubblico ideale non è fatto di bambini, o solo di essi. Ma questo stare in bilico tra l'età dell'innocenza e quella della ragione ha spesso prodotto una penosa "incertezza" rappresentativa. Nell'attuale messa in scena teatrale delle fiabe, non di rado si è assistito a spettacoli concepiti come variopinte "semplificazioni" di ciò che è il teatro "per adulti", riducendo le rappresentazioni a una sequenza di graziose immagini provenienti magari dal mondo del cinema di animazione, per renderle "leggere", ossia adatte ai bambini. Si è concesso, insomma, all'idea di un teatro ridotto, reso elementare e comunicativo come un fumetto o un cartone animato.

È inevitabile ripensare all'avversione di Bertolt Brecht verso un teatro adattato al "grado di intelligenza di qualcuno" e alla sua ferma convinzione che i bambini fossero in grado di capire "benissimo" l'essenziale di un'opera. La sua fiducia nel mondo infantile era tale da fargli avanzare persino l'ipotesi di bambini "attori di professione". Negli anni dell'esilio finlandese, in una pagina del suo *diario di lavoro*, datata 25 dicembre 1940, Brecht, infatti, annotò:

Mi era venuta l'idea di scrivere un'opera che potesse essere recitata da bambini e la cosa più adatta mi sembra che sia LA VITA DI CONFUCIO. Deve essere un personaggio significativo e per di più tale da poter reggere a una rappresentazione umoristica. Di per sé l'opera non dovrebbe essere destinata in particolare a un pubblico infantile, ma è anche possibile scriverla per un pubblico del genere. Sono decisamente contrario all'idea di adattare qualcosa al grado di intelligenza di qualcuno. L'esperienza (penso per esempio alla rappresentazione di UN UOMO È UN UOMO fatta dagli allievi dell'Aufbaugymnasium di Neukölln) mi ha sempre dimostrato che i bambini capiscono benissimo ciò che in qualche modo vale la pena di capire, proprio come gli adulti. E per loro le cose che vale la pena di capire sono pressappoco le stesse. Non hanno nessuna voglia di prendersi la briga di capire gli intimi processi psicologici, i valori atmosferici, la tragicità ecc. Nel caso di una biografia di Confucio si tratterebbe di un'altra cosa. Del resto, una volta dati certi presupposti di tipo sociale, ci si possono benissimo immaginare dei bambini attori di professione. L'addestramento a recitare dovrebbe, in ogni caso, cominciare molto prima che da noi. E che il collegamento tra lo studio scolastico della cultura generale e il lavoro sia deleterio è vero solo nelle condizioni attuali. Certo non sarebbe male affidare ai bambini l'interpretazione di quel saggio. D'altronde proprio questa figura, con le sue grandi orecchie a sventola, i denti sporgenti, il naso a patata e la gobba, offre molto ai bambini dal punto di vista teatrale. Per le prove si potrebbero scrivere delle scene di controllo che proiettino nel mondo dei bambini stessi il contenuto delle scene vere e proprie¹.

Confortati dalle parole di Brecht, va comunque sottolineato che la messa in scena di una fiaba è, in particolare, quanto di più complesso ci possa essere, sia perché la fiaba possiede una singolare

¹ Bertolt BRECHT, *Diario di lavoro (1938-1942)*, vol. I, a cura di Werner Hecht, trad. it. di Bianca Zagari, Einaudi, Torino, 1976, p. 215.



struttura letteraria, fatta da frammenti spazio-temporali², sia perché il mondo infantile che viene evocato racchiude, nonostante tutto, ancora oggi molti aspetti da indagare. È logico che il mondo dei bambini debba entrare a far parte della rappresentazione, ma non in quanto “semplificazione” o restituzione “in piccolo” del mondo degli adulti: in una messa in scena contemporanea, anche grazie ai tanti, approfonditi studi sul comportamento infantile, deve poter entrare piuttosto il “carattere” dell’immaginario del bambino, con i suoi singolari meccanismi di trasformazione, alterazione e trasposizione del reale, che, a ben vedere, sono meccanismi appartenenti, per ironia della sorte, non al piccolo, ma al grande teatro. Ciò che va rappresentato, allora, nella messa in scena di una fiaba, è ciò che di infantile c’è nell’arte teatrale.

Una sicura guida per questa difficile operazione di restituzione, sulla scena, del mondo figurativo e del “carattere” della fantasia infantile, intesi come “grammatica” della stessa arte scenica, già fu offerta, in verità, dagli scritti di Benjamin o dalle riflessioni di Mejerchol’d.

Walter Benjamin, come è noto, era un collezionista di abbecedari e vecchi libri per l’infanzia, un cultore del teatro dei bambini e di quello “minore” delle marionette, nonché un appassionato di giochi e di giocattoli. Innumerevoli sono, nei suoi scritti, le note e le riflessioni attraverso cui ha cercato di descrivere lo straordinario mondo che affiora quando la realtà viene manipolata dall’immaginazione del bambino. Con acutezza e sensibilità egli è riuscito, cioè, ad aprire spiragli e fenditure nell’impenetrabile immaginario infantile, rivelandoci la sua “porosità”, ma soprattutto ha saputo individuare la prossimità dell’elemento infantile al teatro. Benjamin ha disegnato, in fondo, una sorta di “drammaturgia” dell’infanzia, poiché mostrando il comportamento del bambino, le regole del suo gioco, la sua capacità di improvvisare e la sua abilità nel trasfigurare gli oggetti, ha nello stesso tempo mostrato alcuni meccanismi “elementari” e “stranianti” della messa in scena teatrale.

Gli scritti di Benjamin offrono, nei fatti, un catalogo di motivi, appartenenti all’essere del bambino, che possono essere anche analizzati, appunto, come regole grammaticali di alcuni moderni linguaggi della messa in scena teatrale: il gioco infantile e la sconcertante logica che muove le azioni dei bambini possono diventare, cioè, preziose lenti attraverso cui osservare la prassi teatrale, ma possono anche attivare inedite modalità sceniche, caratteri, variazioni figurali e spaziali, meccanismi evocativi, coloriture, trasposizioni dal reale all’illusorio.

Benjamin osserva il bambino mentre gioca o mentre legge, e scopre la libertà, la disinvoltura, la noncuranza con cui questi riesce a trasformare il mondo che lo circonda. In questo osservare e riflettere sul comportamento infantile, la metafora del teatro è sempre presente, poiché egli concepisce l’agire fanciullesco come una singolare forma di teatralizzazione della vita e del mondo. Benjamin ci mette di fronte a una sorta di “straniamento” messo in atto dal bambino, che non si cura minimamente della “mimesi” perfetta, quando, giocando, vuol “rappresentare” ciò che gli sta attorno. Egli pretende che gli adulti entrino nella sua “convenzione” rappresentativa, cioè che “stiano al gioco”. Il senso e il nonsenso, per il bambino, avvolgono con pari dignità ogni oggetto che incontrano e ogni spazio che attraversano. I significati delle cose sono, in questo modo, pronti ad allargarsi, a restringersi, a ribaltarsi o a slittare in nuovi territori, confinanti o lontani, proprio come avviene in teatro, quando le immagini e gli spazi esibiti sulla scena riescono a produrre

² In merito alla struttura frammentaria dello spazio e del tempo della fiaba, alla intrinseca natura teatrale della fiaba, nonché al rapporto tra infanzia e teatro, soprattutto nell’elaborazione teorica di Walter Benjamin e di Vsevolod Mejerchol’d (dei quali qui riprendo alcune posizioni critiche), mi si consenta di rinviare ai miei *Architettura in fabula e La messa in scena di uno scherzo fiabesco* (Giannini, Napoli 2016). Note sulla relazione tra mondo infantile e messa in scena di un testo fiabesco sono contenute anche nei miei *Una fantasia lirica antigraviosa e La scena del costume-macchina* (a cura), (Giannini, Napoli 2012).



processi evocativi che ci conducono altrove, espandendo in modo imprevisto il senso e il significato di ciò che stiamo osservando.

Il bambino, inoltre, si comporta proprio come un attore, che entra ed esce da una “parte”, o da più “parti”, piegando a sé, ovvero al suo personaggio, gli oggetti che manipola, per cui, come dice Benjamin, «il bambino vuole trainare qualcosa e diventa cavallo, vuole giocare con la sabbia e diventa fornaio, vuole nascondersi e diventa ladro o gendarme»³. Il bambino, insomma, “improvvisa”, si trasforma e trasforma gli oggetti che lo circondano. Ciò che conta è il gioco, non il giocattolo, perché «quanto più i giocattoli sono attraenti nel senso abituale, tanto meno sono adatti a giocare; quanto più l’imitazione è esplicita, tanto più portano lontano dal gioco vivo»⁴.

In relazione alla convergenza tra arte teatrale e gioco infantile, ritornano alla mente anche le “lezioni di teatro” di Vsevolod Mejerchol’d. In una lezione del 1919, intitolata *Il teatro del futuro è un teatro povero*, Mejerchol’d, opponendosi alla meticolosa, ossessiva riproduzione del reale portata sul palcoscenico dai Meininger, illustra la sua concezione di “messinscena semplificata” anche attraverso l’accostamento tra “travestimento” per una festa in maschera, particolare “mimesi” che caratterizza il gioco del bambino e autentica arte teatrale:

la festa mascherata e il teatro hanno qualcosa in comune. Se mi travesto da Margherita, o da Mefistofele, o da serva, o da cuoco, per una festa mascherata riproduco questi personaggi basandomi sulla mia memoria. Se voglio mascherarmi da cuoco, non devo precipitarmi in cucina, non devo cercare di assomigliare a un vero cuoco, basta che ne colga qualche tratto caratteristico, per esempio le sopracciglia foltissime, e allora prendo il carbone e sottolineo le mie sopracciglia: l’importante è sottolineare quello che c’è di caratteristico nella sua fisionomia. In questo senso non serve la macchina fotografica, ma quel tipo di mimesi che usano i bambini, quando vogliono rappresentare qualcosa: non si preoccupano della precisione e veridicità con cui raggiungono il loro scopo. Se vogliono rappresentare un elefante, due bambini si mettono uno sopra l’altro, un terzo li copre con un lenzuolo – e non importa se gli elefanti veri sono di un altro colore – un altro prende un bastone e uno dei due bambini lo agita come una proboscide, ed ecco creata l’illusione di un elefante: quattro zampe che spuntano da una massa bianca e una proboscide. Dunque la festa in maschera e il gioco infantile sono gli elementi che caratterizzano il vero teatro, distinguendolo da quello che per noi non è teatro⁵.

Il semplice, “povero” gioco del bambino, che sa costruire mondi dal poco o dal nulla, somiglia alla semplicità e alla povertà assunte in tante forme del teatro moderno e contemporaneo, che ha svelato la grande ricchezza nascosta nei nonnulla, la forza degli oggetti più elementari, le potenzialità delle materie meno nobili. Non si possono dimenticare, in questo senso, anche le istruzioni di Bertolt Brecht sull’allestimento delle scenografie teatrali:

Altro problema importante è quello dei materiali. Si raccomanda una semplice scelta fra un numero non eccessivo di materie prime. Non è compito dell’arte fabbricare una determinata imitazione con ogni mezzo. I materiali devono far buon effetto anche di per se stessi. E senza subire violenza. Non si deve pretendere che “si trasformino”, che il cartone dia l’illusione d’essere tela, il legno ferro e così via. Legname ben lavorato, corde, cornici metalliche, tela, ecc., se ben disposti possono produrre effetti di singolare bellezza⁶.

Non si può dimenticare, inoltre, la lezione che Mejerchol’d impartisce ai suoi allievi sulla semplicità e la leggerezza dell’apparato scenico: «Ecco più o meno le possibilità che vi offre il

³ Walter BENJAMIN, *Storia culturale del giocattolo*, in ID., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di Giorgio Agamben, trad. it. di Giorgio Backhaus, Marisa Bertolini Peruzzi, Gianni Carchia, Giovanni Gurisatti, Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1993, p. 84.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vsevolod MEJERCHOL’D, *1918: Lezioni di teatro*, trad. it. di Cristina Moroni, Ubulibri, Milano 2004, p. 94.

⁶ Bertolt BRECHT, *Scenografia della drammaturgia non aristotelica*, trad. it. di Carlo Pinelli, in ID., *Scritti teatrali*, vol. I, [Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942], trad. it. di Carlo Pinelli, Mario Carpitella, Emilio Castellani, Paolo Chiarini, Roberto Fertonani, Renata Mertens, Einaudi, Torino 1975, pp. 237-238.



sistema della scenografia semplificata: cercate di preparare oggetti e accessori semplici, leggeri, trasportabili e avrete tutto quello che vi serve per qualsiasi tipo di spettacolo»⁷.

Per Mejerchol'd, la "povertà" degli elementi della scena non costituisce affatto una diminuzione, perché il gesto dell'attore saprà sempre tramutare quella povertà in ricchezza scenica, riportando gli oggetti più semplici nell'alveo del vero teatro: «non è necessario avere una tazza del '500, anche se il testo la prevede: possiamo prendere un pezzo di cartone e usarlo come se fosse una tazza del '500. Tutto sta nel modo come lo maneggiamo»⁸.

Anche il bambino messo sotto osservazione da Benjamin possiede il dono di saper imprimere, con il suo gesto, valore e significato alle cose più piccole e insignificanti. Egli raccoglie i più semplici materiali che si trovano in natura, poi li accosta, li assembla, li mescola, li traveste, li manipola dando vita a innumerevoli forme e figure:

non c'è niente che il bambino faccia più volentieri che unire fraternamente, nelle sue costruzioni, le materie più eterogenee – pietre, plastilina, legno, carta. D'altro lato nessuno è più pudico del bambino, nei confronti delle materie: un semplice pezzetto di legno, una pigna, un sassolino, nella purezza, nell'univocità della sua materia, possono rappresentare nondimeno tutta una varietà di figure diversissime tra loro⁹.

I vari comportamenti del bambino rivestono, per Benjamin, un particolare interesse, e, tra essi, il modo di leggere possiede un fascino unico. Il filosofo, infatti, ritorna sul rapporto tra bambino e libro d'infanzia in numerosi scritti, lasciando che anche il proprio ricordo attraversi il suo sguardo critico. Egli rammenta, infatti, l'uso, nelle scuole, di distribuire ai bambini i libri della biblioteca, da leggere nell'arco di una settimana, e, a partire da questo comunissimo ricordo, ripercorre il mondo incantato prodotto da quelle letture, che teneva il bambino sospeso tra il proprio immaginario e quello espresso dal racconto, in una atmosfera da sogno che somigliava a un fantastico paesaggio innevato, con le lettere dell'alfabeto che danzano come fiocchi di neve:

Per una settimana si era prigionieri del turbinio del testo, che lieve e segreto, fitto e incessante ti avvolgeva come neve. Vi si entrava con sconfinata fiducia. Silenzio del libro, che invitava ad andare avanti, avanti! Il suo contenuto non era importante. Perché la lettura cadeva ancora nel tempo in cui, a letto, s'inventavano storie per proprio conto. Di queste il bambino segue le tracce mezzo cancellate. Leggendo si tura le orecchie; il suo libro poggia sul tavolo troppo alto e una mano è sempre sulla pagina. Per lui le avventure dell'eroe van lette ancora, in quel turbine di lettere, come si leggono figura e messaggio nello sfarfallio dei fiocchi. Il suo respiro è dentro l'aria degli eventi, e tutte le figure gli alitano in faccia. Lui si mescola ai personaggi assai più dell'adulto. È colpito oltre ogni dire dalla vicenda e dalle parole che vi si scambiano, e quando si alza è tutto coperto dalla nevicata di quel che ha letto¹⁰.

Quando riflette sul libro per bambini, Benjamin riesce, inoltre, a edificare potenti e suggestivi accostamenti tra il mondo infantile e quello del teatro: in una pagina dei suoi scritti appare persino, riferita al bambino, la parola "regista". Quando il fanciullo elabora le sue storie, infatti, la finzione non conosce più limiti, ed egli riesce dirigere le sue fantasmagoriche "rappresentazioni" con una libertà espressiva che sfida ogni regola: «Quando prendono a inventarsi storie, i bambini sono registi che sfuggono alle censure del "senso"»¹¹.

⁷ Vsevolod MEJERCHOL'D, op. cit., p. 98.

⁸ Ivi, p. 96.

⁹ Walter BENJAMIN, *Storia culturale del giocattolo* cit., p. 83.

¹⁰ Walter BENJAMIN, *Strada a senso unico*, in ID., *Strada a senso unico, Scritti 1926-1927*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, trad. di Bianca Cetti Marinoni, Giovanni Carchia, Anna Marietti Solmi e Marisa Bertolini, Einaudi, Torino 1983, p. 33.

¹¹ Walter BENJAMIN, *Veduta sul libro per l'infanzia*, in ID., *Strada a senso unico, Scritti 1926-1927* cit., pp. 127-128.



Il bambino, però, è l'unico, come avverte Benjamin, a saper “calcare la scena” di una fiaba. Come se stesse sul bordo di un palcoscenico, nella doppia veste di spettatore e attore, il bambino sa come e quando attraversare l'impalpabile “quarta parete” che divide il mondo reale da quello illusorio: mentre sfoglia il suo libro illustrato di fiabe “s'insinua” «in un tale mondo, addobbato di colori, poroso, dove a ogni passo tutto si scompagina»¹² e là «viene accolto come un compagno di giuoco»¹³. Inimitabile è questo movimento di “entrata in scena”, di cui è capace solo il bambino. Benjamin, mostrandoci un fanciullo che ha tra le mani una fiaba di Andersen, sa descrivere, passo dopo passo, questa “entrata in scena”:

In una storia di Andersen compare un libro di figure, che è stato acquistato «per la metà del regno». Tutto in esso era vivente. «Gli uccelli cantavano e gli uomini uscivano dal libro e parlavano». Quando la principessa, però, voltava la pagina, «essi di nuovo saltavano subito dentro, affinché non sorgesse scompiglio alcuno». In modo leggiadro e sfocato, come tante delle cose che egli ha scritto, anche questa piccola fiaba ignora precisamente l'importante. Per il fanciullo che parla con le immagini, non sono le cose ad uscire dalle pagine: è lui stesso che contemplandole s'insinua in loro, come una nuvola che si sazi dello splendore colorato del mondo delle figure¹⁴.

La fiaba, in definitiva, è già “scena”, per i bambini, che hanno la capacità di entrare immediatamente “in azione”. Quando, poi, il libro di fiabe è persino animato, l'effetto teatrale si moltiplica: negli antenati dei moderni *pop-up*, Benjamin coglie il “gesto” che si compie attorno alle figure che si muovono nella pagina: «Ma, allo stesso modo che per il pensiero e per l'immaginazione, anche per l'attività della mano c'era un tempo, nel libro per l'infanzia, un vasto campo a disposizione. Si tratta dei noti libri dalle figure estraibili»¹⁵.

Il filosofo è affascinato da tutte le trasformazioni, le variazioni e i travestimenti che si possono generare in una figura con un semplice gesto della mano. E quando il libro animato consente di essere manipolato in più modi, offrendo a chi sfoglia la libertà del gesto, la sorpresa può raddoppiarsi, triplicarsi, elevarsi all'ennesima potenza:

Per quei pochi, però, ai quali è capitata la fortuna d'imbattersi da bambini – oppure anche da collezionisti – in un libro di magia o di sorprese, tutto il resto non reggerà il confronto. Questi volumi dalla costruzione geniale mostravano una successione di pagine mutevole, a seconda della posizione della mano che li sfogliava. All'inizio che la maneggia, una tale opera mostra dieci volte la stessa figura in sempre nuovi aspetti, finché la sua mano non si sposta ed appaiono ora, quasi il libro si fosse trasformato sotto la sua presa, con altrettanta frequenza figure del tutto diverse. Un volume siffatto (sul tipo dell'in quarto settecentesco che chi scrive ha davanti a sé) non sembra volta a volta contenere ora null'altro che un vaso di fiori, poi una smorfia demoniaca, poi pappagalli, poi solo pagine in bianco o in nero e, in successione, mulini a vento, buffoni di corte, Pierrot, e così via. Un altro mostrava invece, a seconda di come si sfogliava, giocattoli e ghittonerie per il fanciullo ubbidiente; percorrendo però in altro modo questo libro oracolare, esso mostrava poi anche una serie di strumenti punitivi e di volti terrificanti per il fanciullo cattivo¹⁶.

Sappiamo che il libro animato oggi si è straordinariamente arricchito attraverso nuove abilità e tecniche di montaggio delle figure. I moderni *pop-up* riescono a inscenare stupefacenti paesaggi di carta, effimere architetture mobili e trasformabili: siamo davvero, attualmente, a un passo dal teatro.

Ma la traccia dell'implicito contributo della “cultura” infantile alla più vasta cultura teatrale è riconoscibile in un ulteriore scritto benjaminiano, ossia nel suo *Programma di un teatro proletario di bambini*. Qui Benjamin, passando per una esplicita istanza pedagogica, esprime un'idea di teatro come gioco che sarà, nei fatti, patrimonio di molta avanguardia primonovecentesca. Più chiaramente che altrove, in questo saggio il circuito infanzia-teatro-gioco travalica le stesse

¹² Ivi, p. 127.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, pp. 130-131.

¹⁶ Ivi, p. 131.



concezioni strettamente pedagogiche e sembra riallacciarsi idealmente alle nuove forme di spettacolarità teatrale.

Nel *Programma di un teatro proletario di bambini* Benjamin ha illustrato una strategia pedagogica basata sulla dialettica tra sperimentazione degli stessi bambini, lasciati liberi di articolare i propri “segnali” attraverso le azioni ed i gesti, e attenta “osservazione” degli educatori. Il lavoro collettivo che si svolgeva nei “circoli infantili” degli anni ‘20 non puntava alla “messa in scena”, poiché, come sottolineava Benjamin, le «rappresentazioni avvengono *en passant*, quasi per caso, come un momento di gioco che interrompe lo studio in via eccezionale»¹⁷. Si trattava certamente di un gioco, ma di un gioco estremamente serio, perché sotto osservazione erano poste «le tensioni che si sciogliono in queste rappresentazioni»¹⁸. Per Benjamin «il vero genio pedagogico»¹⁹ stava nell’*osservazione*: «essa soltanto – egli chiari – è il cuore dell’amore non sentimentale»²⁰.

Per il filosofo, cioè, l’idea pedagogica consisteva soprattutto nel convogliare gradatamente la fantasia del bambino verso le diverse espressioni artistiche, cogliendo dal suo stesso libero agire le direzioni da imboccare. In una felice pagina del suo “programma”, egli chiudeva in un unico cerchio l’artista, il bambino e l’arte teatrale. La cerniera tra questi mondi veniva individuata nel “gesto” infantile, che avrebbe dovuto poi tramutarsi in pittura, recitazione, musica e danza, ma soprattutto in “improvvisazione”, e che trovava, nel teatro, il suo “spazio genuino”. Al pittore, che riesce ad osservare “con la mano”, Benjamin accostava il bambino, che sa creare nell’istante stesso in cui recepisce ciò che lo circonda:

Nei suoi *Schriften über Kunst* [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 sezioni²¹.

Tra le tante attività svolte dal bambino, una viene segnalata da Benjamin con particolare forza: «l’improvvisazione domina; essa è la costituzione dalla quale emergono i segnali, i gesti che segnalano»²². Il filosofo, ravvisando in questa antica pratica scenica il più importante veicolo dell’espressività infantile, mostrava, allo stesso tempo, il primato della sperimentazione teatrale nell’educazione del fanciullo: «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»²³. Il bambino possiede, infatti, un gesto particolare: la sua azione, o la sua “prestazione” sulla scena «è rivolta [...] non alla “eternità” dei prodotti, bensì all’“attimo” del gesto»²⁴. Questa qualità invidiabile, che caratterizza il *fare* del bambino e che, nello stesso tempo, connota il vero teatro, indusse Benjamin ad affermare: «in quanto arte caduca, il teatro è l’arte dell’infanzia»²⁵.

Le “storiche” note e riflessioni di Mejerchol’d e Benjamin non hanno ancora perso il loro smalto, se possono aiutare a rinunciare al pregiudizio per il quale il teatro dei bambini, ovvero fiabesco, va

¹⁷ Walter BENJAMIN, *Programma di un teatro proletario di bambini*, in ID., *Ombre corte* cit., p. 232.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 233.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 234.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.



considerato un teatro “minore”, secondario e marginale. Per combattere un tale pregiudizio sarebbe raccomandabile, tra l’altro, confidare, come suggeriva Edoardo Sanguineti, nei bambini come «reagente ideale [...] di fronte a un palcoscenico»²⁶, sia esso allestito per grandi o per piccini. Il grande poeta, infatti, in un suo scritto esplicitamente confessò: «Se si desidera sapere se una cosa è davvero teatro-teatro, si tratti di Eschilo o di Beckett, di Plauto o di Schiller, io, per me, me lo vado a chiedere subito a un fanciulletto»²⁷.

Conservando uno sguardo critico verso quel felice connubio tra teatro e infanzia, così ben argomentato da Benjamin e da Mejerchol’d, occorre oggi, naturalmente, soprattutto individuare le moderne modalità di rappresentazione di una fiaba. E qui, ancora una volta, la riflessione e la prassi teatrale di Sanguineti potrebbero indicare una direzione interessante.

Come è noto, Sanguineti riscrisse – o, con termine a lui caro, “travesti” – la gozziana fiaba de *L’amore delle tre melarance*, ponendosi disinvoltamente in bilico, in quanto autore, tra il “canovaccio” originario e un novello “copione” contemporaneo. Questa operazione funambolica, ma necessaria per realizzare una moderna messa in scena, è certamente estensibile dalle parole di un testo ai gesti scenici che toccano al regista e allo scenografo.

Il caso della «“favola fanciullesca”, da Carlo Gozzi “resa scenica”»²⁸ e da Sanguineti riscritta, costituisce un vivido esempio di come si possa scenicamente agire per riportare le remote fiabe alla viva contemporaneità. Il moto a cui è sottoposto colui che riscrive o rimette in scena il passato fiabesco, avvertendo l’urgenza del presente, è perfettamente descritto dallo stesso Sanguineti, che indica anche l’esatta prospettiva in cui sarà posto lo spettatore, assistendo a un tale andirivieni:

All’estensore di un testo, occorrendo allestire il materiale verbale per la rappresentazione, tocca pertanto l’onere di percorrere una sorta di cammino a ritroso. Muovendo da un ampio resoconto dello spettacolo, inventare, in quasi assoluta libertà, e anzi in raccomandabile licenza, una sorta di scrittura “all’improvviso”, di spartito “dell’arte”. E il piacere non può che nascere dalla curiosa e paradossale condizione di chi è invitato e costretto, ad un tempo, a oscillare, volendo, tra una superstiziosa fedeltà all’impianto e al dettaglio della favola fiabesca, quasi a fantasticabile calco di un modello perduto, in un’operazione di restauro devotamente integrativo, e un meccanismo di scarti e di arbitrarie divergenze, speculando, di volta in volta, sopra gli effetti di prossimità e di distanza, tra archeologia illusoria e modernizzazione allusiva, che lo spettatore può accogliere, alla fine, come un’operazione, anche meglio che metamorfica, di natura anamorfica, propriamente²⁹.

Questa oscillazione, che somiglia moltissimo al gioco bambinesco, descritto da Benjamin, di entrata e uscita dalle pagine del libro di fiabe, può esser fatta, come si è detto, attraverso le parole, alla maniera di Sanguineti, ma anche attraverso il corpo dell’attore o attraverso le immagini e gli spazi della scena, come sanno fare i registi e gli scenografi. Solo così si potrà ottenere quella salutare rappresentazione “anamorfica” della fiaba, capace di svelare allo spettatore, con il suo slittamento o ribaltamento dei punti di vista, tutti i germi inespresi della contemporaneità.

²⁶ Edoardo SANGUINETI, *Il teatro come decalcomania*, (articolo apparso su “l’Unità” del 10 settembre 1978), in ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 179.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Edoardo SANGUINETI, *L’amore delle tre melarance*, il melangolo, Genova 2001, p. 9.

²⁹ *Ibidem*.