

FILOSOFARE SULL'EDUCATIVO

Collana diretta da Edda Ducci

1

P. COCCONE - D. CUCCINIELLO - E. DUCCI
P. PACCHIAROTTI - G. SCARAMUZZO

a cura di
EDDA DUCCI

PREOCCUPARSI DELL'EDUCATIVO


ANICIA

Indice

Filosofare sull'educativo, di <i>Edda Ducci</i>	7
Il volto dell'educativo, di <i>Edda Ducci</i>	9
Dissenso interiore, di <i>Pietro Coccone</i>	31
Folle, di <i>Gilberto Scaramuzzo</i>	53
... non lasciamoci feriti..., di <i>Paolo Pacchiarotti</i>	73
Verso un educativo come forza d'amore, di <i>Daniela Cucciniello</i>	111

Folle

di *Gilberto Scaramuzzo*

drammaturgia di strada
molto liberamente ispirata al “paragrafo 125”
de *La Gaia Scienza* di F. Nietzsche

Seguendo quella corda
che dalle origini
ha visto il teatro come
un luogo
sia fisico sia spirituale
dove degli esseri umani
parlano dell'essere umano
ad altri esseri umani
umanandosi e
contribuendo all'*umanazione*
di tutti coloro che partecipano di quel luogo¹

nasce “Folle”:

solo un esile filo di quella robusta corda.

Figure con una lanterna in mano, o una torcia, o una lampadina, accesa anche se la luce intorno è intensa. Cercano disperatamente. Corrono tra la gente che passeggia ignara, e urlano: “Cerco Diooo... Cerco Diooo...”.

Le loro urla riempiono l'aria, si odono da lontano, poi sempre più vicino.

E' l'urlo della ricerca di un senso, di un significato all'esistere.

E' l'urlo di un folle (fig. 1).

Folle perché cerca disperatamente, perché non si arrende alle mode e alle convenzioni², alla luce che appare, ma afferma il suo esistere come ricerca: non si rassegna, non si accontenta della luce di

¹ Per questa sintesi sono debitore a due grandi maestri alle cui scuole ho avuto la fortuna di crescere: Orazio Costa Giovangigli, Edda Ducci.

² E' “inattuale”, per usare una terminologia nietzschiana.

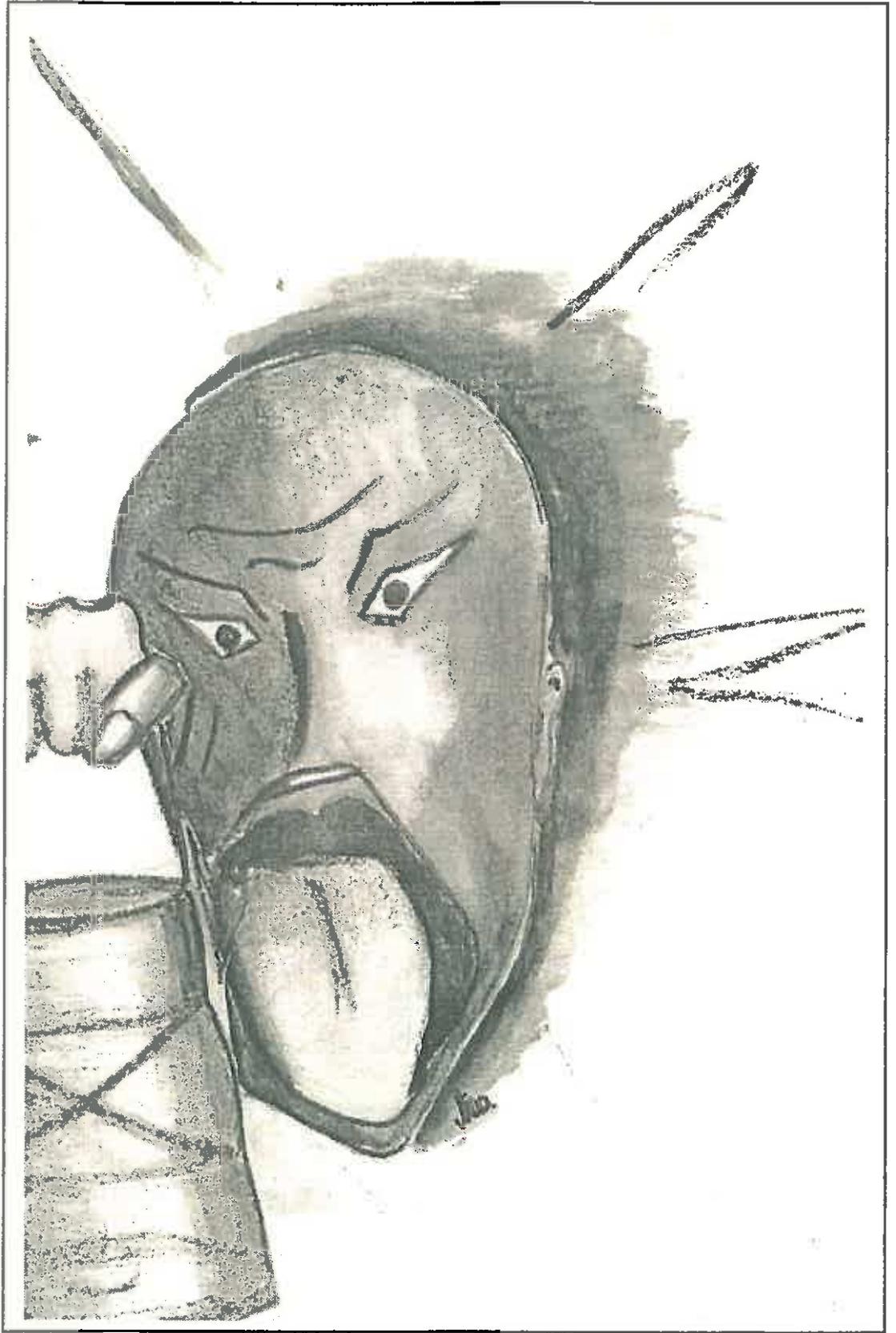


Figura 1

fuori, porta una luce con sé, perché intorno sono tenebre; tiene accesa la sua luce per illuminare ciò che solo sembra già illuminato³.

Folle perché non si rinchiude, ne si ripiega nella sua ricerca; ma coinvolge gli altri, li inquieta con la sua energia: manifesta negli urli, e nella foga disperata del suo cercare.

Tre figure immobili al centro dello spazio scenico; ognuna con una lanterna, o una torcia, o una lampadina in mano, accesa; le bocche spalancate in un urlo muto; i corpi protesi in una ricerca disperata.

L'immobilità delle tre figure vuole costringere lo spettatore ad uscire dallo spazio-tempo dell'azione teatrale: la ricerca del folle è la ricerca che caratterizza l'essere umano da sempre, e che sempre lo costringerà alla ricerca di un senso per la propria esistenza e per l'Esistenza ("Perché c'è l'essere e non il nulla?"). E' un luogo dentro ciascuno di noi, che non potrà essere distrutto mai, che sempre potrà risorgere anche se sotterrato⁴, è la nostra parte di eterno che reclama la sua misura.

³ La convivenza umana appare per il folle avvolta da una luce mendace che impedisce di vedere realmente, ma al contempo regala una quietante illusione di visione del vero. E' una condizione non dissimile da quella che costringe gli abitanti della *caverna* platonica: "...Immaginati adunque degli uomini in una dimora sotterranea simile ad una caverna, la cui apertura, rivolta alla luce, si estende per tutta la sua lunghezza: fin dall'infanzia sono stretti da catene alle gambe e al collo, in modo da non poter muovere se stessi e da non vedere che dinanzi a sé, impotenti a girare intorno la testa a causa delle catene. Dietro a loro brilla dall'alto la luce di una fiamma lontana. Tra il fuoco e i prigionieri v'è una strada sopraelevata: lungo questa immaginati un muricciolo...lungo il muricciolo uomini che portano oggetti di ogni tipo, che sorpassano la linea del muro, figure di uomini, di altri animali, fatti di pietra, di legno e di ogni altra sorta, come si suol fare; tra i portatori alcuni parlano altri no...pensi tu che in una tale situazione i prigionieri potranno vedere di se stessi e delle altre cose, altro che ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che hanno di fronte? Se essi potessero conversare tra di loro non pensi che crederebbero di parlare di cose reali parlando di ciò che vedono?... Per tali uomini, senza dubbio, la verità non sarebbe altra cosa che le ombre dei manufatti..." (PLATONE, *La Repubblica*, VII, 514a - 515c, qui nella traduzione di Edda Ducci in DUCCI, EDDA, *Approdi dell'umano - Il dialogare Minore*, Roma, Anicia, 1999, pp. 62, 63).

⁴ Pier Paolo Pasolini esplicita in più occasioni, e con diversi linguaggi questa certezza. Si ricordi la figura del Centauro nella *Medea*, e la scena del suo "sdoppiamento". A proposito di questo dichiara lo stesso Pasolini: "No, non si tratta di dualismo, né di sdoppiamento. Questo incontro, ossia questa compresenza dei due centauri, significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Con questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni, non è scomparso..." (PASOLINI, PIER PAOLO, *Il sogno del centauro*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 71). In questo stesso senso va letta la sequenza di *Teorema* in cui vediamo *la serva* seppellire se stessa, simbolo vivente di sacralità, in fondo a un cantiere edilizio. E ancora nella poesia *Callas*, sull'impossibilità per l'uomo di evolvere secondo una logica di sintesi hegeliana che porti a superamenti che ne modifichino irreversibilmente la

Le tre figure al centro dello spazio scenico prendono vita. Iniziano a declamare l'inizio del "paragrafo 125" della *Gaia Scienza* di Friedrich Nietzsche. Le figure sono disposte a triangolo: quelle ai lati parleranno nell'immobilità; finita ogni frase si muoveranno per guadagnare un'altra immobilità, nella quale dire la frase successiva. La figura al centro agirà gestendo liberamente nello spazio scenico. Ancora una volta l'azione sarà qui e ora e, al tempo stesso, eterna. Quando le tre figure inizieranno a parlare, gli attori, che si muovevano nello spazio circostante urlando: "Cerco Diooo...", taceranno, e si uniranno alla folla degli spettatori.

Le tre figure al centro in coro:

*Avete sentito
di quel folle uomo
che accese una lanterna
alla chiara luce del mattino,
corse al mercato
e si mise a gridare incessantemente:
"Cerco Dio! Cerco Dio!"*

All'urlo si uniranno anche gli altri attori che ora sono mischiati tra il pubblico. La folla sarà avvolto dal grido disperato: "Cerco Diooo! Cerco, Diooo!"

Le tre figure in coro:

*E poiché proprio là
si trovavano raccolti
molti di quelli
che non credevano in Dio,
suscitò grandi risa.*

Sempre mischiati tra il pubblico, gli altri attori risponderanno uno alla volta:

*E' forse perduto?
Si è perduto come un bambino?
Oppure sta ben nascosto?
Ha paura di noi?
Si è imbarcato?
E' emigrato?*

Le frasi saranno tradotte in più lingue (francese, russo, inglese, tedesco, spagnolo): a voler significare l'universalità delle persone a

struttura: "...La tesi/e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco/la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,/ma reale".

cui è rivolto il messaggio del folle, e l'universale difficoltà nell'accoglierlo.

Le tre figure in coro:

*Gridavano e ridevano
in una gran confusione.
Il folle uomo balzò in mezzo a loro
e li trapassò con i suoi sguardi:
"Dove se n'è andato Dio?"
Gridò.
"Ve lo voglio dire!
Siamo stati noi ad ucciderlo:
voi
e io!
Siamo noi
tutti
i suoi assassini!
Ma come abbiamo fatto questo?
Come potemmo vuotare il mare
bevendolo fino all'ultima goccia?
Chi ci dette la spugna
per strusciar via l'intero orizzonte?*

Entra un grande telo color arancio tenuto agli angoli da quattro persone. Queste lo scuotono con foga verso l'alto e verso il basso, correndo in cerchio nello spazio compreso tra le tre figure e il pubblico.

Le tre figure in coro (senza interrompersi per l'ingresso del telo):

*Che mai facemmo,
a sciogliere questa terra
dalla catena del suo sole?
Dov'è che si muove ora?*

Le tre figure continuano a declamare come se stessero su una barca scossa da un mare in tempesta: sono in continua perdita di equilibrio, le due figure ai lati hanno perso completamente il loro agire statuario.

*Dov'è che ci muoviamo noi?
Via da tutti i soli?
Non è il nostro un eterno precipitare?*

Il telo sommerge le tre figure, e comincia a trasportarle fuori dallo spazio scenico. Le tre figure continuano senza interruzioni a declamare, urlando e agendo come se intorno a loro si scatenasse una burrasca che li travolgesse.

*E all'indietro,
di fianco,
in avanti,
da tutti i lati?
Esiste ancora un alto e un basso?
Non stiamo forse vagando
come attraverso un infinito nulla?*⁵

La scena rimane vuota, l'ultima frase somiglierà ad un urlo lontano.⁶

Persone compaiono nello spazio scenico. Si fermano in fila. Battono le mani a tempo. Con gesti del capo incitano anche il pubblico a battere le mani, e a mantenere il ritmo; quindi cominciano a camminare nello spazio, seguendo quel ritmo: ora esterno a loro, martellante, che sembra costringerli ad un movimento convulso, senza possibili pause. Sono schiavi di quel tempo, che loro stessi

⁵ Le parole declamate dalle tre figure costituiscono l'inizio del paragrafo 125 della *Gaia Scienza* di Friedrich Nietzsche nella traduzione di Giorgio Colli. Il "paragrafo 125" così prosegue: "Non alita su di noi lo spazio vuoto? Non si è fatto più freddo? Non seguita a venire notte sempre più notte? Non dobbiamo accendere lanterne la mattina? Dello strepito che fanno i becchini mentre seppelliscono Dio, non udiamo forse nulla? Non fiutiamo ancora il lezzo della divina putrefazione? Anche gli dei si decompongono! Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso! Come ci consoleremo noi, gli assassini di tutti gli assassini? Quanto di più sacro il mondo possedeva fino ad oggi, si è dissanguato sotto i nostri coltelli; che detergerà da noi questo sangue? Con quale acqua potremmo noi lavarci? Quali riti espiatori, quali giuochi sacri dovremo noi inventare? Non è troppo grande, per noi, la grandezza di questa azione? Non dobbiamo noi stessi diventare dei, per apparire almeno degni di essa? Non ci fu mai un'azione più grande: tutti coloro che verranno dopo di noi appariranno, in virtù di questa azione, ad una storia più alta di quanto mai siano state tutte le storie fino ad oggi!". A questo punto il folle uomo tacque, e rivolse di nuovo lo sguardo sui suoi ascoltatori: anch'essi tacevano e lo guardavano stupiti. Finalmente gettò in terra la lanterna che andò in frantumi e si spense: "Vengo troppo presto - prosegui - non è ancora il mio tempo. Questo enorme avvenimento è ancora per strada e sta facendo il suo cammino: non è ancora arrivato fino alle orecchie degli uomini. Fulmine e tuono vogliono tempo, il lume delle costellazioni vuole tempo, le azioni vogliono tempo, anche dopo essere state compiute, per essere vedute e ascoltate. Quest'azione è ancor più lontana da loro delle più remote costellazioni: eppure son loro che l'hanno compiuta!". Si racconta ancora che l'uomo folle abbia fatto irruzione, quello stesso giorno, in diverse chiese e quivi abbia intonato il suo Requiem aeternam Deo. Cacciatone fuori e interrogato, si dice che si fosse limitato a rispondere invariabilmente in questo modo: "Che altro sono ancora queste chiese, se non le fosse e i sepolcri di Dio?" (NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1972, pp. 129, 130).

⁶ Nella messa in scena dello spettacolo a questo punto si inserisce una coreografia, nata dall'incontro delle parole di Nietzsche con la sensibilità artistica di Tiziana Starita. La descriviamo qui con le parole dalla stessa autrice: "Un esercito di guerrieri astratti avanza in uno spazio che è illusione; il loro fare marziale è tanto rigido da non avere forza, nella marcia si trasforma in un coro di figure vacue, senza tempo, che a tratti prendono forma e acquistano dinamica, ma proprio quando sembrano diventare più incisive si cristallizzano in statue di ghiaccio; in breve si sciolgono per diventare nulla".

hanno consegnato al pubblico, ma che ora li decide completamente. Camminano occupando lo spazio. Cambiano continuamente direzione. Si muovono con determinazione, lo sguardo neutro. Si muovono senza avere una meta, si incrociano senza emozioni, si scavalcano, eseguono volteggi gli uni con gli altri, gli uni su gli altri, senza emozioni; e poi ciascuno riprende una via, per poi cambiare di nuovo direzione. Il loro incedere ricorda un formicaio.

Una figura appare sulla scena guarda questi uomini per un poco, senza muoversi. E' diversa dagli altri: i suoi occhi guardano, e non si muove freneticamente seguendo il ritmo esterno; è ferma, e osserva. Sembra usare il tempo per ascoltare con un'intima sensibilità. Esce velocemente di scena: come se avesse un'idea. Poco dopo torna con un bacile e un asciugamano. Una persona è in terra, *la donna con il bacile* si china per dare refrigerio ai suoi piedi. La persona da terra si alza di scatto, ma sembra non vedere *la donna con il bacile*. In effetti, a ben guardare, nessuno vede *la donna con il bacile*. Lei cerca di dare refrigerio con il suo panno fresco a quei frenetici viandanti senza una meta. La loro fatica la colpisce, la muove a pietà, vuol dar loro sollievo, ma non modifica in nulla il loro agire, lo rispetta pienamente; cerca di intuirne le traiettorie per essere lì con il suo panno a rinfrescare la fronte, o la nuca, di uno dei passanti, senza intralciarne il passo... (fig. 2) A poco a poco escono tutti di scena... La scena rimane vuota.

Provenendo da *chissà dove*, e scaraventata da *chissà chi*, una donna irrompe nello spazio scenico, girando come una trottola. E' *la donna nel cerchio di corda*. Ha una corda che la avvolge intorno alla vita, e che con il suo girare si srotola. Non sappiamo da quanto tempo stia girando, né vediamo l'origine della corda che l'avvolge.

In effetti, la corda, di cui ora gli spettatori vedono soltanto una piccola parte, sarà lunghissima (la sua lunghezza, mostrandosi gradualmente durante tutto lo svolgimento del quadro, dovrebbe essere tale da poter suscitare nel pubblico quella strana sensazione di *cortocircuito* tra razionale e non-razionale, che si ha quando la certezza della legge, che vuole ciascun oggetto quanto si voglia grande ma di una dimensione finita, vede rimandare oltre l'usuale quella riconferma, che la razionalità sa immancabile, e il non-razionale sognerebbe di veder negata.)

Appena lo spazio e il tempo di attraversare per intero in diagonale la scena, ed ecco che *la donna nel cerchio di corda* vede interrom-

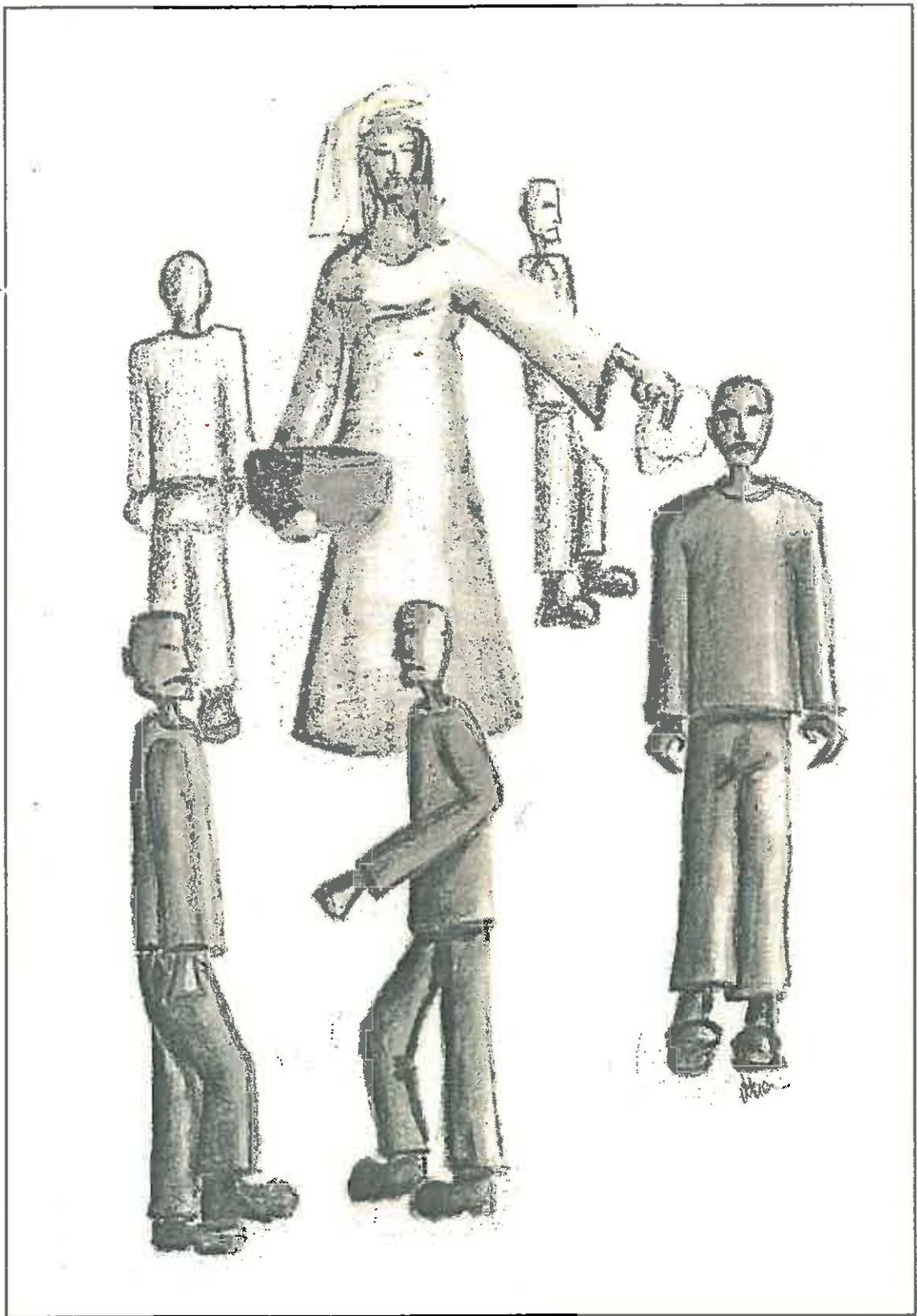


Figura 2

persi bruscamente il suo moto di trottola: la corda che l'avvolgeva finisce con un cappio! La corda si tende all'altezza dei suoi fianchi; qualcuno, o qualcosa, la trattiene dietro le quinte: la donna si ritrova ora come presa al *lazo*.

Si osserva, si pensa, si ascolta nella realtà della sua situazione attuale; sembra interrogarsi sul da farsi. Da come l'abbiamo vista attraversare la scena è chiaro che non è venuta di sua volontà, ma è come stata precipitata da qualcuno, o da qualcosa. Però avvertiamo che, in questo luogo e da questo momento, ogni determinazione che la riguarda passa nelle sue mani. Infatti la corda, che prima era tesa all'altezza dei suoi fianchi, precipita in terra con un tonfo. La donna guarda verso le quinte, di dove si capisce che ha inizio misteriosamente tutta la sua situazione, poi torna a guardare se stessa, e, finalmente, comincia un'azione.

Facendo scorrere la corda nel cappio disegna in terra un cerchio con la corda. Si siede all'interno del cerchio. Quel cerchio sembra proteggerla, e, al tempo stesso, isolarla dal mondo circostante: come un guscio o un muro. Lei si preoccuperà soltanto di fare in modo che nessuno distrugga quel cerchio: rimanendo al centro, risisterà con cura la corda ogni volta che gli altri personaggi, entrando, con i loro movimenti, la sposteranno. Non guarderà nessuno, guarderà solo la sua corda: apparirà felice, tranquilla, quando la corda è ferma; agitata, e frenetica nel risistemarla, quando qualcuno la sposterà; poi tornerà tranquilla.

Dopo *la donna nel cerchio di corda* altri personaggi entreranno nello spazio scenico e con loro anche, progressivamente, la lunghissima corda. Ogni personaggio ha un suo particolare modo di relazionarsi alla corda. Solo l'entrata dell'ultimo personaggio (*l'uomo-bambino*) svelerà l'origine della corda.

I nuovi personaggi arriveranno uno alla volta, separati dal tempo necessario al pubblico per cogliere le caratteristiche di ciascuno. Una volta entrati, i personaggi non abbandoneranno la scena, ma si sommeranno agli altri già presenti, e ciascuno continuerà per tutta la durata del quadro la sua azione.

Ad un osservatore attento i personaggi appariranno degli animali, piuttosto che degli esseri umani: il loro agire è il frutto di un istinto, più che di una ragione, il loro carattere determinato. Inoltre saranno incapaci di relazionarsi con gli altri personaggi, se non come un animale si relaziona con un altro animale.

Appena la *donna nel cerchio di corda* si sarà seduta in terra al centro del suo cerchio entreranno nell'ordine:

L'equilibrista, l'esteta, l'aviatrice, l'avida, l'analista, l'uomo-bambino.

L'equilibrista cammina sulla corda (che di fatto poggia in terra) come se fosse sospesa a decine di metri di altezza, e cerca, con estrema perizia, il suo equilibrio. Si adopererà in tutti i modi per camminare poggiando i piedi sulla corda (anche quando questa assumerà strane posizioni a causa del movimento degli altri personaggi), poiché solo così si sente tranquillo; incapace com'è di uscire dal seminato, di prevedere ipotesi altre.

L'esteta gioca, usando mani e piedi, con la corda. Costruisce figure esteticamente appaganti, ricerca movimenti armoniosi. Si compiace del suo fare (fig. 3). Non si avvede che la sua azione, provocando bruschi cambiamenti alla posizione della corda, costringe l'equilibrista ad un duro lavoro per non perdere l'equilibrio.

L'aviatrice entra, con la corda avvolta in strani arabeschi tra le braccia e le gambe. Cerca di spiccare il volo con strane evoluzioni. Cerca di librarsi nello spazio usando i venti, e sfruttando le correnti. Avvertiamo in lei una pienezza di sé, che la spinge a varcare ogni limite; completamente priva di un rapporto con la terra, cerca di raggiungere l'iperuranio.

L'avida stringe corda tra le mani, e cerca di accaparrarsene quanta più può, sottraendola anche agli altri personaggi. Nasconde sotto le vesti il suo bottino. Si guarda intorno circospetta, schiava della sua brama; incapace di cogliere nulla nell'altro se non la corda che questi usa.

L'analista osserva con attenzione la corda che ha tra le sue mani. Si tratta di pochi centimetri di corda. Totalmente concentrato su quella piccola porzione, chiuso a contemplarla, non si cura degli altri. Scruta quei pochi centimetri che sono tra le sue dita, cerca di coglierne ogni dettaglio: avvicina lo sguardo, annusa, vi struscia contro il volto, sembra parlarci.

L'uomo-bambino gioca e agisce come un bambino non cresciuto. Tiene con una mano l'inizio della lunghissima corda, e nell'altra una piccola corda, lunga circa tre metri: così da un lato è attaccato alla

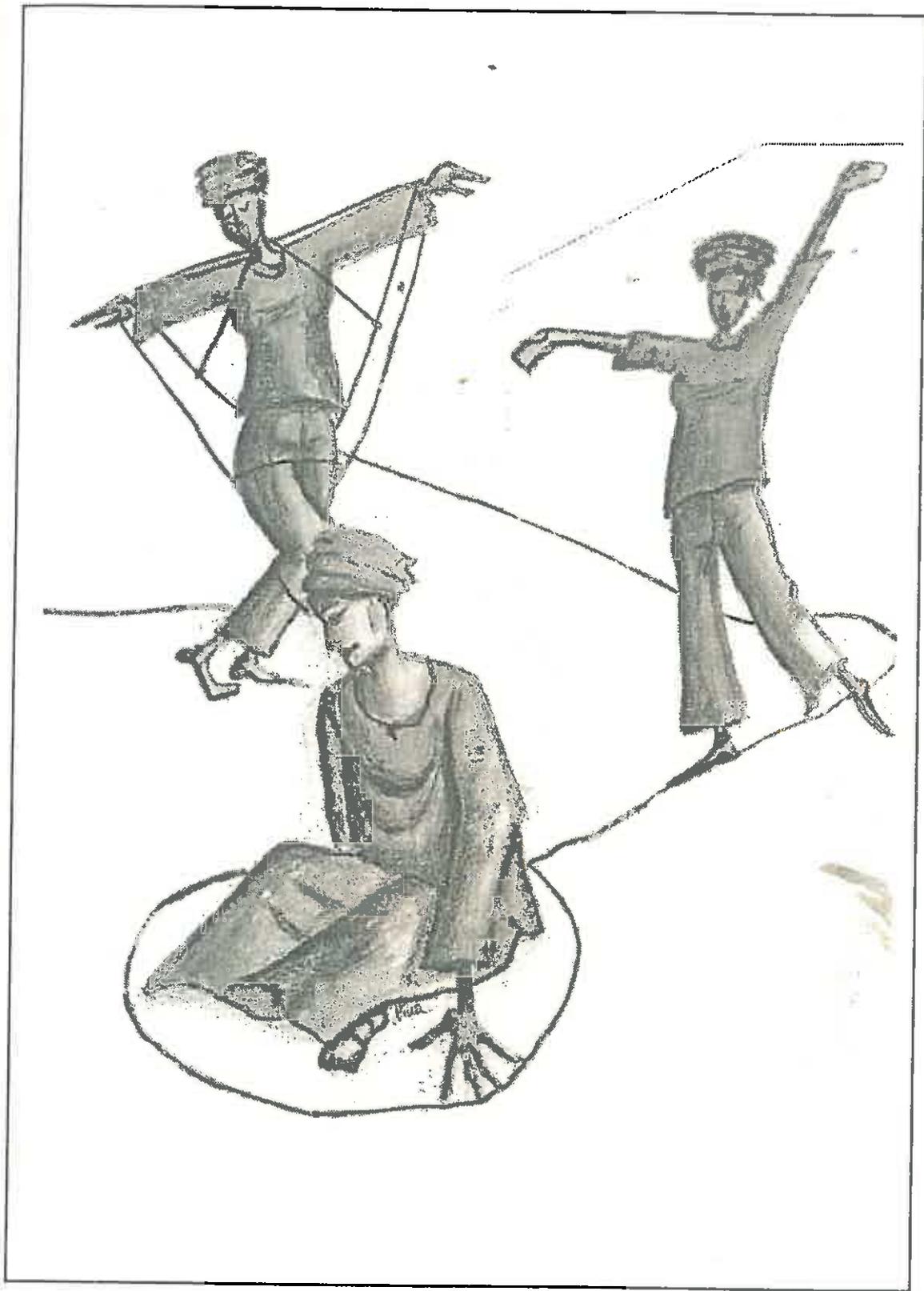


Figura 3

corda degli altri personaggi, mentre dall'altro lato la sua corda è libera, non è attaccata a nessun centro. Si intuisce che dopo di lui non entreranno altri personaggi. Gioca con la corda libera: la manda in alto, la struscia in terra; si diverte come un bambino, anche se la sua età lo fa apparire piuttosto un idiota. Canticchia tra sé e sé, poi si eccita del suo stesso gioco. Lancia, sempre tenendone un'estremità, la sua corda anche tra il pubblico. Intanto la corda che tiene nell'altra mano, e che lo unisce agli altri, lo trascina per lo spazio scenico: come la mano di un genitore. Lui la stringe senza dargli importanza, mentre con l'altra sviluppa i suoi giochi.

Tutti i personaggi si allargano tendendo al massimo la corda che li unisce, ciascuno protendendosi verso un estremo; ciascuno spingendo all'estremo la sua scelta. Ora si avvertono tutte le costrizioni e gli impedimenti, che l'essere, comunque, connessi gli uni con gli altri comporta. Nessuno sembra più libero nelle proprie azioni, si vorrebbe rompere quel vincolo per proseguire indisturbati ciascuno il proprio agire, anche *l'uomo-bambino* si accanisce ora per tirare a sé la corda che lo unisce agli altri. La corda è drammaticamente tesa. In ciascuno dei personaggi si avverte l'urgenza di prevalere, di strapparsi da quella convivenza che ora ne impedisce l'agire. Ma nessuno, anche mettendo in atto tutte le sue forze, è nella possibilità di spezzare la corda. Ad un certo punto *l'uomo-bambino* si stanca del gioco e, stizzito, abbandona la scena. Il quadro di colpo si dissolve per evolvere nel quadro successivo.

Le sei figure rimaste sulla scena si dividono in tre coppie; ciascuna coppia tiene tese due corde. Entra con tremenda energia una figura, che in piena corsa si avventa verso gli spettatori. L'urto sembra certo, ma due delle figure sulla scena, con le loro corde tese, a mo' di *guardrail*, ne impediscono l'impatto, precipitandosi dove l'uomo si dirige. L'uomo rimbalza, e riaccende la sua corsa verso un altro lato della scena. Un'altra coppia con le corde tese ne impedisce il rovinoso impatto, e così di seguito. Le figure che tengono le corde, dirigendosi verso il centro della scena, restringono sempre più lo spazio di corsa dell'uomo; finché arrivano a delimitare un triangolo, dove l'uomo corre, rimbalzando da una corda all'altra, come in un ring.

Ad un certo punto le due persone di una coppia si avvicinano tra loro, facendo così afflosciare le loro corde, e svanire la protezione offerta alla corsa dell'uomo. Ma l'uomo al centro si comporta

come se ancora ci fosse la corda tesa: non valica lo spazio immaginario delimitato dalla corda che ora non c'è più. A seguire, in maniera analoga, anche le altre corde scompaiono. Le sei figure si allontanano, ma l'uomo appare sempre limitato in quello spazio, ora soltanto immaginario. Non riesce a muoversi liberamente, e rimbalza come se ancora ci fossero dei limiti che gli impediscano il libero movimento. Rimane solo al centro della scena, incapace di uscire dallo spazio del *ring*, che ormai esiste solo nella sua mente.

Le figure tornano ad occupare lo spazio scenico. Tutte camminano. Incomincia una lenta ma inesorabile evoluzione al contrario: da uomini quali sono le figure progressivamente, e inesorabilmente, procedono verso la scimmia. Osservandole, durante la loro evoluzione negativa, vedremo apparire sulla scena tutte le tipologie di andatura umana che popolano le nostre città. Finalmente l'urlo bestiale di una scimmia avverte dell'avvenuta involuzione⁷. Siamo ora davanti a delle scimmie urlanti. Queste prendono le corde che erano state deposte in terra, e ne consegnano una estremità al pubblico. Dal centro della scena entra un domatore con una lunga asta (cinque metri di altezza) dalla quale penzolano altre corde. Le scimmie portano le corde, trattenute a un capo dal pubblico, per unirle a quelle penzolanti dall'asta. Viene a formarsi un *circo*. Il domatore impartisce ora degli ordini alle scimmie, che, un poco ribelli, si intrattengono con il pubblico: per *giocare*, per *togliere i pidocchi*, per *annusare*, ...; ma finiscono, come ammaestrate, con l'obbedire, apprestandosi ad eseguire un numero circense (fig. 4).

Prima una capriola, poi volteggi intorno a dei cerchi. Ciascuna delle scimmie ha il suo carattere: una, ad esempio, sembra avere un sedere molto pesante, ed è lentissima nelle esecuzioni, provocando così l'ira del domatore; l'ultima, invece, esegue sempre malamente gli ordini, e urla festante verso il pubblico.

Dopo l'ultimo esercizio il domatore caccia via le scimmie, fa dei grossi inchini al pubblico per valorizzare la sua impresa, e per riceverne l'applauso. Esce. La scena rimane vuota.

⁷ "Avete percorso il cammino dal verme all'uomo, e molto in voi ha ancora del verme. In passato foste scimmie, e ancor oggi l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia" (NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1995, p. 6).



Figura 4

Entra un inserviente, canticchiando con aria svagata una melodia. Mima di avere in mano una scopa. Sempre mimando comincia a scopare in terra, come per ripulire la pista. Mentre scopa in terra, e sempre canticchiando, guarda il pubblico con aria furba: annuisce con la testa, fa intendere al pubblico che si sta per offrire loro un numero *niente male*. La sua aria è, oltre che furba, anche un po' ambigua. Esce di scena mentre entra una diva del *Café Chantal*. Canta a piena voce la stessa melodia che prima accennava l'inserviente.

Entrano sulla scena quattro donne: i capelli sciolti, andatura lenta e inequivocabilmente provocante; sono donne di grande fascino. Sulle note della cantante cominciano, in mimo, uno *striptease* di alta classe. Si posizionano, per il loro numero, ciascuna in prossimità di una parte del semicerchio che ospita naturalmente il pubblico. Durante lo *striptease* i loro occhi sono fieri e languidi nello stesso tempo, impongono lo sguardo agli spettatori. Il loro intento, in nessun modo celato, è di muoverne la libido. Lo *striptease* procede fino agli indumenti intimi, che con malizia vengono lanciati verso gli spettatori più coinvolti dallo spettacolo, indubabilmente sexy. Il tutto avviene sempre in mimo, e le attrici continuano ad indossare gli abiti di scena: pantaloni e una fascia intorno al seno. A questo punto il canto della *soubrette* si fa progressivamente più roco e lievemente stonato; le donne proseguono ora il loro *striptease* togliendosi anche gli organi interni: il cuore, i polmoni, quindi gli occhi e, infine, cominciano una vera e propria scarnificazione. Continuano ad offrire quello che si tolgono al pubblico. La scena si tinge ora di macabro. Le donne nella loro azione perdono progressivamente le forze e, finalmente, si accasciano a terra, morte. La cantante finisce il suo pezzo con una voce che raschia la gola; esce di scena.

Una donna entra nello spazio scenico, la riconosciamo: è *la donna con il bacile*. Si ferma al centro della scena, guarda quei corpi straziati e senza vita... dagli occhi cominciano a sgorgarle lacrime. E' ferma, e in totale silenzio. Rimane immobile, piangendo, per un tempo lunghissimo, forse un minuto.

Finalmente rientra l'inserviente, sempre con la sua aria scanzonata e la faccia furba, ammiccante verso il pubblico. Al suo arrivo *la donna con il bacile* lentamente, con dei piccoli passi indietro, lascia la scena.

Sempre mimando di avere in mano una scopa, l'inserviente comincia a scopare via i corpi senza vita. Le donne in terra risponderanno ai movimenti in mimo dell'inserviente, come se fossero ap-

punto dei corpi senza vita, e senza peso, che vengono scopati via. Dopo aver ammonticchiato tutti i corpi insieme, con un solo colpo di scopa li fa volare fuori dalla scena. Quindi anche lui si avvia ad uscire, fermandosi ogni tanto a guardare, sempre con la sua aria furba, il pubblico, canticchiando la sua canzoncina. Poi torna a riprendere la via dell'uscita, per poi fermarsi ancora, e ripetere il suo gioco con il pubblico. Finalmente lascia la scena vuota.

Una figura entra con passo deciso, come seguendo il ritmo di un tango di Astor Piazzolla. Avanza verso il pubblico, pochi metri prima di raggiungere i primi spettatori si ferma, si volta con passione, e allarga le braccia in attesa accogliente di qualcuno. In effetti entra un'altra figura, e si dirige verso la prima, che l'attende immobile: le braccia allargate, il respiro alto e frequente che racconta l'emozione che precede un caldo abbraccio. A pochi centimetri dal corpo della prima figura, la seconda figura si volta di scatto, cambia direzione, si dirige lontano dalla prima. Il suo volto è senza emozione. Le braccia della prima figura, che erano protese verso l'altro, si trovano ad abbracciare l'aria; e lente, intristite dall'improvvisa solitudine, raggiungono il proprio corpo, incrociandosi dietro la schiena: realizzando un auto-abbraccio, che sembra avvolgere tutto di nostalgia, più che di conforto. Rimane in quest'azione per lunghi istanti.

Intanto la seconda figura ha raggiunto un altro lato dello spazio scenico. A pochi metri dagli spettatori, si sarà voltata di scatto, e avrà allargato le braccia, in attesa trepidante di un corpo e di un'anima da abbracciare. Infatti entra una terza figura. Si dirige verso la seconda, ma anch'essa fa mancare il suo corpo all'incontro, e, a pochi centimetri dall'altro, senza emozioni, cambia di colpo direzione, lasciando la seconda figura ad abbracciare l'aria. Al termine di quell'abbraccio di vuoto, le mani raggiungono il corpo, e sembrano raccontare ad esso tutto lo straziante struggimento e la nostalgia di un abbraccio che fu. Anche la terza figura, dopo aver raggiunto un altro lato dello spazio scenico, allarga le braccia, e predispone tutto il suo essere all'inebriante emozione di un abbraccio. Ma la quarta figura che entra nello spazio scenico si comporta come le precedenti. E anche le braccia della terza figura si trovano ad abbracciare l'aria, e quindi si aggrappano rassegnate alla propria corporeità. Ora allo spettatore si offre questo spettacolo: una figura (la quarta) che cammina nello spazio scenico, tre figure (la prima, la seconda e la terza) ferme ciascuna in un angolo, in modo da formare un triangolo, tutte

con le spalle rivolte agli spettatori, si avvolgono in un auto-abbraccio: saranno ben visibili per il pubblico le mani di ciascuno che accarezzano le proprie nuche, i propri capelli, i lati della propria schiena. E' un'immagine di solitudine? di anelito? di struggimento? di nostalgia? di ...?

Intanto altre figure sono entrate nello spazio scenico: camminano, allargano le braccia verso qualcuno, si trovano a stringere l'aria. Anche le prime tre figure sono tornate al movimento, ogni tanto si fermano: le braccia si allargano, i corpi si protendono verso l'altro, ma alla fine, inevitabilmente, abbracciano l'aria, e poi i loro stessi corpi, la loro stessa anima. E ancora braccia protese verso altro spirito, verso altra materia, che abbracciano l'aria, che stringono l'aria. Il dinamismo si fa sempre più convulso, caotico: il movimento dell'abbraccio non attende più neanche l'arrivo dell'altro per già chiudersi. Le braccia cominciano a stringersi violente verso il proprio corpo: il movimento di allargare le braccia, e poi stringere l'aria, e quindi arrivare al proprio corpo, diventa sempre più nervoso, veloce, violento, autistico. Ecco che ora i gomiti diventano spigoli, le mani pietre, le braccia bastoni. La violenza cresce vertiginosamente: tutte le figure sono strette in un piccolo spazio al centro della scena, siamo al limite di una rissa. Una figura esce dalla scena. Rientra con un bastone. Lancia un urlo, affondando il bastone nella mischia. L'urlo immobilizza tutti quei corpi in una scultura di odio e di violenza. La figura con il bastone sale su quei corpi immobili. Ora è in alto, spicca su tutti: i piedi poggiano sulle spalle degli altri, le mani stringono il bastone, sul quale si appoggia per mantenere l'equilibrio.

E' silenzio e immobilità.

Dal silenzio comincia un canto leggero: quasi fiato che, appena appena, diventa suono. E' la figura in alto che emette questo suono, che dolcemente si trasformerà in un canto lirico, delicato.

Improvvisamente, all'inizio del canto, una figura entra nello spazio scenico: ha gli occhi chiusi, le braccia protese come un cieco, e si dirige con determinazione verso il pubblico. La riconosciamo: è *la donna con il bacile*. Il suo passo risoluto la porta in pochi secondi a contatto con il pubblico... Gli occhi chiusi la rendono debole, esposta, eppure la sicurezza nel passo mostra il sincero volere di aprirsi al rischio... Il pubblico l'accoglierà? Prenderà le sue mani? L'abbraccerà? Si sposterà e la farà vagare nello spazio vuoto? ... Incontrerà qualcuno? O la vedremo allontanarsi dallo spazio scenico, come

un palloncino sfuggito dalle mani di un bambino, che diventa sempre più piccolo nel cielo? ...

Qui lo spettacolo non si può più scrivere, perché ogni volta che da questa carta prenderà vita, con persone che lo incarna, lo spettacolo si scriverà da sé. E la scrittura dipenderà qui dallo spettatore, che dovrà operare le sue scelte, costretto dall'avvicinarsi del personaggio. Noi solo sappiamo che *la donna con il bacile* non aprirà gli occhi, ma rimarrà senza vista esteriore, a pieno rischio, e in completa balia dell'altro; che, se qualcuno la toccherà, lei risponderà al contatto, e lo rinforzerà, cercando una delicata comunicazione corporea. Dopo l'arrivo della *donna con il bacile* a contatto con il pubblico, qualunque sia l'esito dell'incontro, una delle figure immobili al centro della scena nella scultura si staccherà dagli altri. E, come illuminata dall'esempio della *donna*, o come ispirata da una volontà superiore, chiuderà gli occhi, tenderà le braccia come un non-vedente, e si dirigerà con determinazione verso il pubblico ... Quale sarà l'esito del suo incontro? ... Anche questo non si può scrivere: fermare per sempre. Ogni giorno che prenderà vita, qui lo spettacolo vivrà di vita propria. Ma non come vive un personaggio, perché qui la vita sarà data dall'incontro tra un essere già determinato che è il personaggio⁸: che ha gli occhi chiusi, avanza spazialmente verso il pubbli-

⁸Impareggiabili a proposito della *vita* dei personaggi sono le pagine scritte da Luigi Pirandello. Ne riportiamo qui qualcuna tra le più significative e affascinanti, tratte dai "Sei personaggi in cerca d'autore":

IL CAPOCOMICO. Sta bene, sta bene. Ma che vuol concludere con questo?

IL PADRE. Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!

IL CAPOCOMICO. (*con finto ironico stupore*). E lei, con codesti signori attorno, è nato personaggio?

IL PADRE. Appunto, signore. E vivi, come ci vede. (*Il Capocomico e gli Attori scoppierranno a ridere, come per una burla.*)

IL PADRE (*ferito*). Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possono argomentare da questa donna velata di nero.

....

IL PADRE ... l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!

....

IL CAPOCOMICO (*risolvendosi a prenderla in riso*). Ah, benissimo! E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

IL PADRE (*con la massima serietà*). Ma questo senza dubbio, signore!

IL CAPOCOMICO. Ah si?

co, cercherà il contatto, e lo rinforzerà qualora questo avvenga; e un altro essere che non è determinato e sarà chiamato a determinarsi in quel momento: dovrà scegliere, e dovrà scegliersi. Può anche darsi che si accorgerà di non poter agire quel che vorrebbe agire, che esiste una distanza tra quel che sente di essere e quel che è; oppure agirà quel che si sente di agire.

Tutte le altre figure che formavano la scultura, una dopo l'altra, ripeteranno la stessa azione, dirigendosi in altre zone dello spazio occupato dal pubblico. Con l'andare via delle ultime persone, la donna che era in alto poggerà i suoi piedi in terra, e proseguirà il suo canto.

Intanto, tornando ai personaggi, che oramai avranno tutti raggiunto lo spazio occupato dal pubblico, se qualcuno di loro avrà stabilito un contatto ... se avrà cominciato un dialogo corporeo ... se qualcuno del pubblico avrà deciso di parlare con lei o con lui ... allora, e solo allora, il personaggio aprirà i suoi occhi, e proseguirà il suo dialogo con l'altro anche con lo sguardo. E, in effetti, solo ora vedrà il suo interlocutore nel suo aspetto esteriore, saprà chi è che lo ha accolto: una donna, un uomo, un anziano, una bambina, un bianco, un nero, un ricco, un povero...

Il personaggio cercherà ora di coinvolgere altre persone in quel dialogare corporeo che, mano a mano, si farà danza, giuoco collettivo. Tutto ciò potrà accadere, o non accadere; potrà accadere ad uno dei personaggi, o a ciascuno di loro. Lo spazio scenico sarà invaso da cordate di persone, che solo poco prima erano spettatori, ma che ora sono attori, che danzano festanti in lunghi serpentoni o in articolati girotondi; oppure lo spazio scenico sarà desolatamente vuoto, con gli attori mendici che vagano tra un pubblico che si sposta e ne rifiuta l'incontro. Comunque vada, la figura al centro prenderà dei lunghi *foulard* colorati, e li consegnerà ai personaggi, che termineranno lo spettacolo con una coreografia, danzata o nel vuoto dello spazio scenico, o tra un groviglio di persone festanti.

La coreografia racconta di un caos che si fa *cosmos*.

IL PADRE. Credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.

IL CAPOCOMICO. Più reale di me?

IL PADRE. Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani...

IL CAPOCOMICO. Ma si sa che può cangiare, sfido! Canga continuamente; come quella di tutti!

IL PADRE (*con un grido*). Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, ne essere altra, mai, perché già fissata - così - "questa" - per sempre - (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi!

“Folle” è andato in scena a Roma, a Sermoneta (Latina), ad Avignone (Francia), con le coreografie di Tiziana Starita; il coordinamento registico di Marek Brzezinski, Tiziana Starita, Gilberto Scaramuzzo; con gli attori: Annarita Compagno, Laura Bartoletti, Luisa De Angelis, Cecilia Luberto, Tania Di Giuseppe, Sarah Sammartino, Fabrizio Pestilli; con l'aiuto-regia di: Emanuela Marrone; con i brani cantati composti dal maestro Tullio Visioli; con i costumi ideati e realizzati da Nina Danelon; con l'organizzazione di Pierluigi Diodati.

Postilla

“Folle” è un lavoro corale, dove molto si deve alla sensibilità creativa degli attori del “Centro ricerca espressiva *Le Trasformazioni di Pictor*”, e alle osservazioni partecipate dei molti spettatori che ne hanno seguito l'evoluzione fin dalle prime prove. Il merito di chi scrive si limita ad aver fornito gli stimoli e ad averne raccolto i risultati.

Le illustrazioni sono di Nina Damelon.