

Rocco Futia

Imènjia e la Maschera

Lasciare Babele?

(atti unici)

Copyright © 1996 by Rocco Futia

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

**Bramanunte e Babele:
simboli e *idola* di mondi arcani**

A breve distanza dalla sua ultima pubblicazione, Rocco Futia si ripropone al pubblico dei lettori, sorprendendoli ancora una volta per la sua versatilità letteraria.

Di lui avevamo già conosciuto la levità delle immagini verbali e la ricercatezza prosodica nelle opere poetiche¹, l'emblematicità della metafora e dell'allegoria negli scritti narrativi², il graffiante sarcasmo negli aforismi³; ma la nuova forma artistica ora scelta per esplicitare l'originale poetica si allontana dai canoni abituali dello scrittore che, nell'attuare il cambio letterario, sembra quasi lanciare una sfida a se stesso. Egli infatti, già smaliziato nell'uso della tecnica della narrazione e della sintesi poetica, si vuole adesso misurare con i distinti codici che il genere teatrale sot-

¹ Finora, le raccolte di poesie pubblicate da Futia sono due: *Poesie*, Roma, Gabrieli Editore, 1978 e *La maschera* (con disegni di Salvatore Ciano), Messina, Armando Siciliano Editore, 1992.

² Mi riferisco ai racconti di *La vestale di sabbia*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1994.

³ Un florilegio di massime è stato pubblicato nel volume *Dèmoni di pezza. Aforismi per gli increduli*, Messina, Andrea Lippolis, 1995.

tende: quello gestuale, vestimentario, spaziale, fonico e via dicendo.

Tuttavia, anche l'organizzazione del codice verbale si è dovuta necessariamente adeguare poiché, se nella poesia era stato necessario plasmare il verso in modo da far raggiungere al soggetto lirico la massima suggestione musicale e di immagini, se nella narrativa si era resa indispensabile un'organizzazione redazionale confacente alla rappresentazione diegetica, nel teatro, venendo meno «la mediazione dell'IO narratore o personaggio narratore»⁴, e dovendosi pertanto impostare la fabula in accordo alla mimesi, si è resa necessaria una scrittura di tipo diverso.

Ciò che invece Rocco Futia può (e vuole) mantenere invariata è l'ambientazione scenica, sia sul piano spaziale che su quello cronologico. Il lettore (ovvero, in questo caso, il regista), ancorché in nessuno dei due testi proposti sia esplicitamente suggerito dall'autore, non avrà difficoltà a ricostruire un mondo esotico e fuori dal tempo, lo stesso mondo che, come un filo conduttore, soggiace un po' in tutte le opere letterarie⁵ di Futia.

⁴ Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 16. La più importante differenza che il critico evidenzia tra il genere teatro e quello romanzo, consiste che, nel primo, il testo «è costituito sostanzialmente dagli enunciati dei vari IO personaggi, che possono comprendere, in forma diegetica (EGLI narrato), la narrazione di fatti esterni alla scena»; pertanto «IO è sovraordinato ad EGLI, mentre nella narrazione EGLI è sovraordinato a IO» (*Ibidem*).

⁵ Insisto sull'aggettivo «letterario» poiché va ricordato che Futia è anche autore di un ponderoso saggio pedagogico, *Contrappunti sull'educazione. Paradigmi per la scuola di base*,

Ma tale ricostruzione è, ovviamente, indotta dall'artista, che volutamente conforma il lavoro in modo che dia un siffatto risultato. La ricreazione del particolare sfondo spazio-temporale di cui si diceva, più che dalle didascalie, si ricava da qualche altro elemento: i particolari nomi dei personaggi, dall'articolazione fonetica orientaleggiante, e la filosofia che traspare dalle loro battute (più vicina alla *Weltanschauung* dell'uomo non ancora coinvolto e irrimediabilmente compromesso da un mondo meccanizzato e tecnologizzato) ci immergono subito in un ambito distante dalle nostre tradizioni e dalla nostra civiltà.

Ci sarebbe da chiedersi per quale motivo l'autore non ambienta le opere in uno spazio scenico più conaturato alla cultura occidentale, ma scelga sempre, per i suoi personaggi, lo sfondo di arcane e indefinite terre lontane (attingendo spesso dal mito, anche se esso viene poi alterato e depurato dalla fantasia). Probabilmente il particolare gusto estetico che ha guidato Futia in questa scelta si è andato consolidando, più o meno inconsciamente, a mano a mano che la sua indagine filosofica lo ha portato ad apprezzare modelli di vita diversi, in cui non esiste (o, quantomeno, è abbastanza sfumata) l'influenza dei *mass-media*, che nella nostra cultura sembrano invece avere il predominante e folle ruolo di determinare i comportamenti umani, imponendo la vanità dell'apparire.

* * *

Il tema dell'essere e dell'apparire, in realtà, è molto sentito dallo scrittore. Nel primo dei due atti unici qui proposti, in un certo senso è preannunciato sin dal titolo: *Imènjia e la Maschera*. Ancor prima di accingerci alla lettura dell'opera, la presenza della maschera ci invita a pensare a una delle sue funzioni, che è appunto quella di alterare la fisionomia. Essa, pertanto, è simbolo dell'occultamento della realtà che lascia il posto all'apparenza.

Da dietro il volto fittizio, più protetto, meno ignudo di chi va a viso scoperto, il personaggio della Maschera rasenta a volte la tracotanza e la presunzione, pretendendo di essere come appare. In fondo, racchiude le caratteristiche dell'uomo moderno, compresa l'eccessiva considerazione autoreferenziale, che non permette di riconoscere il valore degli altri:

Gli altri! Vuoi dire gli istrioni, i blasfemi, i mercanti di idoli, le puttane, gli abati? O chi altro? Sono tutti quanti idolatri. E in parte... dei veri minchioni. (p. 37)

In contrapposizione a questo personaggio, troviamo quello della fanciulla, che è la rappresentazione dell'essenzialità; e ciò le è possibile solo poiché, essendo 'cieca', non può lasciarsi tentare dall'apparire. La saggezza che la cecità le conferisce le fa ottenere il posto di primo piano, che la Maschera ambisce inutilmente:

Sono al centro della scena... per puro caso. Dunque non

hai motivo di darti alcuna pena; non ruberò il tuo spazio o le tue finzioni. Non sapevo davvero di essere seduta ad un passo dalla ribalta. Mi hanno indicato questo sgabello, dicendomi di attendere. Ed è quello che ho fatto. (p. 42)

Nel riacquistare la vista, però, anche Imènija sarà inevitabilmente sedotta dall'apparire e si farà possedere dal demone dell'immagine esteriore, concedendogli quella verginità (il «velo rosato» di Imènija) che, grazie alla cecità, aveva potuto finora mantenere.

Il recupero della vista da parte fanciulla, dunque, fa scattare il meccanismo di adesione agli pseudo-valori del culto dell'esteriorità; si compie, così, quanto aveva profetizzato la Seconda Fattucchiera:

I corrotti corromperanno altri a loro volta; i ruffiani bagorderanno come vermi; le prostitute continueranno a praticare il loro commercio... (p. 27)

Infatti, come altrove essa stessa affermerà:

Stoltezza e vanità sono le monete di questo mondo meschino. (p. 31)

Non si dimentichi, tuttavia, un'altra importante funzione della maschera: quella di facilitare il trapasso da quel che si è a quel che si tende. Poiché tutte le trasformazioni hanno qualcosa di profondamente misterioso e di vergognoso al contempo, è necessario che vengano occultate: è anche questo il motivo per cui, in alcune culture, la maschera viene usata nei riti

di iniziazione⁶.

Imènija pure ha bisogno di superare una prova iniziatica per emanciparsi dal ruolo di figlia: il suo destino, pertanto, è quello di abbandonare lo stadio di crisalide (che la maschera rappresenta)⁷ per passare finalmente allo stato di farfalla, potendosi così identificare con la madre e risorgere a nuova vita⁸. Una delle didascalie rivela chiaramente come tale identificazione si possa rendere in modo che sia comprensibile sulla scena:

Ritorna la luce: ora IRINA FëDOROVNA appare col volto coperto da una maschera che ripete perfettamente il volto di IMÈNIJA. (p. 58)

Certo, meriterebbe maggiore attenzione l'uso personale che Rocco Futia fa del simbolo; infatti, la Maschera coprirà il volto della fanciulla a cambiamento avvenuto (nello stadio di farfalla, dunque) e non prima (in quello di crisalide). E altrettanta attenzione

⁶ Si veda la voce «Máscara» nell'ormai fondamentale volume di Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1985⁶, pp. 299-300. Di tale opera, esiste anche un'edizione italiana (*Dizionario dei simboli*, Milano, SIAD Edizioni, 1985); tuttavia, la traduzione non sempre rende fedelmente il testo spagnolo, risultando a volte non molto comprensibile.

⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁸ Infatti, secondo Henri Morier – per il quale la farfalla è anche simbolo d'immortalità – «la métamorphose de la crisalide semble conduire à l'idée de la résurrection» (cfr. la voce «Symbole» del *Dictionnaire de poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989⁴, p. 1141).

meriterebbero altri ammiccamenti dell'autore. Ma pur se ovvie ragioni non ci consentono un'esauriente analisi, credo che si debba fare quantomeno una veloce menzione dell'esplicito appellativo carnascialesco del luogo di culto delle maschere (il Tempio del Kharnàbal) e del coerente nome della città della bramosia (Bramanunte) che, in quanto Teatro del Mondo, rappresenta lo spazio euforico per chi, come la Maschera, ambisce calcare le scene⁹. Da rilevare sono anche i ritmi cadenzati di alcune battute (gli endecasillabi di p. 62 o i decasillabi di p. 63) e, soprattutto, la precisazione dell'importanza della parola al di sopra di qualsiasi cosa («Del resto, che importa vedersi? Importa di più la parola, il ruolo nel mezzo del dramma o della commedia», p. 36).

* * *

L'importanza della parola ci rimanda al secondo atto unico proposto da Futia. Anche qui, il titolo è illuminante: *Lasciare Babele?* È la mitica città della coesistenza delle lingue, infatti, che fa da sfondo al dramma.

Tuttavia, lo spazio a cui si accenna è uno spazio

⁹ Si pensi alla scena in cui il personaggio della MASCHERA fa di tutto per essere illuminato dai riflettori: «La MASCHERA volteggia, alza lo sguardo e il volto verso la luce. Si ingegna nelle pose; maliziosa e astuta, elegge le mosse. Non sa che IMÈNJA non può vederla» (p. 32). Si percepisce chiaramente come, al di fuori del cono di luce delle ribalte, si trovi lo spazio disforico della sua sofferenza.

assente. Sulla scena, volutamente scarna, vi sono solo personaggi che ne parlano: in realtà, sembra che nessuno di coloro che stanno sulla scena possa entrare a Babele. E comunque, chi vi si addentra corre il serio rischio di perdersi per sempre. Le mappe che la venditrice offre non possono essere d'aiuto, poiché non sono altro che una rappresentazione topografica, il mero riflesso di uno spazio che, seppur reale all'interno della finzione scenica, restando invisibile, appare come una metafora anche agli stessi personaggi. Babele, infatti, rappresenta il loro (e il nostro) «io» messo a nudo (forse – benché, difficilmente – raggiungibile, ma non certamente rappresentabile).

Se, dal punto di vista letterario, l'opera è meno incisiva della precedente, da una prospettiva filosofica si presenta invece assai densa di spunti e di richiami. In *Lasciare Babele?*, anche le cose assurgono a simbolo (si pensi ai calzari, al mantello, alla lanterna, ai versetti, alle mappe, alla moneta che implora la venditrice, alla stessa Babele...) e ci fanno riflettere sulla loro valenza di pregiudizi o di *idola*.

L'impegno filosofico di Rocco Futia si manifesta anche nell'elaborazione della fabula, che si dispiega mediante una strutturazione peculiare dei dialoghi: allorché viene posta una domanda, il personaggio interrogato spesso non risponde, ma divaga con considerazioni di altro tipo, come se si lasciasse risucchiare dal vortice di riflessioni diverse, riuscendo a trascinare nelle sue digressioni speculative anche l'interlocutore.

Si pensi, per citare un solo esempio, al dialogo tra

Jean-Marc e Sindarànya, i due personaggi più attivi¹⁰ sulla scena. Il primo chiede:

In quale parte del mondo si trova il tuo tempio, Sindarànya? (p. 78)

La risposta concreta che egli si attende, però, non arriverà:

Si trova piuttosto lontano da qui, Jean-Marc. Ma non è un vero tempio, come si potrebbe pensare. Le sue colonne sono così alte che [...]. (pp. 78-79)

Si trova al di là della terra degli increduli; una terra che pochi sono disposti a raggiungere, per via delle difficoltà del viaggio, o per altri motivi. Più o meno... a sette leghe di cencio¹¹. (p. 79)

La digressione di Sindarànya coinvolge sensibilmente Jean-Marc che, dimentico della domanda insoddisfatta, è già pronto a porne un'altra:

È dunque una specie di monastero in cui si nasconde qualche importante segreto!? O qualche dio che sta macchinando... A che altro potrebbero servire, se no, i codicilli del Vespro e la parola del Veggente? (p. 81)

¹⁰ Non si può qui parlare di personaggi principali o di protagonisti, poiché l'importanza simbolica conferita da Futia ad ognuno dei soggetti attanziali dell'opera fa sì che i ruoli delle *personae* siano paritetici.

¹¹ Anche in questo caso, quando chiederà che cosa siano «sette leghe di cencio», Jean-Marc non avrà risposta (cfr. p. 79).

È evidente che, in questa nuova interrogazione, l'accento è posto sul possibile «importante segreto», chiuso all'interno di «una specie di monastero». Eppure, l'interlocutore si abbandona al gioco della dilazione, e ancora una volta 'rimanda' ad altro, rispondendo sulla differenza che egli ritiene esserci fra Tempio e Monastero.

SINDARÀNYA

No, no, Jean-Marc. Un monastero è un'altra cosa. Non confondere. Un monastero, di solito... è un luogo di ritiro, di preghiera; per molti è un luogo di espiazione, o di fuga dalle meschinità e dalle miserie del mondo... A volte, i monasteri sono luoghi di culto e di sapere, vere e proprie officine. Non si può confondere un tempio con un monastero o una cattedrale. (p. 82)

Il taglio filosofico di questo atto unico è accentuato inoltre da certe espressioni, che si configurano come veri e propri aforismi. Vi è però da sottolineare che, mentre alcune 'sentenze' si distinguono maggiormente per la sottigliezza del pensiero, altre si segnalano per una profonda poeticità, che ci distrae dall'intenzione speculativa e ci fa maggiormente apprezzare la letterarietà dell'opera. Si noti come, nelle due seguenti espressioni aforistiche riportate, la seconda di esse presenti un'immagine verbale carica di suggestione e di vibrante lirismo:

Ma nessuno sa dove può arrivare colui che sfoglia il libro delle preghiere e dei destini degli uomini. Nessuno può sapere dove finisce la tenebra e dove, imman-

cabilmente, inizia la luce. (p. 82)

Jean-Marc, *noi* siamo la mezzanotte oscena che sogna l'oasi del mattino. (p. 86)

Tuttavia, come si diceva, nell'opera ciò che maggiormente prevale è la profondità concettuale. Ed è per questo che mi preme di ricordare un rilevante dialogo tra Jean-Marc e Sindarànya su come raggiungere il luogo in cui è custodita la parola sacra, vale a dire il centro dell'universo (la conoscenza). I due interlocutori – che pur appartenendo a culture diverse sono accomunati dal fervore per l'Indagine¹² – nelle loro speculazioni sembrano determinare che tale luogo si trovi nel nulla: la distanza da percorrere per giungervi è quella che separa dalla morte. Ricorda, infatti, Jean-Marc:

[...] una volta mi hanno detto che è come se sette leghe non finissero mai; che [...] possono ridursi addirittura ad una sola parola [...] una parola sacra. Più precisamente la mia mente è andata alla parola che appare al centro dell'ultima pagina del Libro. (p. 83)

¹² Forse, è il caso di ricordare che, in quest'opera, la presenza delle due culture è evidenziata anche dai nomi dei personaggi che si contrappongono dialogicamente: Jean-Marc (francese, che rappresenta la cultura europea per eccellenza) e Sindarànya (nome dall'articolazione indianeggiante, che colloca il personaggio all'interno di una cultura «altra»). Sul concetto di alterità culturale, antropologica ed etnologica, si veda l'avvincente saggio di Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (trad. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984).

La parola a cui fa riferimento non può che essere l'*explicit liber*; vale a dire, la parola «fine». Il *luogo*, dunque (il centro dell'universo, la meta da raggiungere), viene ridotto a *vocabolo* – quello stesso vocabolo che esso racchiude – venendosi così a creare un'identità spazio/verbo. Ed ecco allora che diventano chiari tutti i riferimenti a Babele, territorio della varietà della parola, e alla necessità di mappe che guidino nei labirinti verbali.

Il velato rimando al labirinto e l'esplicita menzione della biblica città ci conducono inevitabilmente a Borges e al suo racconto «La biblioteca de Babel», in cui pure si percepisce l'inquieta e tormentata ricerca del libro dei libri:

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de los catálogos¹³.

La predilezione di Futia per Borges, d'altra parte, è evidente sin dall'epigrafe scelta per *Imèniya e la Maschera*. La citazione posta in esergo a questo atto unico, infatti, è tratta da un'altra narrazione dello scrittore argentino¹⁴. Questa epigrafe ben si adatte-

¹³ Jorge Luis Borges, «La biblioteca de Babel», in *Ficciones* (cito da *Obras completas*, tomo I, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 465). Trad. it, «La biblioteca di Babele», in *Finzioni (1935-1944)*, Torino, Einaudi, 1985.

¹⁴ Si tratta di «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», anche essa inclusa nella raccolta *Ficciones*. L'espressione di Borges che Futia riporta – «[...] *el visible universo era una ilusión o (más precisamente)*

rebbe a spiegare come, in *Lasciare Babele?*, l'universo visibile sia soltanto un sogno «o (più precisamente) un sofisma».

* * *

Un'approfondita analisi della struttura ed uno studio sistematico dei temi dei due drammi di Rocco Fuita metterebbero in luce, certamente in modo più perspicuo, l'originalità artistica raggiunta dall'autore. Ma, in queste pagine, mi sono necessariamente dovuto limitare a brevi riflessioni, il cui obiettivo è esclusivamente quello di sollecitare una partecipazione più attiva di quanti vorranno essere lettori, ovvero, in questo caso, spettatori. Oltre a qualche isotopia che fa capo ai modelli semici profondi (quali essere e apparire, cultura orientale e occidentale...) e qualche altra costante letteraria dell'autore, chi si accosti a queste opere con la dovuta curiosità riuscirà a far risuonare tutta una gamma impensata di armoniche, che renderanno ancora più gradevole il piacere del testo.

Domenico Antonio Cusato

Università di Messina

un sofisma» – è tratta dalla p. 432 del citato I tomo delle *Obras completas*.

Indice

Bramanunte e Babele: simboli e <i>idola</i> di mondi arcani	5
<i>Imènija e la Maschera</i>	19
<i>Lasciare Babele?</i>	67



*Finito di stampare
nel mese di novembre 1996
presso le Arti Grafiche GS
Ardore Marina (RC)*