

**UNO ZOLFANELLO PER TORNARE A BABELE.
DUE ATTI UNICI DI ROCCO FUTIA¹**

di Domenica Iaria

Non meraviglia questa pubblicazione di Rocco Futia. Coloro che conoscono la pluralità della sua scrittura avevano, probabilmente, già come accettato la promessa di un nuovo genere. E, d'altra parte, è persino naturale che il nostro filosofo-narratore si confronti con questo modo letterario che predilige la forma dialogica: da Platone a Cicerone, da Petrarca a Galilei, da Diderot a Leopardi il dialogo, come genere distinto, si è prestato a istanze dialettiche diverse, ha prodotto varie espressioni artistiche, differenti emozioni.

Rocco Futia (al quale non sono estranee queste esperienze) aggiunge alla sua ricerca di verità e di assoluto un progetto di esecuzione su scena, armonizza idee e esigenze di spettacolo, di presentazione a teatro, in un luogo, cioè, deputato a mostrare, oltre che a dire.

Non affermo, con ciò, che i due atti unici debbano essere etichettati sotto rubriche del tipo "teatro di idee", "teatro a tesi". Nessuno dei testi creativi di Futia ha tratti realistici; anzi, se lettura del reale c'è, essa è condotta in modo totalmente simbolico, tanto da lasciar ipotizzare un conflitto tra la scelta dell'Autore, che direi illuministica, e curiosità che lo incitano ad indagare un mondo 'altro'. Inoltre, l'intrinseco rapporto che il teatro di Futia stabilisce tra corpo e parola, trasforma il lettore in spettatore, invitandolo a gestire la scenografia che egli ha ideato; il che prova come le preoccupazioni e le soluzioni che emergono siano sostanzialmente estetiche.

È vero, però, che questi due lavori dibattono due grandi temi - quello del *conoscersi* (*Imènja e la Maschera*) e quello del *conoscere* (*Lasciare Babele?*) - per il cui svolgimento la parola ha sicuramente un ruolo portante. Una parola fantasiosa, spesso espressamente poetica, anche nell'organizzazione

¹ Rocco FUTIA, *Imènja e la Maschera; Lasciare Babele?* (atti unici), Ardore Marina (RC), Arti Grafiche GS, 1996, pp. 108.

tipografica (pp. 74-75, 89-92, 96-98...), che sa concretizzarsi in un oggetto o, viceversa, scaturisce da un oggetto che assume la maiuscola, supera la finitezza di una prospettiva individuale e suggerisce misteri più profondi.

Imènjia e la Maschera è la messinscena delle nozze dell'Io (Imènjia) e del Super-Io (la sua Maschera); quindi è la storia di una crescita, sancita da un rito iniziatico, che è anche una sorta d'investitura col passaggio della maschera da madre a figlia. E poiché il Super-Io altro non è che l'adattamento coatto dell'Io ai valori morali degli adulti che lo circondano, la storia si arricchisce di inferenze sul confronto con l'Altro, ragionando principalmente dell'essere e dell'apparire, come rileva Domenico Antonio Cusato nella prefazione al libro (*Bramanunte e Babele: simboli e idola di mondi arcani*, p. 8).

Imènjia è la figlia del Ciambellano di Bramanunte. È cieca, quindi, suggerisce l'Autore e Cusato dichiara (*ibidem*), non soggetta al sistema dell'apparire. È stata condotta in un luogo che lei non conosce e che, anzi, pare immaginare lontano dalla sua città; qui la ragazza dovrà aspettare qualcuno, qualcosa, per tre notti. In realtà, Imènjia si trova sulla ribalta del Tempio del Kharnàbal, regno delle maschere e occupa il primo piano. Quanto basta per suscitare, alla terza magica notte, le rimostranze di una Maschera di primo piano, di quelle con la M maiuscola, di quelle che nascono dal Dèmone dell'Artificio e della Meraviglia, nella mente dei poeti o dei cantori (p. 24). Tra le due creature (l'una corpo vero, l'altra velo di cera, corpo apparente) comincia un dialogo che oppone l'integrità dei sentimenti di Imènjia, cresciuta secondo gli insegnamenti della madre, Irina Fëdorovna, alla vasta, presuntuosa e, direi, cinica esperienza della Maschera. L'arrogante volto mobile, però, pur avendo interpretato numerosi misteri, non può risolvere il suo dramma; è condannata a non vedersi mai, a stare dietro se stessa. Quando apprende che Imènjia è figlia di Irina e del Ciambellano, rivela alla fanciulla che la madre è stata, lei pure, una Maschera di primo piano, e che il Ciambellano altri non è che la Maschera per eccellenza, il capocomico, quello che "Conosce quasi tutte le comparse che raggiungono la scena, le prime donne, i più venerati istrioni del Tempio. Conosce le carrucole e i legacci, le pulegge e i perni su cui l'intero universo rimane in bilico, ecc." (p. 41); è, insomma, il Grande Burattinaio. Esclama la Maschera: "Pensavi che il Ciambellano avesse un solo volto, una sola sottana tra le sue brame!" (p. 50), e tali parole squarciano un primo velo: Imènjia, turbata, comincia a ricordare e vede, con gli occhi della memoria, una

scena d'amore tra i suoi genitori. Si lascia consolare *amorevolmente* dalla Maschera, che la incita a scegliersi "un volto tra le rughe del tempo" (p. 55). Quando, poi, Imènija *vede* i tratti del proprio volto perfettamente riprodotti sulla maschera della madre, un'altra cortina si strappa e la fanciulla riacquista veramente il potere della visione. Apprende di aver atteso per tre notti la *sua* Maschera, che d'altro canto, è arrivata "al centro" (p. 58) dopo aver vagato per tre giorni. L'amore lacera l'ultimo mistero: Imènija porge alla Maschera il suo roseo velo imeneale, la Maschera l'abbraccia nel suo involucro di cera. L'una ha completato i suoi tratti di adulta, l'altra ha finalmente visto cosa le sta dietro: l'individuo è completo, ma d'ora in poi leggerà la realtà attraverso il filtro, ingannevole ma indispensabile, dell'apparenza.

Il vedere è, di fatto, la prima possibilità di relazionarsi con gli altri (le altre maschere), il primo rapporto col sistema del sembrare, del voler sembrare.

Ma la causa prima della metamorfosi è l'amore, che, sulla scena, si manifesta tra Irina e il Ciambellano e, quasi simultaneamente, tra Imènija e la Maschera. Questo sentimento non marca, forse, il passaggio dal gioco alla vita, da uno stadio d'innocenza ad uno di coinvolgimento nel peccato del vivere? Non per niente l'azione si svolge nel Tempio del Kharnàbal, del Carnevale, simbolo della coscienza delle inibizioni e del desiderio della loro rimozione, della trasgressione. Inoltre, questo emblematico palcoscenico è posto al centro della divina Bramanunte, la città degli amanti, la città dei desideri, in cui "tutto diventa sogno, tranne la scena" (p. 30). Bramanunte è "*il* teatro per antonomasia" (p. 45); è il grande teatro della vita, fatto di mille altri teatri, perché ogni maschera abbia lo spazio per mostrarsi non qual è, ma quale vuole essere, secondo un modello cui tende e che vorrebbe superare (p. 39).

In questo significativo dramma del conoscersi e del crearsi mutando, segno determinante è il nome di Imènija (gli altri personaggi, tranne Irina - cioè un'altra Imènija - non hanno nome proprio). Esso procede, palesemente, da *imène*, che identifica sia la verginità (che è anche sterilità), sia la sua perdita, le nozze. A tale circostanza si allude col dono del roseo velo che la fanciulla fa alla sua Maschera accettata per amore, con amore.

Anche questo nome comune, Maschera, reso proprio dalla maiuscola, ha una portata simbolica. Il suo personaggio s'incarica della lettura del mondo altrui, una realtà sartriana di "cani d'inferno" (p. 37). Alla saggia osservazione di una Imènija ancora ingenua, "Il nostro ruolo dipende sempre dagli altri" (p. 37), la Maschera oppone, infatti, l'arrogante negazione degli altri, "gli istrioni, i

blasfemi, i mercanti di idoli, le puttane, gli abati” (*ibidem*): la scena della vita deve essere tutta sua, anche se le manca la parola magica (p. 32) che le permetterebbe di costruire una vera storia. Questa chiave magica è, mi pare di capire, il verbo amare.

* * *

La parola sacra che “il vento rincorre all’infinito” (p. 108) è uno dei misteri sondati da Jean-Marc e Sindarànya, in *Lasciare Babele?* Essa è la sola risposta all’interrogativo posto dal titolo e si trova “al centro dell’ultima pagina del Libro” (p. 83), il millenario e pure ancora insondabile libro dell’esistere. Quest’ultimo soffio si chiama *Fine*, si chiama *Morte* e ad esso perviene qualsiasi sistema di conoscenza: quello razionalistico, cartesiano di Jean-Marc, e quello di Sindarànya, il cui nome echeggia fonie indiane per sintetizzare tutte le avventure di pensiero che alimentano il ricco, misterioso e mistico Oriente. Anche qui i due protagonisti sono gli unici ad avere un nome proprio.

L’azione si svolge a Babele e si configura come una storia nella storia. Infatti, l’incontro dei due protagonisti è come evocato dal racconto che l’Abate legge in un antico, nero testo dai caratteri d’oro.

Babele è definita sia dall’Abate che dai due filosofi, ma anche dalla Venditrice di mappe. Oltre al carattere biblico di città di tutte le lingue, essa si configura come una sorta di labirinto, centro d’un universo senza inizio e senza fine da cui è difficile uscire, malgrado l’esistenza di mappe garantite che una venditrice offre affannosamente per una sola moneta. Babele è mèta di chiunque; è “crocevia di passato e presente” (p. 72), ma senza possibilità di futuro, perché in essa ci si perde, perché da essa non si esce. Babele, specchio della Dimora Celeste (p. 76) può essere una sorta di “Nuova Gerusalemme” swedenborghiana, cui si giunge da innumerevoli direzioni. A sette leghe dalla città, si trova, forse, l’anti-Babele, una voragine, un buco nero per gli angeli e per i dèmoni, posto anch’esso, paradossalmente, al centro di un universo eternamente eccentrico, visto che ogni uomo è punto medio della sua babele, della sua vita e della sua morte, secondo un ciclo chiuso sempre alla stessa maniera.

La società di Babele è un “vermicaiio [di] schiavi, o ruffiani, o parolai” (p. 75). Lì risuona il frastuono del salmo recitato da preti neri o arancioni, poco

importa: in ogni chiesa operano “ribaldi vestiti di nero e d’arancio che guardano il Nulla per non vederci niente” (p. 94), che disseminano grandi quantità di parole falsamente sacre. A Babele vivono prostitute, e vergini, e madonne, e vegliardi... A Babele la luce del giorno dà spessore espressivo alle maschere (p. 94) e l’abisso, regolato da leggi antiche e nuove (gli “idoli di pietra e di papiro” di p. 74), non offre riparo.

In questa babelica Babele Jean-Marc e Sindarànya, con discorsi a volte sincopati, a volte monologando in lunghe tirate, si informano reciprocamente sui loro templi. Questi non celano misteri di carattere religioso, non sono monasteri, e si oppongono per Sindarànya al richiamo “di una piccola serva dagli occhi di loto” (p. 98); per Jean-Marc, alla preghiera della cortigiana, della novizia o al silenzio dell’alba, (p. 99).

Nel dialogo tra i due filosofi, a tratti sembra prevalere Sindarànya; in verità essi compiono lo stesso cammino alla ricerca di una possibile via d’uscita da Babele, e tutti e due sembrano ansiosi di conoscere il ‘tempio’ dell’altro, pur mantenendo la propria posizione. Sono i portavoce di modi diversi di porsi nel mondo; di culture differenti, ma pur sempre soggette alla legge universale della fragilità umana. Dice Sindarànya: “Il mio tempio, Jean-Marc, // è nel ricordo di me stesso morente, // mentre la bara, // già vuota per sempre, // si ribalta (...). Il mio tempio è dentro di me, più che mai ruffiano di me stesso” (pp. 96, 98) e in questo luogo sacro circola la paura. La cattedrale di Jean-Marc ha, ovviamente, la forma di una testa umana, senza il sospetto della paura, cancellato da una ferrea logica fondata su formule e cifre che la voce segue, avanti e indietro: “Un castello inespugnabile... (...) Una roccaforte... sigillata per tutta l’estensione di tre lati. E con [quel] grande portale a meridione... [che è la bocca]” (p. 100).

Che cosa ha portato, coscientemente, questi due spiriti diversi su uno stesso sentiero, il solo che permetta di lasciare Babele? Lo dice Sindarànya: “viviamo entrambi avversi destini... Nessuno di noi, d’altro canto, può avere tutto quello che vuole. Nessuno assomiglia a quel tale se stesso che vede nel sogno” (p. 103). Ma la soluzione è di Jean-Marc, ossia della ragione: oltre Babele c’è il Nulla (p. 105); non c’è un solo angolo di fuga in questo abisso di sogno e tutte le direzioni portano alla fine.

L’avverso destino si compie, ci racconta l’Abate, il settimo giorno, al centro dell’ultimo deserto, quando entrambi, insieme, hanno declinato la sacra parola, quella della conoscenza assoluta, il soffio finale.

* * *

In questi due brevi drammi si riconoscono orientamenti e personaggi (abati, fattucchiere, vergini, maschere...) già presenti nell'opera di Futia. Balenano riflessi della letteratura amata dall'Autore (Borges prima di ogni altro); traspare una certa matrice simbolista. Si ritrova il suo linguaggio ricco, estremamente curato, poetico; ma si scopre anche, con essi, la sua competenza nell'utilizzare la tecnica raffinata del gioco scenico. Un esecutore non avrà alcuna difficoltà di realizzazione, giacché la struttura e le didascalie delle due opere disegnano con efficacia operativa lo spettacolo.

Ripercorriamo, quindi, i due testi per ipotizzare insieme un possibile allestimento a teatro.

Al lavoro degli operatori non occorreranno complicati strumenti tecnici: la scenografia prospettata è alquanto stilizzata senza risultare povera, in totale coerenza con le più moderne concezioni dell'arte scenica. Un ruolo essenziale è svolto, come vedremo, dai colori e, soprattutto, dalle luci.

La storia di *Imènija e la Maschera* suggerisce un'interessante *mise en abîme*. L'azione si svolge, infatti, su un palcoscenico che è anche la ribalta del Tempio del Kharnàbal, che sta al centro di Bramanunte, "il teatro per antonomasia". È facile immaginare delle quinte, o un telone di fondo, che si illumini a tratti e in cui sia riprodotta la sagoma di una città dal profilo orientaleggiante. La ribalta del Tempio può essere il proscenio, magari ad un livello un po' elevato per dare l'impressione di essere compreso *nella* nostra scena. Questa deve essere divisa dalla luce in due parti. In primo piano stanno Imènija e la sua Maschera; sul fondo si concretizza tutto ciò che il loro dialogo evoca oppure quanto serve ad anticipare e a completare il senso delle loro battute. La staticità del proscenio sarà rotta soltanto dai movimenti della Maschera, mentre il fondo, quando s'illumina, dovrà essere estremamente dinamico. La concentrazione puntuale della luce farà sì che le battute dei due protagonisti siano l'evocazione dei personaggi di fondo, spostando lì l'azione cosicché i corpi in secondo piano possano fondersi con le parole del primo. Le apparizioni di fondo potrebbero essere prodotte efficacemente da un filmato. Appaiono dapprima due fattucchiere che, saggiamente, prevedono la decadenza per corruzione, di Bramanunte, "La città del peccato benedetto dagli dèi" (p. 27), e poi intervengono per commentare le parole della Maschera. Successivamente, la luce illumina tre maschere comuni che sognano ruoli,

modelli (Ofelia, la Maddalena, Venere) impossibili per i loro scarsi mezzi espressivi. Appena comincia la metamorfosi di Imènija, sul fondo si schierano tre gruppi di vergini, anch'esse munite di maschere e che, in coro, definiscono la loro parte di scena come "mondo vero"; mentre il ricordo di Imènija è reificato dalle maschere di Irina e del Ciambellano che esibiscono le loro tenerezze, la Maschera corteggia la ragazza. Lo stuolo di vergini, prima di eclissarsi, gioca con una pioggia di luci psichedeliche. La maschera di Irina prende, poi, i tratti della figlia. E la luce torna a illuminare soltanto la ribalta. È evidente che i corpi e le maschere occupano la scena secondo una gerarchia che li raggruppa in due realtà distinte, una delle quali crea e gestisce l'altra. Irina e il Ciambellano passano ad un livello intermedio quando la loro figlia assume, con la maschera, il suo ruolo sociale. Il colore prevalente sembra essere il bianco; ma su di esso si diffonde una luce bluastra, con suggestivi effetti cromatici. Come è noto, il bianco è indice di purezza, ma anche di lutto messianico, è il segnale dell'attesa e dell'esplosione luminosa della nascita. Il blu, colore preferito dagli alchimisti, ha la profondità, la leggerezza e la trasparenza del vuoto consistente (aria, acqua, cristallo); è come il velo di cera che indossa Imènija: trasparente, sì, ma concreto e freddo tanto quanto lo schermo che i conflitti interpersonali ci costringono a frapporre tra noi e gli altri.

Anche *Lasciare Babele?* presenta due assi narrativi portanti, perché la storia di Jean-Marc e di Sindarànya è il racconto dell'Abate. Ma mentre il primo dei due lavori dà l'idea di un ambiente circolare, qui ci viene suggerita la possibilità di una scena posta su una retta, uno dei tanti raggi che si dipartono da Babele, vicoli ciechi che fanno tornare a Babele. L'Abate-narratore potrebbe marcare il tempo della narrazione, ponendosi all'inizio sul fondo e a sinistra (lato da cui farei entrare i due filosofi) e, alla fine, sempre sul fondo, ma a destra. D'altra parte, lo svolgimento dell'azione implica già cambiamenti di scena, seppure lievi, ma evidenti proprio sul piano temporale. C'è un prima, il prologo letto dall'Abate, e durante questo segmento s'inseriscono due personaggi: la Venditrice di mappe, che resterà per l'intera durata dello spettacolo, e uno Schiavo. C'è poi il lungo e denso dialogo tra i due filosofi, punteggiato, a tratti, dal prosaico starnutire della Venditrice. L'entrata di una silenziosa Portatrice di lanterna scandisce un altro tempo, in cui riappare brevemente l'Abate e poi, come chiamati dalle parole di Sindarànya, un'insolita Madonna e un saggio Vegliardo, che mi pare abbiano la stessa funzione delle

fattucchiere di *Imèniija*, sebbene le loro critiche si rivolgano alla stoltezza umana. Quando i due protagonisti riprendono il cammino per lasciare Babele, riappare l'Abate-narratore che legge l'epilogo della storia, provocando la morte della venditrice di mappe, mentre la fanciulla dalla lanterna pronuncia la sua unica battuta, un ultimo enigma prima del buio. Ogni cambiamento di scena viene operato dalla luce, generatrice, anche qui, di passaggi strutturali.

All'intellettualismo dei due protagonisti, in *Lasciare Babele?* Futia oppone una scena ben più colorata che in *Imèniija e la Maschera*; ma i colori voluti dall'Autore non mi sembrano suggeriti dall'esigenza di determinare spazio e tempo, non essendo la sua Babele un luogo della realtà positiva, ma, piuttosto, un luogo mentale. Un cono di luce argentata avvolge l'Abate-narratore, vestito di un saio arancione; il suo libro è nero, ma coi caratteri d'oro e color giallo oro con finiture azzurre è il vestito della Venditrice di mappe; di turchino sono ammantati la Madonna e il Vegliardo; di rosa, invece, la Portatrice di lampada.

I colori, ma anche i numeri ricorrenti (3 e 7), la citazione di metalli, di pietre e, persino, di odori (all'apparire della Madonna e del Vegliardo la scena è inondata - per antitesi - da odore di zolfo) colpiscono con immediatezza il lettore-spettatore e insinuano il sospetto che, forse, la chiave di lettura del teatro di Rocco Futia possa essere fornita da un sistema simbolico organizzato, da un cifrario di non comune accessibilità; spingono, pure, a credere che la sua ostentata e inquietante oscurità, non imputabile certo a carenza di mezzi espressivi, si configuri come pratica occulta.

È la sua costante provocazione: che il lettore impari a pensare. Il suo punto di vista è quello di *Imèniija* quando oppone l'altruismo all'egocentrico mostrarsi della *Maschera*, causa della disgregazione del nostro mondo. È il punto di vista di Jean-Marc, della ragione destinata a cedere anche a Babele, officina umana del sapere e del creare.