

Rossella Mazzaglia

## Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana

Il personaggio di Pinocchio ha conosciuto, dal secondo Novecento ad oggi, un destino particolare: investito da una fortuna rara, per le ricerche scientifiche e le trasposizioni teatrali e cinematografiche dedicategli, il burattino dal naso lungo, uscito dalla penna di Collodi, viene interrogato e scrutato da artisti e studiosi fino al fondo della sua ambigua sostanza di legno e carne, che è variamente rimescolata e ricomposta al di sotto della sua riconoscibile e gaia parvenza.

Infantile e gioviale marionetta predisposta ad una rinascita in umano nell'originario racconto, diviene reliquia parassitaria nel libro notturno (e parallelo) di Giorgio Manganelli, d'imprigionata immobilità – da scrutare con 'occhi di legno' – nelle molteplici ed esemplari versioni beniane, afasico e decrepito vecchio al finire del ciclo fiabesco di Virgilio Sieni (2000-2002). Le ragioni delle sue metamorfosi affondano nel reale, ma sono anche inscritte nel testo: Pinocchio non è solo la storia di un burattino, né tantomeno di un bambino. Pinocchio è piuttosto un'idea, che abbraccia una visione dell'infanzia. È, pertanto, anche una storia sulla crescita e sulla costruzione dell'identità, che artisti del teatro italiano e d'oltralpe hanno variamente reinterpretato, assieme a numerosi cineasti e registi televisivi almeno dagli anni quaranta in poi.

Nel teatro italiano d'inizio millennio, Pinocchio è stato, in particolare, proposto con rinnovata insistenza fuori dall'ambito della produzione per l'infanzia in spettacoli realizzati con persone che condividono una condizione di diversità. Per la sua innata differenza dai bambini di carne e ossa, e per le prove che deve affrontare per diventare umano, il burattino collodiano si è prestato, infatti, a letture esistenzialiste e a parallelismi rispetto al processo di definizione e di rappresentazione individuale e sociale della soggettività. Casi emblematici sono *Pinocchio Nero* di Marco Baliani del 2004; lo studio del 2007, e la versione definitiva del 2008, di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* di Armando Punzo; la creazione per Gli Amici di Luca, con interpreti con pregresse esperienze di coma, di Babilonia Teatri nel 2012 e la coreografia per e con un non vedente di Virgilio Sieni in *Pinocchio. Leggermente diverso* del 2013.

Nonostante l'evidente eterogeneità che li contraddistingue, questi artisti hanno trovato nel personaggio di Pinocchio (ancor più che nel romanzo) uno strumento drammaturgico funzionale alla loro ricerca teatrale, stimolata da una comune tensione etica del fare teatro: per Baliani, il Pinocchio realizzato a Nairobi è una scoperta nel passato, il recupero della follia creativa degli inizi che si proietta sul senso dell'operare presente e

futuro. Per Punzo, è l'occasione di raccontarsi in prima persona, per scontrarsi anche contro lo sminuimento del valore artistico del proprio teatro. Per Babilonia Teatri, è un modo per ritornare alla verità di Beauty, la ragazza nigeriana conosciuta nel carcere di Verona; per ritrovare, quindi, l'originario bisogno di autenticità, che è ora affiancato dall'urgenza di dirsi degli attori in scena, con un'integrazione narrativa che funge da esperimento e da modello.<sup>1</sup> Per Sieni, è la conferma di un'avvenuta apertura all'estraneità dell'altro: il vissuto e l'esperienza del non vedente Giuseppe Comuniello entrano nella trama dello spettacolo, che presenta un Pinocchio molto distante da quello malinconico che aveva presentato in un precedente ciclo fiabesco dedicato al burattino collodiano.

Obiettivo di questo scritto non è, però, ragionare sugli equilibri tra estetica e sociale in contesti di disagio o con attori e danzatori disabili, quanto fotografare le modalità in cui questa tensione si è dissolta nelle forme degli spettacoli su Pinocchio. Laddove la specificità dei processi si è inscritta dentro una linea drammaturgica riferita alla persona e all'essere umano, le domande insite nel racconto e quelle implicite sulla funzione del teatro hanno finito, infatti, per coesistere e sollecitare una sperimentazione delle categorie estetiche tale da nutrire anche visioni, poetiche e modalità creative degli artisti, visti singolarmente rispetto alla pertinenza di categorie interpretative come 'teatro sociale', 'della diversità', 'delle persone', di cui si parlerà, dunque, in maniera specifica, a partire dall'analisi degli spettacoli.

### **Dalla letteratura alla scena: il mistero dell'infanzia**

Pinocchio penetra nel mistero dell'infanzia e nell'inquietudine della crescita. Presenta una storia esemplare attraverso un processo di acquisizione dell'identità che al proprio interno rivela, però, delle contraddizioni, in parte imputabili alla sua genesi. Originariamente, viene pubblicato a puntate sul «Giornale per i Bambini» dal luglio all'ottobre del 1881 sotto il titolo *Le storie di un burattino* e si conclude con la scena disperata ed inquietante di Pinocchio impiccato che scalcia, appeso al ramo della Quercia grande, ucciso dal Gatto e dalla Volpe. A seguito delle pressanti insistenze del pubblico infantile e del direttore del giornale, Guido Biagi, Collodi però lo risuscita, scrivendo all'inizio del XVI capitolo che non era, d'altro canto, «ancora morto perbene». Riprende dunque vita nel febbraio 1882, dopo diversi mesi di silenzio, all'interno di una seconda e imprevista parte, diversamente titolata *Le avventure di Pinocchio*, che si conclude nel gennaio 1883, con la metamorfosi finale. Pinocchio acquista, dunque, un destino e il riscatto dell'umanizzazione; non impara solo ad

---

<sup>1</sup> Cfr. Babilonia Teatri, *Dietro lo specchio*, intervento inedito pronunciato all'incontro *La lingua di Babilonia Teatri*, 5 marzo 2015, Università di Bologna (consultato per gentile concessione della compagnia).

essere obbediente, quanto a cavarsela da solo dinanzi alle difficoltà della vita. La sua crescita è così compiuta e la maturità raggiunta.

A prescindere dalle molteplici varianti che costituiscono ormai un oggetto di studio a sé,<sup>2</sup> il testo normalmente disponibile, a cui guardano le messinscene teatrali, deriva dalla ricomposizione di tutti gli episodi nell'edizione del 1883: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (Editore Paggi di Firenze), in cui Collodi apporta qualche ritocco al testo e che, soprattutto, presenta una significativa inversione di titolo e sottotitolo, indice della fama immediatamente raggiunta dall'eroe-personaggio del romanzo. Nell'insieme, la compattezza del formato non annulla, però, del tutto, le contraddizioni interne, dovute al particolare *work-in-progress* della storia: la figura di Pinocchio si mostra meno lineare nella prima parte, che presenta infatti un andamento più «curvilineo» rispetto alla seconda, dove l'azione è invece finalizzata, «il ritmo si scioglie, si allarga, si complica; interviene finalmente la Metamorfosi, e con essa la peripezia si muta in fiaba».<sup>3</sup>

Anche al momento della ricomposizione in volume, la pubblicazione del romanzo non sancisce, inoltre, la fine della sua vicenda editoriale, tanto che nelle ristampe il testo è, limitatamente, rivisto per rettificare taluni errori della prima edizione che andavano a modificarne in parte il significato.<sup>4</sup> Nessun passaggio nella ricostruzione di quest'avventura editoriale sembra, però, di rilievo per l'analisi delle forme teatrali contemporanee ispirate al racconto, che nelle edizioni in commercio ha ormai acquisito le rettifiche ed è presentato in maniera consequenziale e unitaria. Alcuni spunti, derivanti invece dalla contestualizzazione storica e letteraria dell'opera, consentono di individuare meglio le derive e libertà interpretative di registi e attori rispetto al testo originario.

Negli anni in cui Collodi scrive la storia - racconta Ornella Castellani Pollidori - trionfava, nel pedagogismo, la 'filosofia dell'aiutarsi', immediatamente riassumibile nella frase «Aiutati che Dio t'aiuta». Oltre alla letteratura straniera, nel 1865 esce anche in italiano un libro di Gustavo Straforello, intitolato appunto *Chi s'aiuta Dio l'aiuta* (Treves, Milano) e anche nello zibaldone collodiano compaiono frasi di tal sorta. La lettura di Pinocchio di Castellani Pollidori è, pertanto, che in ultimo prevalga ne *Le Avventure di Pinocchio* l'esaltazione di «un processo di autoeducazione e di

<sup>2</sup> Cfr. *Pinocchio e la sua immagine*, a cura di Valentino Baldacci, Andrea Rauch, Firenze-Milano, Giunti, 2006.

<sup>3</sup> Roberto Fedi, *Collodi i misteri le fate* in Carlo Collodi, *Lo spazio delle meraviglie*, Milano, Amilcare Pizzi Editore, 1990, p. 77.

<sup>4</sup> Punto di riferimento essenziale per gli studiosi di Pinocchio è l'imponente edizione critica de *Le avventure di Pinocchio* curata da Ornella Castellani Pollidori (Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia, 1983), mentre una panoramica delle interpretazioni letterarie può essere rintracciata nel già citato Carlo Collodi, *Lo spazio delle meraviglie*.

formazione del carattere alla scuola dell'esperienza»:<sup>5</sup> il primo Pinocchio è dunque solo una testa dura e un carattere debole, il secondo è una persona temprata dalle avversità della vita, che non merita più un capo di legno, dal punto di vista materico e simbolico. Secondo quest'ipotesi, la chiave per il riscatto di Pinocchio non è, quindi, l'obbedienza, come invece da molti sostenuto e a teatro talvolta suggerito (si pensi, per esempio, al Pinocchio beniano).

Questo filone di studi filologici che, sin dall'uscita del romanzo, ha contribuito alla sua storicizzazione ed esegesi, conta moltissime e minuziose ricerche inerenti il rapporto del testo con l'epoca e con il paesaggio toscano, con la biografia di Collodi, con il genere pedagogico e la letteratura per l'infanzia, oltre che rispetto alla struttura e alla forma conclusiva dello scritto legate alla sua gestazione e diffusione. Le informazioni che ricaviamo da queste ricerche vanno però, di necessità, filtrate e a loro volta contestualizzate rispetto all'analisi teatrologica. Nel fare il punto, anche parziale, sulle ricerche legate a Pinocchio, bisogna in altri termini specificare e ricordare la prospettiva da cui si guarda a questa storia: una scrittura scenica autonoma rispetto al romanzo che impone una cernita tra i filoni, anche contrastanti, dell'amplissima letteratura critica su *Le avventure di Pinocchio* funzionale alla comprensione degli elementi effettivamente transitati sulla scena.

Accanto alle ricostruzioni filologiche, esiste, in particolare, una moltitudine di approcci irriducibile dentro categorie schematiche che Castellani Pollidori chiama ironicamente *pinocchiologia*, «disciplina che conta centinaia, se non migliaia di cultori, e di tutte le parti del mondo [...] che tendono a cavare dal testo delle *Avventure*, scrutandolo coi filtri più vari, certamente più cose di quante il Collodi non abbia inteso mettervi».<sup>6</sup> Specularmente opposto il punto di vista espresso, nel 1968, da Giovanni Jervis, che suggerisce, piuttosto e con altrettanta ironia, che Pinocchio si sia accorto di cose di cui Collodi non si accorse e che nel testo siano perciò cadute, quasi per distrazione, delle contraddizioni che lo animano oltre una riflessione consapevole del suo autore.<sup>7</sup> Di segno contrario, dunque, le ricerche strutturaliste e post-strutturaliste cui certamente la filologa allude, parlando di pinocchiologia. Tra queste, alcuni saggi di stampo semiologico sono diventati dei riferimenti imprescindibili per l'analisi delle opere contemporanee ispirate al romanzo collodiano. Sono *Pinocchio uno e bino* di Emilio Garrone e *Pinocchio: un libro parallelo* di Giorgio Manganelli.

---

<sup>5</sup> Ornella Castellani Pollidori, *Le avventure di un capolavoro*, in Carlo Collodi, *Lo spazio delle meraviglie*, cit., p. 108.

<sup>6</sup> Ivi, p. 99.

<sup>7</sup> Giovanni Jervis, *Prefazione* a Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 1968, p. X.

*Uno e bino*, Pinocchio, in quanto è come se ne *Le avventure* esistessero due romanzi in uno: il primo va dal I al XV capitolo, ovvero alla morte per impiccagione di Pinocchio, ma l'altro non ne è la continuazione, bensì li comprende entrambi. Un *Pinocchio II* complessivamente più grande ha, cioè, fagocitato il *Pinocchio I*, che di fatto si dissolve nella ricezione complessiva del romanzo integrale, ispirando un senso di omogeneità assente nella concezione iniziale dell'opera e nella sua struttura. Questa distinzione risulta particolarmente utile per comprendere la logica narrativa adottata dagli artisti teatrali rispetto alla metamorfosi del burattino in bambino.

Da parte sua anche Manganelli, scrivendo un *libro parallelo*, scava dentro la storia di Pinocchio. Ben oltre la profondità di analisi dei singoli passaggi, la sua lettura indica un approccio interpretativo che può essere agevolmente esteso al teatro; il Pinocchio di Manganelli non vuole, infatti, essere un commento dell'opera originaria (che, simile ad una «lamina inscritta», possa essere percorsa linearmente), quanto la perlustrazione dei suoi itinerari interni, delle sue parole come fossero «indizi [...] che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi».<sup>8</sup> E se Pinocchio è specialmente cubico, la scena che lo rappresenta, come si avrà modo di vedere, lo è in maniera ancora più marcata.<sup>9</sup>

Nel penetrare la membrana esterna della storia e del personaggio di Pinocchio, registi, attori, danzatori e coreografi hanno, infatti, rintracciato e ricollocato nel presente gli indizi delle contraddizioni interne al romanzo, sfruttando innanzitutto l'ambiguità di Pinocchio, essere di carne e di legno, al tempo stesso soggetto e oggetto, umano e materico. Hanno così innestato nella figura di Pinocchio l'irriducibile singolarità di corpi diversi, non per appiattirli sulla loro immagine quotidiana, bensì per dilatarla, restituendole una durata in cui riconoscere ed esibire le tracce sedimentate, disseminate e sopravvissute di un'umanità ulteriore e remota. Nel farlo, hanno agito fuori dallo «spazio letterario del teatro», ovvero da quell'ambito che, senza

---

<sup>8</sup> Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 8.

<sup>9</sup> Tanto gli sviluppi semiotici e il concetto, quindi, di testo spettacolare, quanto la formulazione e specificazione della nozione di scrittura scenica, fanno da premessa metodologica a questo parallelismo, che infatti si serve di nozioni sviluppate in ambito semiotico. Particolarmente utile è pensare lo spettacolo come «sistema di segni (e non come sistema di trasposizione di segni)» e riconoscere la portata critica e metariflessiva dell'operatività teatrale, implicita nel concetto di scrittura. Cfr. in merito Maurizio Grande, *Scena Evento Scrittura*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 83-88, e Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 13-47. Per la distinzione tra spettacolo e testo spettacolare, si rinvia invece a Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 61.

costituire il dramma, *fa* il teatro: dalle critiche alle polemiche, alle memorie e al racconto.<sup>10</sup>

Nelle interviste e nei materiali sugli spettacoli non compaiono citazioni esplicite a precedenti teatrali, se non, in alcuni casi, con riferimento all'opera di Carmelo Bene. I suoi molteplici pinocchi stanno, anzi, alle rivisitazioni contemporanee del burattino collodiano come la pre-istoria alla storia: non è passato, bensì una presenza immanente, penetrata nell'immaginario e che riaffiora, velatamente o in maniera esplicita, in base alle necessità espressive dei singoli artisti. La ricordiamo, dunque, nel confronto con il processo di teatralizzazione de *Le avventure di Pinocchio* messo in atto da Pommerat, per ritornare in seguito agli esempi recenti di scrittura scenica ispirati dal personaggio collodiano.

Ossessionato da *Pinocchio* come da *Amleto*, Carmelo Bene disconosce il *telos* della trasformazione umana del burattino, che reputa anzi mortificante e, perciò, taglia quasi integralmente la seconda parte del romanzo, incentrata, appunto, sul percorso che porta al cambiamento;<sup>11</sup> l'immagine burattinesca dei capitoli iniziali prevale, dunque, su quella umana, sovrapponendosi invece al contraltare provvidenziale di una fata-bambina di cera. Anche l'irrigidimento legnoso del corpo dell'attore, da cui guizza uno sguardo penetrante, lo aliena dall'umanità della carne del bambino, al tempo stesso in cui lo differenzia dal giocattolo-burattino quanto basta da farlo apparire quale raffigurazione di un'idea; secondo Roberto Tessari, come la «quintessenza dell'Infanzia».<sup>12</sup>

Per quanto le modalità di scrittura scenica di Bene siano uniche, il processo di distanziamento dal romanzo proposto e la sua interpretazione del personaggio costituiscono un precedente esemplare per il teatro italiano contemporaneo. Bene, infatti, rileva dal testo il parlato monologico e dialogico e, come dicevamo, ripropone solo la prima parte del romanzo, pur alludendo ai contenuti della sua prosecuzione.<sup>13</sup> Soprattutto, non insegue il dramma del burattino nelle peripezie per diventare umano e pone all'origine del proprio racconto la fata: è lei a salvarlo e, perciò, ad esserne responsabile, genitrice. In tal senso, essa è, dichiara, la Provvidenza Bambina che gioca con il bambino-di-legno Pinocchio: «è appunto dall'ottica di un simile bambino [...] che si esplica la lettura beniana del testo: tanto educatamente fedele da risultare infedele».<sup>14</sup> Collodi, in altri

---

<sup>10</sup> Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 13-15.

<sup>11</sup> Per il testo dello spettacolo, cfr. Carmelo Bene, *Pinocchio*, Milano, Bompiani, 2014 e l'introduzione di Piergiorgio Giacché, *Pinocchio letto per Bene*, cui ci siamo rifatti menzionando 'gli occhi di legno' di Bene in *Pinocchio*.

<sup>12</sup> Roberto Tessari, *Pinocchio. «Summa atheologica» di Carmelo Bene*, Firenze, Liberoscambio, 1982, p. 43.

<sup>13</sup> Ivi, p. 20.

<sup>14</sup> Ivi, p. 21.

termini, sparisce dalla scrittura scenica di Bene, che relega l'io-narrante del romanziere in secondo piano, per esprimersi in prima persona come Pinocchio-infante-di-legno, anche quando assume la voce degli altri personaggi.

Del tutto diverso è il processo che mette in atto Joël Pommerat, a cui facciamo riferimento sia per indicare la fortuna teatrale del racconto anche fuori dai confini italiani, sia per esplicitare un processo di teatralizzazione del romanzo di Collodi che differisce tanto dal modello di Bene, quanto dagli altri esempi di scrittura scenica che andremo a vedere. Pommerat dirige la propria drammatizzazione de *Le avventure di Pinocchio*, che attualizza e destina a un pubblico misto: il suo Pinocchio, dapprincipio sgradevole e aggressivo, matura e si trasforma progressivamente in bambino, come racconta un 'narratore' che - nei panni di un presentatore da circo - commenta di continuo la storia, facendo da collante tra gli episodi agiti.<sup>15</sup>

Il tema della povertà e il desiderio sfrenato di una vita diversa emergono come motivo conduttore del testo drammaturgico e dello spettacolo, che si ispira anche, apertamente, al telefilm di Luigi Comencini del 1972: come il giovane attore dello sceneggiato (Andrea Balestra), nello spettacolo, Maya Vignado mostra tutta l'irriverenza della fanciullezza, con movenze decise e frasi schiette. Ricorda, appunto, la spontaneità ricercata da Comencini nel bambino, che prevale sulle opzioni di riprendere burattini veri e propri, meno verosimili e reali. Nello spettacolo di Pommerat, Pinocchio indossa un caschetto d'aviatore, ha il volto ricoperto di cerone bianco e labbra e occhi cerchiati da un contorno nero, che sparisce dopo la metamorfosi: il corpo di donna dell'attrice si annulla, cioè, nella raffigurazione del personaggio, che è comunque lontana dall'immaginario legato al burattino. All'interno di un'ambientazione da fiera primonovecentesca, nel linguaggio e rispetto alla logica che muove l'azione, l'autore introduce elementi che possano dare concretezza ad un racconto pensato in un'epoca e per un pubblico differenti. La pancia della balena, che offre tutto ciò che inizialmente il burattino avrebbe voluto, è per esempio tradotta, visivamente, con un supermercato ricco di ogni bene.

In *Pinocchio* Pommerat non opera, quindi, solo una riduzione per la scena del romanzo, ma lo modernizza e usa espedienti drammaturgici inediti (come la presenza del narratore-presentatore), che rielaborano e rinnovano l'interpretazione dell'opera collodiana. La sua opera corrisponde pertanto a un adattamento che prevede la stesura del testo drammatico, seguita dalla

---

<sup>15</sup> Lo spettacolo *Pinocchio* è prodotto dalla Compagnia Louis Brouillard, diretta da Pommerat, e debutta all'Odéon Théâtre de l'Europe-Ateliers Bethier di Parigi l'8 marzo 2008. Per il testo drammaturgico, cfr. Joël Pommerat, *Pinocchio*, Arles, Actes Sud, 2008 e, in italiano, Joël Pommerat, *Cenerentola-Pinocchio*, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2015. Per uno studio critico dell'opera, cfr. Elena Gaffuri, *Il lavoro drammaturgico di Joël Pommerat*, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2014, pp.77-118.

corrispondente trasposizione registica.<sup>16</sup> Non meno attuale, ma totalmente diverso, il rapporto col romanzo di Virginio Liberti e di Roberto Latini, che ci riportano ad una scrittura scenica autonoma e al peso dell'eredità di Bene sul teatro italiano contemporaneo.

Un quarantenne dall'aspetto trasandato e dalla barba incolta accoglie il pubblico di *Perduto Pinocchio* del Teatro Studio Krypton, per la regia di Virginio Liberti: umano, cresciuto ed emarginato, nel confronto con la realtà il bambino di allora ha finito per sfuggire il mondo e per cadere vittima della propria mente, che non sa più come rapportarsi all'immaginazione fantastica che l'aveva prima nutrita. Pinocchio è perduto, si è perduto e ha perduto la propria infanzia: ormai solo, seduto dinanzi al pubblico, si lamenta per l'abbandono di tutti e per i suoi malesseri; va in cerca dei vecchi amici, che appaiono in sembianze zoomorfe o dal volto deformato su uno schermo alle sue spalle, intrecciando una polifonia di voci che finisce per sopraffarlo.<sup>17</sup>

Anche Roberto Latini, regista e interprete di Fortebraccio Teatro, annulla la levità del racconto per riflettere sulla quotidianità della vita contemporanea. Nello spettacolo *NOOsfera Lucignolo* del 2011, sprazzi del romanzo escono dalla bocca di Lucignolo, che evoca gli altri personaggi della fiaba con un dinamismo vocale in contrasto con la rigidità del corpo. Seduto con un cappio al collo su una sedia posta sopra una pozza d'acqua, Lucignolo parla, cade e, in ultimo, rantola.<sup>18</sup> L'intera storia di Pinocchio è letta negativamente e, anzi, il romanzo è, per Latini, «un piccolo manuale dell'italianità»: meglio esaltare Lucignolo «e la sua sfacciata ignoranza, piuttosto che il perbenismo consolante di questa cultura», scrive nelle note di presentazione del suo spettacolo.<sup>19</sup>

Quando sembra salvare il personaggio di Pinocchio, l'attore e regista lo fa pensando, piuttosto, al teatro e solo di riflesso al romanzo. Ridà carne e forma al burattino, col suo lungo naso appiccicato ad un volto sbiancato, nello spettacolo *Ubu Roi* (2012), come citazione esplicita del personaggio-Pinocchio di Carmelo Bene: icona teatrale, decontestualizzata e inserita ora ad infarcire ulteriormente uno spettacolo denso di rimandi culturali, per assolvere alla funzione di 'testimone' o 'spettatore' dinanzi alle maschere e al meccanismo teatrale di Alfred Jarry. Il suo Pinocchio parla, infatti, nella

---

<sup>16</sup> In generale, sulle modalità di trasposizione dal romanzo alla scena, di estrema linearità è il volume di Marta Marchetti, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni, 2007, part. pp. 143-170.

<sup>17</sup> Cfr. Renato Palazzi, *Perduto Pinocchio*, «Delteatro», 10 ottobre 2014, [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it); Graziano Graziani, *Perduto Pinocchio l'innocente di Virginio Liberti*, «Teatroecritica», 21 gennaio 2014, [www.teatroecritica.net](http://www.teatroecritica.net).

<sup>18</sup> Cfr. Massimo Marino, *Disagi di un Pinocchio solitario*, «Corriere di Bologna», 28 maggio 2011.

<sup>19</sup> Roberto Latini, *Noosfera*, note di presentazione dello spettacolo, [www.fortebraccioteatro.com](http://www.fortebraccioteatro.com).

lingua di Shakespeare<sup>20</sup> e, in un momento significativo dello spettacolo, si volge a guardare negli occhi Padre Ubu (Savino Papparella) «come in uno specchio»,<sup>21</sup> per riconoscersi e riconoscere, forse, che è tutto solo una questione di immaginazione.

Infanzia, crescita, malessere del vivere, teatro come eredità e alternativa rispetto al presente sono solo alcune delle derive semantiche di un amplissimo 'immaginario pinocchiesco', distante ormai dall'autorialità di Collodi e dall'intenzione pedagogica del romanzo, che fa da sfondo, assieme agli studi critici citati, anche agli spettacoli con attori e danzatori sorti da una condizione o da una prospettiva di diversità. Li andiamo ora ad analizzare, attraversando l'opera di Punzo, Baliani, Babilonia Teatri e Sieni, per capire differenze e comunanze del loro sguardo su Pinocchio.<sup>22</sup>

### Ritornare legno: Pinocchio per Armando Punzo

Per creare, mi sono distrutto; mi sono così esteriorizzato dentro di me che dentro di me non esisto se non esteriormente. Sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi. (Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*)

Nelle versioni teatrali di Carmelo Bene, Pinocchio rifiuta l'ascesi della metamorfosi in umano e anche Armando Punzo, unico tra gli artisti qui considerati, nega il destino raccontato ne *Le avventure di Pinocchio*. Aderisce, piuttosto, alla storia del burattino del primo romanzo, abbracciando la creazione di un Collodi di cui sottolinea le pressioni esterne che lo costrinsero a proseguire in una scrittura per lui già compiuta.<sup>23</sup> Ipotizza che una volta affacciatosi alla realtà, Pinocchio la respinga e inverta il processo,

<sup>20</sup> Intervista a Roberto Latini, riportata nella tesi di laurea di Jessica Bestetti, *Avanguardia nel teatro francese: da Alfred Jarry ad Antonin Artaud*, Università degli Studi di Milano, a.a.2012-2013, pp. 164-168, consultata per gentile concessione della compagnia Fortebraccio Teatro.

<sup>21</sup> *Favoloso Mondo di Ubu. Roberto Latini e un'occasione chiamata Alfred Jarry*, intervista a cura di Silvia Mei, «Culture teatrali», versione online, 21 febbraio 2012.

<sup>22</sup> Merita, inoltre, una menzione lo spettacolo *Fratellini di legno*, realizzato nel 1999 da Tam Teatromusica con i detenuti del carcere di Padova e la regia di Michele Sambin. L'opera resta, in questo caso, fedele alla trama di Collodi, che però restituisce in maniera tale da suggerirne la pertinenza rispetto alla vita contemporanea, per le trasgressioni, i sogni, le furbizie e i buoni propositi che nel testo si sovrappongono in maniera paradossale. Lo spettacolo, Premio Enrico Maria Salerno 2000, è documentato all'interno di TamTeatromusica, *Archivio Tam*, Padova, IV volume, 2010.

<sup>23</sup> La sua interpretazione rispecchia una lettura personale: mentre è risaputo che Pinocchio dovesse finire al capitolo XV e sono note le sollecitazioni affinché proseguisse la storia, non si può dire similmente che il tipo di sviluppo del personaggio sia stato indotto da particolari condizionamenti, né che Collodi abbia resistito a una continuazione del racconto che comportava, piuttosto, lautì guadagni. Sembra, invece, che la visione di Punzo sulla prigione della realtà in cui viviamo lo abbia reso particolarmente sensibile alle limitazioni della libertà di scelta personale, indotte dalle pressioni esterne, fino a suggerirgli l'originale rivisitazione dell'opera collodiana. Cfr. intervista inedita dell'autrice ad Armando Punzo, 29 febbraio 2015, Bologna.

per ritornare burattino. Ritorno in cui s'identifica lui stesso, quando ricorda l'«ossessione maniacale» che lo spinge a «non voler più esserci / Non voler più far parte / prender parte a questa umanità» e, interrogandosi su come si possa «ri-vedere / Come pappa ri-scaldata / L'esistenza che non esiste / Il teatro degli altri», s'immagina solo: «io (lui) guardo a me che non è me».<sup>24</sup> Io e lui sono, infatti, l'attore e il personaggio, ma anche Punzo-attore/regista/artista rispetto al «caro artista impiegato» ch'egli nomina alla fine dello spettacolo: identità molteplici che possono convivere nello stesso corpo e che lo fanno sentire più vicino al Pinocchio del primo romanzo, spingendolo infine ad arretrare, a sottrarsi, proprio come il suo Pinocchio rispetto alla prospettiva di crescita e metamorfofi.

D'altro canto, non mancano ulteriori nessi tra Punzo e Bene, secondo la critica, che individua nelle sonorità vocali di questo Pinocchio una somiglianza con quella prima «macchina attoriale».<sup>25</sup> Soprattutto, però, entrambi ci riportano alla lettura marcusiana che Giovanni Jervis fa de *Le avventure di Pinocchio* nel 1968, quando spiega l'educazione come «l'amorevole repressione che è necessaria per spostare l'infante dall'universo del piacere al principio della realtà», inteso a sua volta come l'«apprendimento di regole e valori condizionati da premi e sanzioni».<sup>26</sup> Giudicato da questa prospettiva, Pinocchio appare sin dalla nascita sovrastato da adulti e vecchi, resi tali anch'essi, non dall'età, bensì dal compito (punitivo-educativo) che assolvono e che li identifica. Il Pinocchio I di Garrone prevale, pertanto, nello spettacolo di Punzo a risarcire il burattino dal percorso che gli è stato imposto, mentre per gli altri artisti ricordati, come per la maggior parte di noi, lettori e spettatori, Pinocchio coincide con il Pinocchio II, con il romanzo, insomma, della metamorfofi in umano.

Lo spettacolo di Punzo, come di consueto, nasce dopo un periodo lungo e fitto di prove. Il regista presenta, infatti, un primo studio di *Pinocchio. Lo spettacolo della Ragione* nel luglio 2007 e, nell'estate successiva, la versione definitiva, all'interno del carcere di Volterra.<sup>27</sup>

Si entra, come sempre, uno alla volta, nella Fortezza, sfilando tra le sbarre e i cortili vuoti, tra cespugli di rose lilla e alberelli di ulivo.

---

<sup>24</sup> Dal testo dello spettacolo, riportato in estratto sul sito della compagnia, <http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli/pinocchio/>

<sup>25</sup> Cfr. Gherardo Vitali Rosati, *C'era una volta... un uomo che voleva diventare un pezzo di legno*, data di pubblicazione: 11 agosto 2008, [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it).

<sup>26</sup> Giovanni Jervis, *Prefazione* a Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. VII-XXII.

<sup>27</sup> *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione* è una produzione Carte - Blanche - Centro Nazionale Teatro e Carcere / Volterra Teatro, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Toscana, Comune di Volterra, Provincia di Pisa, Centro Formazione Professionale Volterra, Cassa di Risparmio di Volterra, Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra. Il primo studio debutta tra il 23 luglio e il 27 luglio 2007 al Carcere di Volterra.

L'isola del teatro è un rettangolo al centro della corte, separato alla vista da grandi tendoni neri.<sup>28</sup>

Non cambia l'esperienza di straniamento che, sempre, vive lo spettatore al suo ingresso alla Fortezza tra il primo studio e lo spettacolo del 2008, cui ci rifacciamo per la descrizione seguente.

Sotto un cocente sole estivo, il pubblico accede al cortile camuffato del carcere e si assiepa su gradinate, all'interno di una scatola dalle alte pareti nere, sovrastata, in cima, da grandi teste di asini, anch'esse nere, e con il suolo ricoperto di sabbia. Aggirandosi nervosamente per la scena, Punzo si dimena, fruga tra la sabbia, mentre una voce fuori campo ne descrive il girovagare parallelo nel soggiorno, nel salotto, nella stanza dove si raccoglieva la famiglia nell'infanzia, dove - dice: «ho sperato, mi sono ridotto sempre più e ora muoio un'ora dopo l'altra». «Muoio un'ora dopo l'altra», ripete dal vivo anche l'attore, mentre nuovamente scruta e solleva la sabbia, continuando a girare nervosamente.

In fondo, un ciuco dalle lunghe orecchie (Aniello Arena), vestito di nero e con colletto bianco arricciato e trucco da Pulcinella tragico, regge la cornice bucata di un quadro che lo mostra immobile, un'icona sovrainposta alla scenografia, fatta per il resto di una panca, un tronco, un baule, un mezzo busto dalle braccia tronche - immagine umana 'reificata' - che Punzo introduce da una porta nera, provando brevemente a riprodurne la postura.<sup>29</sup> Quando torna al microfono, la sua voce dal vivo si altera, quasi il fiato non consentisse alle parole di uscire e lo costringesse a un balbettio impedito, da cui scaturisce una sonorità più esile; la voce di Pinocchio è così estratta dal corpo di Punzo prima che ne compaia la figura, come per il magico ciocco parlante di Collodi.

L'attore-regista porta addosso la giacca e i pantaloni neri che sono ormai segno riconoscibile della sua persona, esibita come fosse una maschera di sé (rafforzata dalle parole fuori campo sull'infanzia), che tuttavia si frantuma, progressivamente, facendo da filtro verso altre identità. Il suo corpo, il 'me' cui prima accennavamo, sembra dunque l'involucro che fascia alterità che spingono per affiorare, perché più vere e necessarie, in fondo - sembra, almeno, dirci con parole e gesti - della sua immagine, altrettanto 'reificata'. L'attore si approssima, così, al personaggio assieme ai suoi fantasmi: «sento voci la sera che fatico a mettere a letto» confessa, mentre interpone la vocina quasi in falsetto di Pinocchio e il raglio dell'asino, prologo significativo alla nascita figurale del personaggio,

<sup>28</sup> Rossella Battisti, *Pinocchio chiuso in carcere: liberiamolo*, «L'Unità», 30 luglio 2007, p. 17.

<sup>29</sup> La scelta dell'interprete acquista, a posteriori, quasi una valenza simbolica. A partire da questo spettacolo, Arena è diventato, infatti, quasi un alter ego di Punzo, l'attore in cui ha preso corpo la sua visione poetica e registica, in assenza di condizioni di lavoro che consentissero pari continuità al resto della compagnia.

quando si fa attaccare un naso posticcio da uno spettatore e trasforma l'espressione smarrita del volto in un sorriso forzato, muovendosi a scatti e andando incontro all'asino, di cui sentiamo per la prima volta la voce mentre, tagliando, invoca il paese dei balocchi.

Dalla porta da cui aveva introdotto il busto d'uomo, ora Pinocchio estrapola un fantoccio identico per fisionomia e abiti al Punzo-persona, un fantoccio-cadavere che lo riporta al quotidiano e cui si rivolge, infatti, con il nome di Sancho, alludendo al realismo e alla praticità del personaggio di Cervantes.<sup>30</sup> Accanto al fantoccio steso al suolo, Punzo chiama anche la fatina (madre moralizzatrice del romanzo), invocandone la morte. Come un bambino capriccioso e un po' nevrotico detta ordini, comandando innanzitutto il proprio funerale: simili a servi di scena, tre uomini a torso nudo e dal volto coperto, lo portano in processione e, infine, come il Corvo, la Civetta e il grillo parlante di Collodi, ne diagnosticano la vita. Pinocchio chiama allora i suoi 'amici', presto identificati dai costumi carnevaleschi: il Gatto, la Volpe, un coniglio bianco, un Pinguino e, man mano, altre figure grottesche, probabile memoria dello spettacolo dedicato a Rabelais nel 2006 (*Budini, Capretti, Capponi e Grassi Signori, ovvero la Scuola dei Buffoni*).

Alle spalle di Pinocchio, mentre egli menziona la «luce ingannevole» da cui vorrebbe tenersi lontano, una finestra è intanto aperta su una cucina vera e propria, in cui donne e uomini affettano e tagliano cibo. Mangiare e vivere si prospettano come termini equivalenti di una società ridotta ai bisogni biologici, al consumo, e indifferente alla cultura. Fuor di metafora, la storia che lega le sorti della compagnia e di Punzo alle scelte dell'istituzione carceraria ricorda l'introduzione dei corsi di cucina di *slow food*, che ora si affacciano sulla scena del teatro, minacciandola: «spettacolo senza ragione, il vostro. Fatelo voi lo spettacolo!» gridano, infatti, dall'arena e Pinocchio e Punzo.

Con la voce che si ingrossa, inciampa e si assottiglia, l'attore si sposta, acquattandosi tra i personaggi per terra, esprimendo un rifiuto parallelo a quello prima inscenato da Pinocchio, che voleva morire condotto in spalla in un «funerale meraviglioso», per negarsi la metamorfosi che rischiava di approssimarlo alla realtà. Anche se l'enunciato è impersonale, nel lettore-attore dal naso pinocchiesco riconosciamo pertanto il regista Punzo, quando afferma:

Non si può mettere in scena / quello che non si ama / Non si può dare  
complicità / a quello che non vuoi / vedere e non vorresti / mai essere / non  
hai mai voluto essere / non si può continuare ad appartenere / ad un progetto

---

<sup>30</sup> Per quanto nel fantoccio-cadavere Punzo individui una realtà mortuaria da cui allontanarsi, e non la prova di una perdita ormai irrevocabile, l'espedito del doppio ricorda *La classe morta* di Tadeusz Kantor del 1975, dove una classe di vecchi portava in spalla, depositava sui banchi e accatastava al suolo dei manichini dalle sembianze giovanili abbigliati da scolari, quali metafora di un'infanzia mortificata e uccisa.

/ insensato (anche se di madre natura umanitario) / anche se ipotizzato a fin di bene / che bene non è/ sociale / che sociale non è<sup>31</sup>

Nelle difficoltà che ripetutamente ricadono sull'attività del teatro in carcere, nei dubbi che queste possono aprire, s'infila la tentazione della realtà, che prende le forme dei personaggi del romanzo: un attore, vestito da scolaro, con grembiolino e libro in mano, dalla scalinata in cui siede il pubblico lo chiama, sollecitandolo con determinazione a seguirlo. In un gioco di ruoli invertiti, non è, cioè, Lucignolo a tentarlo verso la strada della perdizione, quanto il bambino diligente che lo richiama all'ordine.

Punzo schiude un'altra porta alle sue spalle, dove una sorta di Elvis vestito d'azzurro lo sprona, similmente, ad abbandonare i pensieri e a godersi la vita con leggerezza: una sdraio al sole, una birra, la gazzetta dello sport... mentre legge e schernisce uno stralcio significativo del *Libro delle Inquietudini* di Soares - Pessoa: «Sento più mie certe figure scritte nei libri, certe immagini conosciute sulle illustrazioni, di molte persone che si dicono reali». Questa citazione apre una prospettiva di senso che accresce l'asse semantico che si è, finora, andato definendo: il paese dei balocchi, originariamente nominato dal ciuco e corrispondente al «luogo dell'indefinito» citato da Pinocchio,<sup>32</sup> si opponeva prima alla stanza dell'infanzia, come ora a questa cultura culinaria che penetra dalla finestra e da quest'ultima porta, simile all'anta di un armadio ma incastonata, come un boccascena, da un siparietto rosso.

Nel momento in cui Punzo entra, attratto dal cantante e da una corte di scolari e altri personaggi anonimi, il pianto ragliante del ciuchino Lucignolo accresce il *pathos* drammatico, per stemperarsi al suo ritorno, quando i due si abbracciano e Pinocchio-Punzo si volge all'amico Volpe, che con dolcezza recita Rabelais. Riprende in mano un 'libro del sapere' che lo accompagna in questo, come in altri suoi spettacoli, da cui legge stralci dall'Artaud di *Pour en finir avec le jugement de Dieu* e di *Succubi e Supplizi*, giustapponendo ancora sonorità vocali estreme che lottano dentro il suo corpo, dall'abito quotidiano e dal volto segnato dal naso pinocchiesco. Se dalla bocca di Bene, nelle vesti di Pinocchio, uscivano le voci degli altri personaggi del romanzo, quella di Punzo ospita, perciò, presenze che derivano dalle sue letture e dai suoi personali 'compagni' di strada: attraverso una *phoné* che si divarica a lasciare spazio a diverse maschere vocali, i molteplici sé dell'artista entrano, così, sul palco, prescindendo dalla storia del burattino collodiano.

La costruzione drammaturgica del Pinocchio della ragione di Punzo non esplora, dunque, solo la dimensione del tempo, sostituendo la cronologia

<sup>31</sup> Questa parte del testo, enunciata nello spettacolo, è trascritta in Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 171.

<sup>32</sup> Ivi, p. 186.

coatta che dall'infanzia porta alla morte con un funerale anticipato e liberatore. Insiste anche sulla spazialità, attraverso la dialettica del dentro e del fuori: incastonata dentro le geometrie di porte e finestre, la realtà rispecchia l'inquadratura di linee rette che impediscono il caos della spiaggia, dove le orme del girovago si perdono e in cui, in ultimo, riposano casse di libri, un'armatura e legni, come rottami arenati dopo una tempesta. Guardando la cucina, si pensa perciò anche alla *Tabaccheria* che l'eteronimo pessoano Álvaro de Campos scriveva nel 1928. Lì, la finestra schiudeva agli occhi del poeta, confinato nella sua stanza, un'umanità concreta che ne accresceva il senso di solitudine, esasperandone la disillusione nichilista. Contro quest'umanità vacua, da naufrago, Pinocchio invece resiste e con l'affannato scontro delle sue voci interiori anticipa l'ingresso di nuovi fantasmi; ansima ed esibisce una prova estrema che richiama anche il magistero di Grotowski, da cui Punzo peraltro proviene, mostrando l'attore come vittima sacrificale (evocazione e ricordo de *Il principe costante* impersonato da Ryszard Cieslak nel 1965).

Un corteo di uomini senza volto entra in scena portando casse di libri, mentre egli chiama Pasolini, Kafka, Rabelais, Volpe, Gatto, Lucignolo: «amici amici amici». Indossato un elmo, parte quindi con Lucignolo in cerca dei mulini a vento. Restano d'ora in poi, fin quasi alla fine, le parole di sottofondo di Don Chisciotte, recitate da un altro attore che non vediamo, con un espediente che, specularmente, ricorda la voce fuori campo dell'inizio. Entrano, con gran frastuono, marinai in lotta contro una tempesta di shakespeariana memoria, un angelo e persino la Madonna addolorata, ma Punzo chiede a tutti il silenzio, per sentire ancora, nel sottofondo, quella voce che non si ferma, che non si arrende. Rimasto solo, sulle note del *Chiaro di luna* di Beethoven, indossa i panni di un fantoccio dal colletto rosso, con una maschera e dei pantaloni colorati che lo trasfigurano in un corpo «ir-reale», né umano, né burattino, aspirazione infine di un tempo che non sia più ordinario.<sup>33</sup>

Come la conclusione rivela, il percorso del regista dentro la storia di Pinocchio è un percorso verso lo straniamento, a partire da un'ipotetica, mai realmente compiuta, identificazione con il personaggio letterario, che cerca ripetutamente di uscire dalla propria storia. Ritornando indietro, Pinocchio incontra i suoi compagni di strada, che sono, però, spogliati dei tratti del racconto e delle soggettività che li rendevano personaggi e, in quanto maschere atemporali, abitano ora il mondo immaginario del teatro: Gatto, Volpe, Lucignolo compaiono accanto ai fantasmi evocati dalla parola, da Artaud a Rimbaud al Don Chisciotte, in cui Pinocchio pare per breve tempo riconoscersi, per partire, come se fosse ora il cavaliere errante di Cervantes, all'avventura con l'amico Lucignolo. Calato nella sua finta metamorfosi che lo trasforma in altro, abbandona così al suolo il suo

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 183.

cadavere-doppio dalle sembianze umane, reali e fin troppo terrene, dando corpo a un senso residuale dell'umano, cui è ipotizzabile che anche Collodi possa aver pensato nel creare il proprio burattino. Ricorda, infatti, Paolo Fabbri che «chi fosse andato all'epoca di Collodi alla chiesa dell'Annunziata, avrebbe visto appesi al soffitto centinaia di fantocci di cera, ex voto donati alla chiesa da chi lasciava la città: ci si faceva riprodurre interamente, si donava il fantoccio e la chiesa lo attaccava al soffitto a ricordo del donatore».<sup>34</sup>

Il regista crea un rapporto empatico, perciò, con i personaggi di cui estrapola pochi tratti caratterizzanti, solo quando serve e solo per il tempo necessario alla propria visione, siano essi evocati con la parola o citati attraverso segnalatori iconici, come il costume. Di fatto, però, l'intreccio dei livelli referenziali conferma ed enfatizza «l'esistenza fittiva dei personaggi» e «la forza della finzione»,<sup>35</sup> nel momento stesso in cui si contraddice l'incarnazione del personaggio e la fusione del suo corpo con quello dell'attore.

### L'identità restaurata

Delle versioni che qui consideriamo la più lineare è senz'altro quella di Baliani per i ragazzi di strada di Nairobi, i cosiddetti *chokora*, che in kiswairi significa spazzatura. Scrive Baliani di quest'esperienza:

abbiamo finito per interpretare la trasformazione finale del burattino in bambino come uno scotto da pagare alla morale. In fondo oggi ci dispiace che Pinocchio diventi un ragazzo in carne e ossa, come se così perdessimo con lui l'istinto alla ribellione e alla fuga.

Ma qui a Nairobi non è così. Per questi ragazzi di strada poter diventare normali è una conquista sociale, un salto di qualità nella loro esistenza.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Paolo Fabbri, *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, a cura di Isabella Pezzini, Paolo Fabbri, Roma, Meltemi, 2002, p. 278.

<sup>35</sup> Cfr. Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain. Décomposition, recomposition*, Montreuil, Édition Theatrales, 2006, p. 86.

<sup>36</sup> Marco Baliani, *Pinocchio nero. Diario di un viaggio teatrale*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 151. Per una ricostruzione dell'esperienza, si veda anche *Storia del Pinocchio Nero. Percorsi e riflessioni per la classe*, a cura di Giulio Cederna, John Muiruri, Giunti Progetti Educativi e il DVD dello spettacolo che lo correda. Si segnala anche il documentario sul lavoro preparatorio del *Pinocchio Nero* e sulla sua rappresentazione a Nairobi, non in commercio e utilizzato a scopo didattico da Amref Health Africa, da cui mi è stato gentilmente fornito a scopo didattico e di studio. Le tecniche di narrazione e il passato nell'animazione di Baliani riaffiorano in forme diverse nel lavoro con i ragazzi, incentivati a costruire una fiducia nell'azione del gruppo, qui descritta in relazione al racconto collodiano. Per il percorso dell'attore e regista, cfr. in particolare, Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Zona, Pieve al Toppo, Civitella in Val di Chiana, 2005; Fabrizio Fiaschini, Alessandra Ghiglione, *Marco Baliani. Racconti a teatro*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998; *La bottega dei narratori*, a cura di Gerardo Guccini, Roma, Dino Audino, 2005.

Nel riferimento al racconto, Baliani costruisce un Pinocchio parallelo, che solo a tratti (per analogia, associazione mentale e per imitazione, pensando alla legnosità della marionetta) incrocia quello di Collodi. Tra gli indizi che tra l'uno e l'altra è possibile rinvenire, in questo caso, molti sono comunque quelli di tipo analogico. La fame di Pinocchio è la fame del ragazzo di strada, scappato di casa, anch'egli orfano di madre e senza padre, e perciò costretto a difendersi da solo contro il pericolo sempre incombente della Morte. La creazione dello spettacolo non è, d'altro canto, il motore del lavoro: la realizzazione del *Pinocchio Nero* è inscindibile dall'azione di recupero sociale di Amref, da cui nasce l'iniziativa teatrale.<sup>37</sup>

Prima e dopo, gli effetti di quest'esperienza si misurano sulla possibilità degli attori di farsi, a loro volta, agenti sociali per la comunità di appartenenza attraverso un processo di autonomizzazione da Baliani e dalla sua équipe, per quanto non dagli operatori che continuano ad agire nel territorio. Anche *Le avventure di Pinocchio*, racconto ignoto ai giovani di Nairobi, viene introdotto in un secondo momento, dopo che alcuni laboratori sono già avvenuti e sempre in stretta interconnessione con l'ambiente, com'è del resto tipico del teatro sociale.

«Smagriti dentro giacche e cappotti slargati», «ricoperti d'unto da testa a piedi», e ormai perfettamente «mimetizzati con il non colore della strada», i *chokora* non hanno corpo, «non sono persone, sono cose»,<sup>38</sup> cui pertanto manca un'identità. Il passaggio da Pinocchio (e, perciò, da un personaggio che possa anche consentire, attraverso l'altro, di parlare di sé) è lo strumento di un duplice percorso: a ritroso, nella memoria respinta della propria esistenza, e in avanti nelle tecniche e nelle esperienze collettive di teatro, per acquisire strumenti fisici che liberino le potenzialità espressive trattenute nel corpo. A tal fine, l'allenamento fisico e dell'immaginazione (dote dell'infanzia qui negata e da attivare) e il 'restauro' della biografia individuale partecipano alla costruzione del personaggio. La sua funzione cambia, invece, man mano: Pinocchio è prima la maschera vuota che consente di narrarsi nascondendosi, poi lo strumento di emancipazione personale e di trasfigurazione teatrale.

Se l'esperienza artistica attinge, senz'altro, dalla realtà concreta dei ragazzi (che improvvisano, integrano piccole scene, scelgono in linea di massima i loro personaggi, portano incise sui corpi le cicatrici delle loro sventure

---

<sup>37</sup> Lo spettacolo *Pinocchio Nero* è prodotto da Amref Italia per la regia e su un progetto di Marco Baliani. Debuttera a Nairobi il 21 agosto 2004 al Bomas Theatre di Nairobi. Seguono tre repliche nei giorni successivi: al capannone Go-down di Nairobi, per un pubblico più selezionato; nel campo di calcio accanto al centro di accoglienza di Amref e, su un prato, all'interno della cittadella dell'ONU, per impiegati, funzionari e personalità politiche. È presentato in Italia il 2 e 3 settembre 2004 al Globe Theatre di Villa Borghese a Roma e, 8 e 9 settembre, a Palermo, nella Chiesa di Santa Maria dello Spasimo. Toccherà in seguito altre tappe nel corso di una tournée italiana del 2005.

<sup>38</sup> Marco Baliani, *Pinocchio nero*, cit., p. 21.

come Pinocchio il naso sul volto), il loro essere in scena non comporta, però, un'immissione senza veli della realtà. Al contrario, trasporta anche la loro vita su una dimensione simbolica e narrativa: la presenza dei corpi è risemantizzata, mostrando la loro trasformazione dalla catasta di legni poveri, figurati dai corpi irrigiditi e contratti dell'inizio, in persone.

Lo spettacolo si sviluppa secondo un'alternanza di scene che seguono i capitoli collodiani, reinterprestandoli e dando a termini come fame, freddo, paura e morte un significato riconoscibile per gli attori che li interpretano. Dapprincipio, un giovane narratore canta, rivolgendosi al pubblico, cui chiede di non essere più chiamato *chokora*. Segue la 'scena della catasta', nata dall'immagine dei ciocchi da ardere osservati da Baliani accanto a un piccolo mercato di Nairobi:

Nella discarica i ragazzi sono ancora pezzi di legno, poi si svegliano ma restano pupazzi, sono ancora cose, anche Pinocchio è una cosa che parla e sente ma che può crescere, nemmeno può morire. I nostri ragazzi sono tanti Pinocchi in attesa di diventare qualcos'altro. Finché resti di legno, di te possono fare quello che vogliono, possono usarti anche per accendere un fuoco. Forse sta in questo il segreto del fascino suscitato in loro dalla storia di Pinocchio, forse avevano subito sentito che Pinocchio era uno di loro.<sup>39</sup>

Dopo il prologo, tutti gli attori, accorsi intanto sulla scena, oscillano irrigiditi, cadono a terra, sono manipolati dal narratore, che, tra di loro, identifica Geppetto, subito dopo lasciato solo a costruire il burattino: di spalle, nasconde la sostituzione del legno che reggeva in mano con un bambino, attraverso una delle trovate teatrali che, a più riprese durante lo spettacolo, trasformano la povertà dei mezzi in ricchezza immaginativa. Allo stesso modo, l'impiccagione alla Quercia Grande di Pinocchio prenderà la forma di ombre nere, costruite dai corpi degli altri attori mascherati (gli assassini), e il carretto che conduce al paese dei balocchi sarà composto da ragazzi che agiscono all'unisono, mentre il pesce tonno-balena verrà raccontato a voce dal coro, usando la parola per evocare ciò che non può essere rappresentato, com'è tipico del teatro di narrazione.

Quando Pinocchio, ingrato al padre che l'ha costruito e che gli ha insegnato a muovere i primi passi, scappa, tornano ancora in massa i ragazzi, muovendosi e correndo come il burattino e, perciò, moltiplicandone la figura: il coro funge quindi da cassa di risonanza e rafforza il senso delle singole scene; si tramuta in scenografia vivente e interagisce con gli interpreti. È, inoltre, il dato visibile di un laboratorio fatto di esercizi, improvvisazioni, allenamenti che non hanno solo affinato tecniche di movimento, ma che hanno insegnato ai ragazzi a relazionarsi tra di loro in

---

<sup>39</sup> Marco Baliani, citato in *Storia del Pinocchio Nero. Percorsi e riflessioni per la classe*, a cura di Giulio Cederna, John Muiruri, cit., p. 9.

maniera non competitiva. Anche Pinocchio non è identificato con un unico attore, ma è impersonato indistintamente da tre interpreti.

L'esibizione dei personaggi non è, comunque, naturalistica. D'altro canto, lo stesso Baliani, in una conversazione con Simone Soriani sul teatro di narrazione, ha giudicato 'finito' il mondo della verosimiglianza, ormai soppiantato dall'iperrealismo di cinema e televisione, rimarcando l'esigenza del teatro contemporaneo di liberarsi «da tutte le pastoie del naturalismo e della verosimiglianza per lavorare su una dimensione più simbolica, metaforica, senza tuttavia perdere l'insegnamento di Stanislavskij sul rapporto tra attore e personaggio...».<sup>40</sup> Anche in *Pinocchio Nero*, i personaggi perciò esistono, per quanto «interpretati da persone, da attori che in qualsiasi momento possono uscire dalla finzione»,<sup>41</sup> usando danza, canto, parola e musica.

Durante lo spettacolo, come anticipato, la fame e il freddo sono riportati nella realtà di Nairobi, senza interrompere la linearità del racconto. Il bisogno di calore, che Collodi collocava nella povera dimora di Geppetto, è rappresentato in strada, dove alcuni ragazzi invitano Pinocchio a unirsi a loro, bruciandogli i piedi per scaldarsi. La quarta scena (dopo la catasta, la nascita e la fuga in strada) ritorna, invece, al tema del teatro con il personaggio di Mangiafuoco, che altera la fisicità dell'attore, coperto da lunga barba e ingigantito dall'uso dei trampoli. Egli introduce la funzione del teatro, quale spazio di una finzione in grado di svelare delle verità invisibili: «Ricordati - dice Mangiafuoco a Pinocchio - che c'è sempre qualcosa di buono in chi ti sembra cattivo». Scompaiono, invece, il gatto e la volpe. Gli assassini sono, piuttosto, anonime presenze notturne. Così sono concepiti nelle improvvisazioni dei ragazzi e, così, compaiono in scena: vestiti di nero e senza volto, mentre cingono Pinocchio alle spalle con un drappo, impiccandolo. La fata che giunge a salvarlo, immaginata come lo spirito che alberga nelle cose del mondo, non fa magie (a parte parlare con gli animali) e non regala nulla: ha senz'altro una funzione moralizzatrice, da mentore, ma nel parlare al burattino, ricorda anche che solo da lui dipende la trasformazione che dice di desiderare.

Come i personaggi, così anche alcuni frammenti del romanzo collodiano sono omessi. Restano, comunque, i passaggi principali in vista della metamorfosi finale: convinto da Lucignolo a montare sul carro che va al paese dei balocchi, Pinocchio si ritrova a godersi la felicità fugace di un

---

<sup>40</sup> Marco Baliani, colloquio riportato in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Zona, Pieve al Toppo, Civitella in Val di Chiana, 2009, p. 148. Quest'approccio non è, probabilmente, menzionato a caso da Baliani, in quanto fa parte della sua formazione. Negli anni Ottanta, Baliani segue come uditore un corso tenuto a Roma da Dominique De Fazio dell'Actors Studio e inizia, contestualmente, a studiare l'interiorità del personaggio e la sua espressione attraverso l'azione fisica, che coniuga ad un approccio esterno al personaggio, a partire dalla maschera e dall'espressività del volto (Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, cit., p. 40).

<sup>41</sup> Ivi, p. 150.

miraggio. L'omino dalla voce ridente e carezzevole incita il gruppo a esprimere i propri desideri. Piovono le proposte: «una piscina grande come tutta Nairobi!», «andare al cinema da mattina a sera!», «vedere il Blues!», «birra!», «polli da mangiare!», «giocare a pallone tutto il giorno, con le scarpe, però!», perché le scarpe sono anche il bene più prezioso che un ragazzo di strada può avere, per cui vale la pena rubare e, talvolta, rischiare di morire. Scarpe, dunque, e da calcio, uguali per tutti, nere con strisce gialle: gli attori le indossano e, in sincrono, palleggiano a ritmo con palle immaginarie, ma d'improvviso, a uno slancio corrisponde l'irrigidimento. Bloccati, iniziano a tagliare come ciuchini.

Segue la storia così come nel romanzo: quando è gettato in mare, vediamo Pinocchio nuotare (sorretto di nascosto dai compagni) su un grande telo azzurro; poi il tonno-balena e il ritrovamento di Geppetto, ma è alla fine, verso cui la narrazione avanza ormai con chiarezza, che si rivela il senso del percorso. La scena conclusiva, come il prologo cui è specularmente connessa, è estranea al racconto collodiano e mostra, appunto, le persone (ancor prima che gli attori), fuori dai personaggi: nelle immagini finali dello spettacolo un bambino solleva un passaporto, dichiarando il proprio nome. E così fanno anche gli altri ragazzi. L'identificazione con il personaggio non coincide perciò, sul piano simbolico, con la mortificazione della persona (da cui parte e cui ritorna), ma è semmai uno strumento artistico per il suo recupero sociale. Il vissuto individuale, percepito prima come estraneo, è nel processo creativo riconquistato come tempo personale del proprio passato e può, pertanto e infine, trasformarsi anch'esso in racconto.

### **Il *kairos***

Inghiottiti, invece, dentro un punto isolato della loro storia sono gli attori-non attori del *Pinocchio* di Babilonia Teatri: nell'attimo della ferita si condensa, per loro, il segreto rappresentativo della realtà presente.<sup>42</sup>

Quando Babilonia Teatri decide di confrontarsi con una suggestione letteraria, rinunciando in parte all'autonomia della propria lingua teatrale, l'attenzione primaria della compagnia ricade, del resto, sulla persona e solo secondariamente sulla società.<sup>43</sup> Quest'interesse non è, inoltre, esclusivamente tematico e si manifesta, anzi, nel rapporto con gli individui che salgono in scena e nel processo creativo. I registi di Babilonia Teatri non fanno teatro sociale: senza disconoscere le esigenze iniziali della committenza, le contengono entro le possibilità di un prodotto di cui

---

<sup>42</sup> Sulla polisemia del tempo teatrale e sulle sue forme di rappresentazione si veda anche Paola D. Giovanelli, *Interpretare il tempo*, in *Il tempo a teatro: attori, drammaturghi, eventi dal Settecento all'età della regia*, Bologna, Clueb, 2007, pp. VII-XXXV.

<sup>43</sup> Cfr. Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, p. 147.

privilegiano l'espressione estetica. Le scelte della compagnia portano, pertanto, ad uno scollamento tra laboratorio e contesto che annulla la dimensione comunitaria caratteristica delle altre produzioni degli Amici di Luca a favore di quella artistica, senza rinunciare, però, ad una tensione etica e a un'attenzione al significato simbolico di quest'esperienza per gli attori protagonisti.

In altri termini, i Babilonia non lavorano semplicemente per gli Amici di Luca, bensì riconfermano la loro identità nell'incontro e nel dialogo aperto con la compagnia e con la realtà esistente, in cui da anni si pratica teatro in maniera continuativa con finalità terapeutiche, sociali e comunitarie, a partire dal vissuto delle persone coinvolte.<sup>44</sup> Anche se Valeria Raimondi ed Enrico Castellani rifiutano qualsiasi etichetta, possiamo perciò interpretare quest'esperienza nel quadro del «teatro delle persone», riprendendo la definizione che Cristina Valenti applica alle forme teatrali che dagli anni Novanta hanno dato regolarmente spazio alle alterità «non come oggetto di indagine ma come soggetto di una ricerca sui linguaggi che ha messo al centro le persone e le loro diversità».<sup>45</sup>

Accompagnati durante le prove e per il primo anno di repliche dallo psicologo Stefano Masotti, Raimondi e Castellani definiscono un calendario di lavoro compatibile con la finalizzazione spettacolare e che riporta la straordinarietà della collaborazione entro una quotidianità di lavoro adeguata alle loro possibilità creative e produttive. Vengono svolti 5 laboratori: il primo alla Casa dei Risvegli, tra gennaio e maggio 2012, con

---

<sup>44</sup> I riferimenti più completi e aggiornati sulla pratica teatrale de Gli amici di Luca sono *Dal coma alla comunità. La Casa dei Risvegli Luca de Nigris*, a cura di Roberto Piperno, Fulvio De Nigris, Milano, Franco Angeli, 2014, e *Il teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, a cura di Cristina Valenti, Fulvio De Nigris, Bologna, Alberto Perdisa Editore, 2014. Altre fonti potrebbero essere citate sul rapporto tra arte e salute, aprendo la riflessione alle potenzialità trasformative dell'arte sul contesto sociale e relazionale degli interpreti e alle forme di *empowerment* implicate, ma non è questo lo scopo del presente saggio, né chi scrive ha l'ambizione di conciliare punti di vista che, a seconda degli obiettivi, portano inevitabilmente a conclusioni differenti. Si analizza, piuttosto, in questo caso, la particolarità del processo drammaturgico di Babilonia Teatri con un'attenzione precipua alla relazione personaggio-persona, consapevoli sia del valore estetico dello spettacolo, sia dell'azione diffusa di sensibilizzazione consentita dalla sua circuitazione e notorietà.

<sup>45</sup> Cristina Valenti, *Normalmente stranieri*, in *Il teatro dei risvegli*, «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», anno XIV, numero 2, dicembre 2008, p. 2. Al proposito, si veda anche Cristina Valenti, *Arte ed emozione dal sociale*, intervento al convegno *Teatri solidali. Arte e promozione dal sociale*, Bologna, 17 aprile 2012, pubblicato online il 30 maggio 2012, su <http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/arte-ed-emozione-dal-sociale-il-teatro-per-1%29educazione-e-1%29inclusione/>. Centrale, in questo intervento, è il riconoscimento di un rinnovamento dell'arte dell'attore, indotto dalla condizione professionale degli 'attori-non attori', che, lavorando con continuità, hanno potuto sviluppare degli strumenti tali da coniugare la loro «presenza scenica priva di artificio con una competenza tecnica in grado di manifestare inediti risultati espressivi» (Cristina Valenti, *Arte ed emozione dal sociale*, cit.).

tutta la compagnia teatrale de Gli Amici di Luca, che comprende una ventina di persone, divise tra operatori, volontari e ragazzi con esiti di coma. Si tratta di un lavoro preliminare di conoscenza reciproca, in cui manca ancora una traccia drammaturgica legata a *Pinocchio*. Seguono quattro residenze estive, delle prove aperte e un primo studio, cui partecipano coloro che possono tenere fede all'impegno del laboratorio e delle prove, dislocato nei mesi in altri luoghi e città: sono Paolo Facchini, Luigi Ferrarini e Riccardo Sielli, ovvero i tre interpreti dello spettacolo, presentato in anteprima il 7 ottobre 2012 alla Casa dei Risvegli di Bologna, in occasione della Giornata nazionale dei Risvegli per la ricerca sul coma.<sup>46</sup> All'ingresso del pubblico, il sipario è aperto su una scena abitata da pochi oggetti (qualche giocattolo, delle corde, tre sedie) e un uomo obeso, il tecnico della compagnia, Luca Scotton, seduto ad osservare la sala in calzoncini, a torso nudo e con un naso tipo Pinocchio. Sulla canzone *Lettera a Pinocchio* di Johnny Dorelli, entrano quindi dal fondo i tre protagonisti, anche loro seminudi, che lentamente salgono sul palco, ponendosi in piedi dinanzi al pubblico: sono gli interlocutori di un'intervista condotta dal moderatore (Enrico Castellani) sui loro desideri e la loro storia, attraverso continui rimandi al Pinocchio collodiano. Castellani ricorda la nascita di Pinocchio per mano di Geppetto e dà poi la parola ai tre attori, identificati con i loro nomi veri. Apprendiamo, così, di avere dinanzi tre pensionati per disabilità, con pregresse esperienze di coma dovute ad incidenti stradali. Guidato verbalmente dal moderatore, l'interprete al centro, Luigi Ferrarini (che, unico, porta addosso un'imbragatura), viene agito dai compagni come fosse una marionetta senza fili; poi, Luca Scotton, sceso intanto in sala, gli mostra degli esercizi ch'egli imita, accompagnato dalla voce degli altri attori, che elencano i personaggi della fiaba. Nella scena successiva, Castellani li invita a parlare della loro Fata turchina. Quando sembrano divagare, li ammonisce a rispettare il copione, mentre i tre descrivono la loro donna ideale e, a seconda delle sollecitazioni del regista, mimano le situazioni di cui parlano. Così, il più giovane, Riccardo Sielli, sale a cavallo di una sedia come fosse una moto ma, quando sembra prendere una buca, è soccorso dagli altri (che avevano, intanto, mimato dei musicisti sul sottofondo sonoro di *Patience* dei Guns N'Roses). Con Facchini, giunto alla guida di un trattore, si accende una lite, mentre, nei panni di una vecchina, Ferrarini lo salva da buona 'fata turchina'.

---

<sup>46</sup> L'iter di realizzazione dello spettacolo è descritto nella tesi di laurea magistrale di Veronica Saetti, *Pinocchio. I Babilonia Teatri incontrano Gli Amici di Luca*, c.d.l. in Lingue per la promozione di attività culturali, Università degli Studi Modena e Reggio Emilia, a.a. 2011/2012, consultata per gentile concessione dell'autrice e della compagnia. Lo spettacolo, di cui un primo studio è esibito ad Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vicenza), Teatro Remondini, 30 agosto 2012, dopo la presentazione in anteprima alla Casa dei Risvegli, il 7 ottobre 2012, debutta a Modena al Teatro Storchi l'8 dicembre 2012.

Lo sketch successivo riguarda il paese dei balocchi: ora Facchini ricorda le serate passate in discoteca, prima di entrare in coma, quando tutti lo chiamavano Champagne. Balla su *Le Freak* degli Chic, ma pian piano si butta a carponi trasformandosi in asino. Mentre è ancora a terra, il tecnico avvicina tre sedie al proscenio: i tre si siedono e sfogliano dei cartelli di cartone con la traduzione di *Yesterday* dei Beatles. A seguire, ognuno legge un foglio, che sembra scritto di mano propria e che racconta esperienza e uscita dal coma, fino al recupero parziale delle capacità fisiche.<sup>47</sup> Le loro parole mostrano la consapevolezza della trasformazione per sé e anche agli occhi degli altri: «io non sono un pezzo di legno!» grida, infatti, Ferrarini nel corso della sua lettura. A ciascuno è dato un gioco, come un camioncino o un orsacchiotto, che gli attori muovono sulle note di *Vita Sperimentata* di Vasco Rossi. Quando termina la canzone, agendo ancora da servo di scena, Luca Scotton attacca una corda all'imbragatura di Ferrarini, che viene sollevato in aria. Tornato giù, si accascia sulla sedia, come gli altri, guidati sempre verbalmente da Castellani, che, in ultimo, chiama il buio.

È nelle premesse stesse dello spettacolo escludere l'immedesimazione dei tre attori col personaggio di Pinocchio. La strada che i Babilonia indicano per consentire al pubblico di vedere oltre l'involucro (sociale e fisico) che imprigiona la vita degli interpreti è, paradossalmente, quella che in maniera più immediata rinvia al quotidiano, attraverso l'ostensione del corpo seminudo dei 'ragazzi'. Con passo incerto, claudicante e lento gli attori percorrono dal fondo il corridoio che separa la fila di poltrone della sala, camminando accanto al pubblico, prima di salire sul palco: da questi tre corpi parte il viaggio del teatro, che è condotto assieme agli spettatori e a vista di tutti, ed è un viaggio che va da fuori verso i molti e compromessi dentro della loro realtà.

Consapevolmente, i Babilonia si misurano pertanto su un alto livello di metateatralità dal punto di vista drammaturgico e metaforico. L'assenza di finzione narrativa non schiaccia, infatti, la poesia del teatro che, senza nominarla, lascia trasparire la prigione del corpo da cui anche l'attore del Novecento ha lungamente cercato di uscire.<sup>48</sup> Le vie del teatro professionale e di ricerca per consentire all'attore di mostrarsi attraverso il corpo, che spesso hanno inneggiato a un *training* psico-fisico in grado di liberare l'attore dagli automatismi personali, non sono, però, fino in fondo perseguibili con attori con evidenti disabilità.

---

<sup>47</sup> In realtà, i testi sono stati redatti dai due registi, tenendo conto, però, dei racconti degli attori (come si evince dall'intervento di Valeria Raimondi alla tavola rotonda coordinata da Cristina Valenti, *La lingua di Babilonia Teatri*, 5 marzo 2015, XXVII rassegna La Soffitta 2015, Bologna).

<sup>48</sup> Rispetto al parallelismo con i maestri del Novecento, cfr. Franco Ruffini, *La libertà dell'attore. Il carcere in senso metaforico: la prigione della parte e quella del corpo*, «Cercare», supplemento al n. 68/69 di «Catarsi-Teatri delle diversità», 1 maggio 2015.

Ad una trasparenza che non coincide con un'autenticità appiattita sull'apparenza, schiava cioè di uno sguardo che non sa andare oltre la spontaneità di gesti solo parzialmente controllati, i registi dei Babilonia Teatri arrivano, piuttosto, attraverso una costruzione drammaturgica in tempo reale (nonostante, dunque, l'evidenza iniziale dei corpi, cui pian piano l'occhio si abitua). Nello spettacolo, attraverso il formato dell'intervista, Castellani espone e sviluppa una drammaturgia in diretta, creando cesure che corrompono il senso di continuità della narrazione e virano la percezione del tempo verso il presente della performance. Come ben evidenziato da Stefano Casi nel volume *Per un teatro pop*, lo spettacolo non amplifica così solo una parte di realtà, bensì rimette in discussione la capacità di gestire il proprio rapporto con quella parte di realtà, e si rende autentico nell'esibizione della relazione che i registi instaurano con gli attori, svelando al pubblico il farsi della finzione. Le funzioni di ciascuno sono del resto chiare, strettamente teatrali (regista-moderatore e attori) e riconducibili anche a formati di una popolare cultura mediatica.<sup>49</sup> Nel complesso, però, questo teatro non serve a riflettere sul *medium* in sé, che è invece tramite verso la realtà, mezzo per sperimentare dinamiche di relazione tra esseri umani diversi (in cui la diversità è data dal punto di vista, dal contesto e dal ruolo).

Se elemento di riconoscimento del personaggio tradizionale è innanzitutto il nome proprio, ora la voce fuori campo si rivolge, come dicevamo, espressamente a Facchini, Ferrarini e Sielli, cognomi reali degli attori in scena, che agiscono su precise sollecitazioni di Castellani, mentre egli suggerisce analogie con la storia di Pinocchio e li manovra, verbalmente, come fossero marionette. L'identità artistica coincide, in altri termini, con il dato biografico. Inoltre, al procedere dello spettacolo, l'affioramento dei tratti caratteriali li rende riconoscibili oltre la comune condizione, palesando l'ambiguità esistente tra la persona e la «maschera fisica e sociale» che la ricopre, oltre alla labilità del confine che le distingue.

Quando Ferrarini grida di non essere un pezzo di legno, l'impressione di cosa voglia dire e l'urgenza che esprime sono dirette e facilmente comprensibili. Con la sua semplice schiettezza, l'uomo rifiuta la mancanza di integrità di Pinocchio, chiedendo che gli sia riconosciuta quella pienezza che la storia individuale e i sentimenti rivelano, in scena, assieme alle sue

---

<sup>49</sup> In merito, rinvio nuovamente al libro di Stefano Casi e a Castellani Enrico, *Babilonia Teatri*, in *Performing Pop*, a cura di Fabio Acca, numero monografico di «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», n. 1, 2011, pp. 5-11. Nel corso di un incontro con Castellani e Raimondi, Casi e Acca si sono inoltre intrattenuti sugli esempi di Cinico TV di Daniele Cipri e Franco Maresco, di cui Casi ha indicato l'adesione solo formale rispetto, per esempio, al Pasolini dei *Comizi d'amore* (1965) nel confronto con il Pinocchio di Babilonia Teatri. Per il rapporto con la realtà, si veda anche Cristina Valenti, *La fabbrica della realtà*, in Enrico Castellani, Valeria Raimondi, *Almanacco. I testi di Babilonia Teatri*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, pp. 5-18.

imperfezioni fisiche: un'integrità, appunto, in quanto essere umano, che contrasta con l'incompletezza sociale percepita da chi vive una condizione presente di disabilità e la consapevolezza del proprio irrevocabile cambiamento.

Anche il povero Pinocchio è, infatti, una creatura viva, ma drammaticamente incompleta: non tanto la trasformazione finale del racconto, quanto la contraddittorietà che anima il modo di essere 'bino' del burattino parlante e pensante sembra porsi come il contraltare delle similitudini suggerite da Castellani. Similmente, la complessità della condizione dei tre interpreti in scena problematizza il tema della duplicità di Pinocchio, richiamando alla mente il paradosso dell'attore-non attore usato da Cristina Valenti nella descrizione di questa tipologia teatrale e per parlare, specificamente, del *Pinocchio* di Babilonia Teatri.<sup>50</sup> Gli interpreti si mostrano, infatti, al tempo stesso come attori dall'acquisita spontaneità e reattività (per la pratica continuativa condotta in seno a *Gli Amici di Luca*) e come disabili dai 'corpi segnati', le cui azioni sono ricondotte alla loro 'natura', e non al processo di apprendimento e lavoro. Questa contraddizione si rivela, particolarmente, in alcuni momenti dello spettacolo, in cui il *pathos* drammatico dissimula scelte registiche e tecniche attoriche precise. Avviene, per esempio, che Facchini si tramuti da Champagne, che balla in discoteca, in un asino prostrato al suolo: spinto dai suggerimenti di Castellani a immaginare e rendere visibili naso e coda del somaro e la sua stessa caduta, al dissolversi dell'accompagnamento sonoro, Facchini domina i tempi dell'azione scenica con l'enunciazione reiterata dei suoi 'perché' e una smorfia che ne deforma il volto, provocando una tensione emotiva che risalta nel silenzio e nell'immobilità generali.

Inizialmente il sottotitolo dello spettacolo avrebbe dovuto essere il paese dei balocchi, con riferimento a quel luogo del racconto in cui «Il giovedì non si fa scuola, e ogni settimana è composta di sei giovedì e di una domenica», in cui il gioco perenne ha, cioè, distrutto il tempo. Nello spettacolo, tuttavia, il regista interroga Facchini sul suo personale paese dei balocchi, che viene identificato con un momento preciso del vissuto antecedente all'incidente stradale che ne ha causato il coma e la conseguente disabilità. Nella scena immediatamente successiva, i tre attori sfogliano i cartelli con le parole in italiano di *Yesterday*. Nel processo di auto-rappresentazione, le vite di Facchini, Ferrarini e Sielli acquistano un valore simbolico che, mentre li ricollega alla loro personale esperienza, ricorda la condizione del malato, per cui il tempo, come discontinuità tra prima e dopo, è una variabile condizionante tra l'identità interiore e l'immagine pubblica di sé. Un modo di andare oltre la malattia e la

---

<sup>50</sup> *Il teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, a cura di Cristina Valenti, Fulvio De Nigris, cit., pp. 35-36.

disabilità (che stende un velo uniformante e annichilente sugli individui) è, infatti, quello di risentire la voce delle persone, le loro esperienze e i loro desideri, come avviene nella richiesta di Castellani di descrivere la propria fata turchina, che i nostri tre attori interpretano con slittamenti continui tra piano fisico e ideale, aggiungendo leggerezza a un messaggio che passa, comunque, sotterraneo.<sup>51</sup>

Il paese dei balocchi, che nella finzione del racconto può permettersi l'eternità, nella vita coincide con un periodo precisato: già passato, o non ancora esperito, può per loro avverarsi solo come *kairos*, momentanea contrazione del *chronos*, ovvero come frammento di un sogno estraniato dalla continuità del vivere. Dinanzi alla materialità dei corpi si è frapposta, cioè, un'immagine-tempo che amplifica la percezione del passaggio d'identità pre e post-coma (tutto l'opposto della metamorfosi di Pinocchio). A quell'immagine-tempo ricollegiamo anche il momento dello spettacolo in cui a ogni attore è consegnato un giocattolo, in virtù probabilmente di un'associazione intuitiva con l'infanzia che, tuttavia, rimanda anche a quell'oggetto che «presentifica e rende tangibile la temporalità umana in sé, il puro scarto differenziale fra l'«un tempo» e l'«ora non più»». <sup>52</sup> Senza annullare l'apprezzabile leggerezza dello spettacolo, l'immissione di un tempo umano, e così della storia personale, crea una frizione tra rappresentazione e presenza, tra finzione e realtà, che i registi infine espongono agli occhi degli spettatori senza risoluzioni concilianti.

### Crescita e origine attraverso i sensi

Sieni crea *Pinocchio. Leggermente diverso* (2013) dopo una lunga frequentazione della fiaba, particolarmente nel ciclo ad essa dedicato, tra il 1997 e il 2002. Tuttavia il percorso che ne precede la realizzazione non può essere considerato di semplice continuità.

Considerando le caratteristiche specifiche di quei primi spettacoli quanto torna nel *Pinocchio* con Comuniello è fondamentale il metodo d'interazione con il pubblico e con i danzatori, già allora aperto al contributo attivo degli interpreti. Il terreno di condivisione, comunque, non è ancora legato al dato biografico, come per *Pinocchio. Leggermente diverso*, bensì ancorato alle immagini e agli archetipi dei personaggi trattati.

Intorno al 1996-1997, quando il coreografo guarda alla fiaba, lo fa per reagire all'intellettualismo che riconosce nelle coreografie del precedente ciclo greco: esteticamente raffinate, di estrema complessità coreografico-compositiva, gli sembrano soffrire di una 'pesantezza concettuale' che

<sup>51</sup> Rispetto al recupero dell'identità personale attraverso il teatro in condizioni di malattia, tramite anche il lavoro su ruolo, parte e personaggio, si veda Alessandra Rossi Ghiglione, *Teatro e salute. La scena della cura in Piemonte*, Torino, Ananke, 2011, pp. 39-43.

<sup>52</sup> Giorgio Agamben, *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*, in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 75.

giudica schiacciante.<sup>53</sup> Ripensa alle fiabe che la nonna gli raccontava da bambino e, seguendo dunque un'altra tradizione orale, dopo il mito depositatosi nei testi tragici, prova a rompere 'la bolla impermeabile a emozioni e sentimenti'<sup>54</sup> della *Trilogia del presente* (1995-1996) e dei successivi e, in qualche modo, transitori *Canti Marini* (1997-1998).

Luoghi, immagini, personaggi della fiaba costituiscono, infatti, la memoria di una cultura condivisa con il pubblico e, nella fase creativa, con i danzatori: se prima Sieni si era preoccupato di trasmettere le proprie intenzioni coreografiche e il proprio linguaggio, ora li stimola con suggestioni visive e immagini familiari, affinché provino, attraverso le improvvisazioni, a definire le loro partiture fisiche in maniera personale, seppur sotto la sua guida. In questo processo, racconta Sieni che 'il personaggio diviene una vera e propria icona vivificata dall'emozione'.<sup>55</sup>

Il coreografo sperimenta, innanzitutto, su di sé la creazione di un suo Cappuccetto Rosso, di cui individua la postura, il modo di camminare, di sedersi e muoversi e, ancora, la maniera di masticare o sorseggiare. La fascinazione per questo personaggio non deriva, infatti, dalla trama concepita da Charles Perrault, che, anzi, proprio in virtù della sua notorietà, consente un allontanamento dall'intreccio e la trasformazione della struttura narrativa 'in una deriva di percorsi da intersecare secondo logiche impreviste'<sup>56</sup>. Tra queste, diverse sono ispirate proprio dall'archetipo del personaggio: «Cappuccetto Rosso è allo stesso tempo il folle, il fanciullo, il demiurgo, l'angelo, il viziato, il pauroso, il goloso, l'intimamente basso; è un'icona mutevole che suscita sempre nuove domande». <sup>57</sup> Dalla storia, privata della sua trama, emerge dunque un'icona che non ricalca un'immagine fissa e che rinvia, piuttosto, a un archetipo da cui s'irradia un effetto di propagazione semantica che Sieni insegue, sia attraverso associazioni tematiche e figurali, sia con la stratificazione sincretica di rimandi culturali che svuotano il personaggio dei suoi tratti individuali, rendendolo progressivamente più 'anonimo'.

Oltre a Cappuccetto Rosso e al lupo, gli spettacoli della fiaba si popolano presto di altre figure. Compaiono: Kay e Gerda da *La Regina delle nevi* e il soldatino di stagno di Hans Christian Andersen, il coniglio dal romanzo di Lewis Carroll *Alice nel paese delle meraviglie*, due gemelline anonime e sinistre, e poi Pinocchio e il grillo parlante collodiani, fino a un Jolly, figura

---

<sup>53</sup> Virgilio Sieni, *Anatomia della fiaba*, a cura di Andrea Nanni, Milano, Ubulibri, 2002, p. 31.

<sup>54</sup> Ivi, p. 32.

<sup>55</sup> Ivi, p. 31.

<sup>56</sup> Ivi, p. 43.

<sup>57</sup> Ivi. Sull'impostazione di una partitura fisica legata al personaggio, particolarmente utili sono, inoltre, gli appunti del laboratorio "Se il lupo mi darà retta" (Bologna, 1999), pubblicati nel mio *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, cit., pp. 181-186. Al rapporto tra 'drammaturgia' del movimento e coreografia, in merito alla costruzione del personaggio fiabesco, è dedicato il paragrafo "Io e lui nello stesso corpo" dello stesso volume (pp. 186-198).

metamorfica che, in ultimo, prende le sembianze di un folle *Hamlet*, con mefistofeliche Meninas e malinconici clown vaganti e dispersi in *Jolly Round is Hamlet* (2001), coreografia di mezzo della *Trilogia del niente*, che si conclude con *Il funambolo* (2002) ispirato a Jean Genet.

Il percorso nei personaggi fiabeschi non prosegue, però, come potrebbe sembrare, per accumulazione, bensì segue una storia interna: i danzatori convivono con i loro personaggi, che progressivamente degenerano (da uno spettacolo all'altro, in cui frammenti e immagini dei precedenti si tramandano, alimentando ogni produzione successiva), fino, in alcuni casi, ad estinguersi, come Cappuccetto Rosso, che scompare dopo essere stato il motore d'avvio della ricerca. Il tempo eterno della fiaba è perciò trasformato in un tempo esistenziale che ammette la stanchezza, la malattia, l'afasia e la morte; contemporaneamente, la scena è invasa da figure provenienti da un immaginario letterario e iconografico eterogeneo e che accompagnano le presenze residuali del mondo fiabesco, ormai profondamente segnate dalla svolta malinconica del ciclo stesso. Proprio Pinocchio, che appare in questa seconda fase del periodo fiabesco, mostra la deriva di un mondo fantastico infettato dal malessere esistenziale:

Viviamo nella paranoia, nella malinconia, nella solitudine, ma dall'infermità si rinasce attraverso una metamorfosi catartica. [...] La danza ha per me una funzione terapeutica, è uno strumento per entrare nel labirinto della psiche e per questo è importante la lentezza fino quasi all'inerzia.<sup>58</sup>

Nel 2000, un Pinocchio senza letizia appare, dunque, in *Fulgor*, per diventare protagonista in *Pinocchius Novus* (2000) e in *Babbino Caro - Pinocchiulus Sextet* (2001). Vecchio e bisbetico, il Pinocchio di legno, per sua natura incapace di crescere e cambiare, mostra i segni corrosivi di un tempo che sembra averlo svuotato e tramutato in reliquia, ovvero in una figura più vicina «al rifiuto motorio dell'ultimo Bene [...] che all'irresistibile sberleffo anni 60 del primo».<sup>59</sup> Simile a una larva e ormai destinato a una sterile attesa, in *Babbino Caro - Pinocchiulus Sextet*, Pinocchio dondola chiuso in sé e si muove con un gesto autistico scandito da difficoltà respiratorie. Tra i suoi avi, non c'è tanto l'allegro burattino collodiano, quanto il Pinocchio di Manganelli, essere anch'esso parassitario che si è nutrito alla linfa di Collodi per diventare altro e che ora abita un mondo alienante, proiezione della sua stessa follia. Di questa *rêverie* slabbrata ben poco resta nel Pinocchio di Comuniello, anche se il sincretismo del gesto, il suo carattere iconico e l'astrazione della danza permangono, accompagnati da nuovi elementi, similmente importanti.

<sup>58</sup> Virgilio Sieni, citato in Gabriella Gori, *Virgilio Sieni: "Ballando con Pinocchio nel cuore della psiche umana"*, «Il Corriere di Firenze», maggio 2001.

<sup>59</sup> Franco Quadri, *Ecco Pinocchio che sogna la sua storia mai vissuta*, «la Repubblica», 9 maggio 2001.

Quando Sieni abbandona la fiaba, dopo la *Trilogia del niente* (2000-2002), anche il personaggio di Pinocchio scompare. Il coreografo inizia, invece, ad affiancare alla creazione coreografica un'importante attività pedagogica, di trasmissione e di realizzazione di prodotti artistici con amatori, come manifesti fotografici e rari video, che avrà una ricaduta nella creazione del Pinocchio con Comuniello. Nel 2007, fonda l'Accademia sull'arte del gesto, che sistematizza e amplia in maniera esponenziale l'apertura a fasce d'età e ad abilità differenti, attraverso laboratori coreografici e performance.

All'interno delle attività dell'Accademia, nel 2009, trova spazio la fondazione di una compagnia di non vedenti, denominata Damasco Corner, che tra i componenti originari vede proprio Giuseppe Comuniello, l'interprete di *Pinocchio. Leggermente diverso*. Pinocchio ritorna, pertanto, in un momento in cui la poetica di Sieni è arricchita dalla progressiva immissione della biografia individuale, impressa nei segni di corpi 'trasparenti', ovvero di corpi di cui tic, tensioni e imperfezioni raccontano un vissuto che la tecnica del danzatore, di necessità, leviga. Tanto per le capacità acquisite dal danzatore, quanto per le esperienze maturate negli spettacoli che lo precedono, questa coreografia sembra, tuttavia, estremamente distante dall'iniziale collaborazione che, con Dorina Meta, aveva visto Comuniello interpretare *Prima danza su ciò che ignoro* (2009). Il senso del titolo non alludeva allora, in realtà, al suo principiarsi nella danza, quanto all'avvicinamento da parte di Sieni a un universo percettivo diverso dal proprio, che ne interrogava il rapporto con il corpo e con lo spazio.

Nel 2014 la relazione di trasmissione (e, implicitamente, di scambio) con Comuniello è ormai scandita da prove che hanno attestato la crescita dell'interprete fino al professionismo, riconosciuto con il Premio Positano quale migliore danzatore dell'anno della scena contemporanea. Di questo percorso di rinascita attraverso la danza Comuniello rivive le fasi in *Pinocchio. Leggermente diverso* del 2013, suggerendo la scoperta delle potenzialità di un corpo che, divenuto cieco in età adulta, ha imparato ad affinare e allertare gli altri sensi fino a sviluppare una presenza scenica pregnante.<sup>60</sup> Sieni è perciò il catalizzatore, la guida e l'occhio esterno di uno spettacolo biografico che usa Pinocchio per parlare, seppure in maniera astratta, del percorso di Giuseppe.

Il riferimento alla fiaba è filtrato da altre fonti culturali e, soprattutto, dall'iconografia del personaggio che, durante le prove, Sieni descrive a Comuniello, perché rintracci dentro di sé le sensazioni necessarie a fare

---

<sup>60</sup> *Pinocchio. Leggermente diverso* debutta al Festival Civitanova Danza, Civitanova Marche, Teatro Annibal Caro, 20 luglio 2013, ed è prodotto dalla Compagnia Virgilio Sieni in collaborazione con AMAT per Civitanova danza. Nelle prime versioni, Pinocchio danza su una musica registrata, sostituita in seguito dalla presenza in scena del musicista Michele Rabbia.

affiorare fisicamente, e visivamente, un proprio Pinocchio.<sup>61</sup> La memoria visiva del personaggio s'inscrive così nel corpo, stratificandosi nelle sue pieghe, per essere riattivata attraverso l'esplorazione dei sensi; come un pittore idealmente non copia, ma rielabora le impressioni che il mondo gli trasmette, così il danzatore interpone la propria ricerca fisica tra l'immagine iniziale e la figura finale.

Del racconto il coreografo segue invece le tappe, pur trasponendole in un modo difficilmente riconducibile al testo collodiano, a partire dalla rimozione del finto naso, a metà spettacolo, che non impedisce la prosecuzione della danza di Comuniello e del cammino cui essa allude. Il personaggio è ricordato anche dal disegno di un tronco con gli occhi aperti che l'interprete traccia su un foglio in scena, come da un pezzo di legno con un lungo naso che il danzatore porta con sé verso la fine, ma sono anche questi indizi di una 'scena cubica' che non prevede, al proprio interno, né un processo filologico e introspettivo di costruzione del personaggio, né un'illustrazione delle caratteristiche del burattino.

All'entrata del pubblico, la scena è aperta e illuminata solo da alcune luci puntiformi, che rivelano una zona perimetrata e pochi oggetti al suo interno e all'esterno, mostrando un ambiente intimo, in penombra. L'interprete lo abita dall'inizio, ma la sua posizione, che consente al pubblico di scrutarlo, lo isola al margine del palco. Seduto a terra, con la schiena poggiata ad una parete, è riconoscibile per il lungo naso e le orecchie da somaro, mentre mangia un gelato. Non appena si alza, schiaccia con una scopa un ipotetico grillo parlante. In sovrimpressione, si legge subito dopo una frase scritta in prima persona: «Ho scoperto la danza a 26 anni. / Ora vi racconto quello che sento. / 1. Legno e Nascita». La metamorfosi che anticipa la storia è, cioè, associata al burattino di Collodi attraverso segnalatori iconici, mentre la didascalia indica subito che lo spettatore assisterà a una narrazione soggettiva di Giuseppe, relativa alla sua rinascita, seguita alla comparsa della cecità e all'introduzione alla danza. D'altro canto, proprio ciò che tutti conoscono di Pinocchio concede una libertà creativa pressoché assoluta al coreografo: una volta stabilito l'universo simbolico di riferimento attraverso qualche tratto riconoscibile, Sieni può infatti innescare dentro questa memoria condivisa una propria lettura o, altrimenti, l'apertura ad altri referenti, accostati per associazione e analogia.

Raggiunti alcuni tamburelli, il danzatore vi batte e striscia ripetutamente naso e testa; avanza e, in prosenio, si protende progressivamente con le mani, il busto e i piedi in diverse direzioni, escogitando spirali e giri attorno al proprio asse che si ampliano fino a fargli perdere il controllo del centro mentre, sempre più veloce, scende a terra e rotola avanti e indietro:

---

<sup>61</sup> Intervista inedita a Giuseppe Comuniello, 24 febbraio 2015.

Pinocchio/Giuseppe ci mostra 'ciò che sente', portandoci nel risveglio del burattino che, a poco a poco, come un bimbo appena nato, scopre il proprio corpo e il mondo intorno a sé attraverso sensi incontaminati sul piano visivo.<sup>62</sup>

Su una lavagna bianca amplificata, disegna un tronco con occhi, sopracciglia e bocca. Quando se ne allontana, il suo passo appare legnoso e a scatti. Di nuovo in proscenio, e vicino dunque al pubblico che può osservarlo, ascolta i micro-impulsi del corpo, ondeggia, salta e con le mani accostate alle orecchie cerca di sentire ciò che viene da fuori. Prova ad andare oltre i propri limiti, chiedendo aiuto a quattro persone del pubblico che, da lui istruite, lo trattengono mentre si inclina oltre il proprio asse, mostrando così anche tre nastri di colore rosso, verde e rosa che pendono dal colletto della sua semplice t-shirt arancione. Una volta condotti gli 'assistenti' di lato e tornato in proscenio, si toglie il naso di Pinocchio, che depone tra sé e il pubblico. Resterà sempre lì, come memoria dell'origine e cornice, mentre Comuniello riprenderà a cercare da solo le vie di fuga del corpo, ancora indietreggiando, avanzando, girando e saltando con velocità e ampiezza sempre maggiori, finché, aprendo le mani sui lati, come fossero ali, in equilibrio su un piede, non simulerà un volo.

Secondo quadro. Una nuova didascalia recita: «2. Primi giorni».<sup>63</sup> I quattro assistenti, nel scomparsi frattempo con Giuseppe in fondo alla sala vuota, ritornano trasportando una grande cassa nera. Dentro sobbalza una vita che si mostra attraverso un braccio che regge un bastone di legno che tasta il suolo e sbatte. Cade, e Comuniello-burattino scoperchia la cassa, braccia ai lati: con movimenti articolari e slanci esplora impulsi contrastanti la gravità e approfondisce la forza centrifuga del corpo, prima della sua conversione verso il basso. Traspare una figura marionettistica, in seguito trasformata, nuovamente, in un uccello dalle ali spiegate. Giuseppe cade dentro la scatola da cui scalcia, mentre sul fondo un bambino deposita una torta. Quando riemerge, il suo volto è annerito da una maschera. Lo spettatore è così calato dentro un enigma, di cui non trova traccia nella storia di Collodi, nonostante questa offra una macro-struttura di riferimento, in cui prende forma il vissuto dell'artista. Come prima gli assistenti consentivano uno smarginamento nell'oscillazione del peso che

---

<sup>62</sup> Simona Cappellini, *Il buio è uno spazio dove creare. Pinocchio secondo Virgilio Sieni*, 14 dicembre 2013, [www.klpteatro.it](http://www.klpteatro.it)

<sup>63</sup> Si noti come la didascalia funga, in queste scene, da *voce portante* e costituisca, in questa prima parte dello spettacolo, lo «sfondo diegetico del racconto» in cui si inquadra poi il presente della performance attoriale. Se nella scena contemporanea siamo abituati a questi indizi, va rimarcata la loro distanza dal modello drammatico, cui fa, per esempio, riferimento Maurizio Grande: «A teatro, l'attore (personaggio) agisce nel presente puntuale della sua comparizione in scena, al cospetto del pubblico e degli altri attori; la sua azione non è sorretta da alcuna *voce portante*, non è agganciata a un occhio testimoniale che enuncia la situazione e il fatto in quanto eventi narrati (o 'introdotti' dalla voce narrante)» (Maurizio Grande, *Scena evento scrittura*, cit., pp. 141-142).

anticipa la caduta, adesso, all'interno del baule nero, Comuniello può scoprire le sospensioni concesse dalla dimensione orizzontale, evitando di abbandonarsi alla gravità e, così, preservando ancora la possibilità di uscita dai limiti del corpo e la capacità di volare.

Di nuovo in piedi, ritrova la lavagna, dove tenta di ricalcare il disegno del tronco ad occhi aperti provando a rintracciare le linee che aveva prima segnato: un doppio contorno - leggermente sfalsato e perciò, diverso - si imprime sul primo. Tutt'attorno è buio. Raccolto un ciocco di legno dotato di un lungo naso, lo porta con sé camminando; quando lo depone, esce di scena e rientra in una posizione costretta, con gomiti e gambe incrociati in un equilibrio instabile, che tuttavia prelude ancora a slanci e salti. Raccoglie sul fondo un cappello a cono bianco che si pone sul capo, si raggomitola su di sé dondolando e, aiutato da una persona del pubblico, incolla ai piedi, con nastro adesivo, dei pezzi di legno come fossero coturni. Immagine e gesti concernono ora la sua percezione e ricerca della verticalità: striscia a terra, simile a un animale finché, raggiunto il proscenio, con le braccia aperte, si alza per riprendere un nuovo equilibrio, così sproporzionatamente condizionato dai coturni e dal cappello. Corre quindi a piccoli passi, perimetrando lo spazio e attraversandolo, prima di raccogliere un impermeabile di plastica rosso e una bacchetta. Tolti coturni e cappello, recupera il suo ultimo aiutante, che ora indossa l'impermeabile; lo prende in spalla e lo porta in giro, mentre si alternano il buio e brevi attimi di luce. Termina, così, lo spettacolo con un atto di fiducia e la trasmissione dell'esperienza del buio, citando anche il coinvolgimento del pubblico che Sieni per primo aveva introdotto nell'assolo *Variazioni Goldberg* del 2001 e, in seguito, esteso a Giuseppe, sin dalla coreografia solistica di *Atlante del bianco* (2010).<sup>64</sup>

A nulla serve insistere sui rimandi iconografici, per esempio, dei cappelli a cono bianchi, ispirati senz'altro ai flagellanti e agli infedeli di Goya, che ricompariranno anche in *Dolce vita*, produzione per la compagnia del 2014. Per Pinocchio, come in seguito per i danzatori di *Dolce vita*, il cono è innanzitutto una protesi che allunga il corpo e che lo trasfigura, consentendo un'ulteriore ricerca percettiva. Al tempo stesso, questo corpo mostra la complessità semantica del gesto poetico di Sieni. Lo scavo nella percezione come strumento, non verso lo spontaneismo, ma verso l'approfondimento delle potenzialità cinestesiche insite nel corpo consente l'acquisizione progressiva di un sapere da cui traspare la stratificazione mnemonica e immaginifica del gesto: una mappatura dinamica delle sensazioni fisiche si apre come paesaggio visivo e cinestesico allo sguardo altrui, per cui la percezione del corpo diventa ora «la vera istanza

---

<sup>64</sup> Cfr. Gaia Germanà, *Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», nn. 1-2, dicembre 2011, pp. 91-120.

finzionale», cui si associano gli indizi iconici posti sul corpo e sullo sfondo.<sup>65</sup>

La scrittura scenica di *Pinocchio. Leggermente diverso* rivela, pertanto, il pensiero di Sieni rispetto al corpo danzante come corpo metamorfico, da cui traspaiono le tracce culturali e mnemoniche che il gesto poetico di Giuseppe attiva. Rispetto alla costruzione del corpo del ciclo fiabesco, in cui movimenti a scatti e spigolosi rendevano una fisicità legnosa e modulavano la forma dei primi pinocchi in scena, il lavoro tecnico di Sieni ha, infatti, enfatizzato maggiormente, negli ultimi anni, il *bios* e l'organicità interiore della figura danzante: i principi di movimento, i canali energetici e la trasmissione del gesto tra le pieghe e i piani del corpo, oltre alla precisione articolare e alla sperimentazione dinamica. Da queste esplorazioni discende anche un'apertura semantica che accresce la portata simbolica del gesto rispetto alla rappresentazione dei personaggi e all'uso mimetico degli oggetti, impiegati piuttosto come stimolo alla scoperta sensoria.

Di questa visione, nel suo *Pinocchio Comuniello* sembra mostrare il percorso che porta alla nascita del gesto, esibendolo proprio negli sbilanciamenti e nel recupero dell'equilibrio, come negli spostamenti nello spazio, da cui traspare inevitabilmente anche il dato biografico della disabilità, che perciò scardina anche l'autoreferenzialità della sperimentazione linguistica del coreografo, immettendo 'tracce di realtà' sulla scena. La sua presenza si fa segno al pari delle scelte drammaturgiche, per quanto la tecnica acquisita, gli indizi della storia disseminati nello spazio e l'eco di pregresse coreografie sottraggano l'opera dall'appiattimento sul reale e la trasportino in una dimensione poetica in cui l'incontro con la vita dissotterra, ancora, le domande implicite nel racconto collodiano.

In *Pinocchio. Leggermente diverso* tutta la danza allude, infatti, a una trasformazione continua e senza fine, che riprende la letizia e la trama del romanzo, pur distorcendole a propria immagine e somiglianza. Affiorato per analogia e solo indirettamente per *mimesis*, il 'personaggio' ritratto nello spettacolo appartiene, quindi, soprattutto al giovane Giuseppe, che può in ultimo portarsi addosso un'improbabile fatina con impermeabile rosso e bacchetta magica, e non più l'anziano padre, come nel romanzo collodiano. Il percorso biografico del danzatore ha, cioè, dato nuova vita al personaggio, insinuandosi nell'apertura indotta dalla progressiva fiducia nella *paideia* dell'ultimo Sieni, oltre che nella scia della lunghissima ricerca sulla costruzione simbolica del gesto. Pinocchio è, così, diventato metafora di una crescita che si misura sui propri passi, senza l'ipotesi di un fine ultimo ed esterno: il suo volto è quello di un ragazzo che chiede al pubblico

---

<sup>65</sup> Cfr. Annie Suquet, *Scènes. Le corps dansant: un laboratoire de la perception*, in *Histoire du corps. 3. Mutations du regard. Le XXe siècle*, a cura di Jean-Jacques Courtine, Seuil, 2006, p. 415.

di fidarsi e di lasciarsi condurre attraverso il buio, insistendo su un ascolto tattile in cui si sbriciola, infine, l'icona stessa del personaggio.

### **L'altro Pinocchio: la persona ignota**

Se il personaggio letterario fa da sfondo al personaggio teatrale, gli artisti menzionati non ritraggono il burattino-bambino in scena, preferendo muoversi 'dentro Pinocchio' con fresca e audace irriverenza. Non solo in tutti gli esempi manca un copione, inteso come rielaborazione o riscrittura creativa del romanzo, ma viene scombinato il «sistema di relazioni che si annodano nel racconto». <sup>66</sup> Sono limitatissimi gli scambi dialogici (con qualche eccezione nello spettacolo di Baliani) e, cosa ancora più importante, la stratificazione temporale degli spettacoli non è riconducibile alla linea diegetica del testo collodiano, in quanto attinge da una percezione mnestica (particolarmente Baliani e Babilonia) o onirica (nel caso di Punzo) e metaforica (in tutti i casi e in Sieni) che infrange la linearità narrativa e sposta il senso complessivo dello spettacolo sul piano della realtà di chi lo agisce in scena. Gli stessi elementi biografici degli interpreti non rafforzano, infatti, la tessitura drammatica del racconto, né servono ad attualizzarla, bensì aprono delle tangenti esterne all'universo semantico de *Le avventure di Pinocchio* che concernono, soprattutto, il rapporto con la diversità e con la costruzione dell'identità nella società contemporanea.

Anche il binomio fantastico-fiabesco viene, infatti, riconcettualizzato rispetto al romanzo, dove è presente sin dall'incipit, attraverso la vocina uscente dal pezzo di legno, che insinua un elemento di alterità e straordinarietà all'interno di un mondo che appare ancora realistico e 'comune'. Nelle opere teatrali considerate, non è però il fantastico a penetrare il reale, bensì il reale ad irrompere nel racconto fiabesco, riempiendolo di altri contenuti. Soprattutto, la presenza schiacciante dei corpi e la loro autoreferenzialità biografica alimenta l'ambiguità tra la verità (di quel che si vede e ascolta) e la finzione, in luogo di alimentarne la dicotomia.

Cambiano le motivazioni, cambiano anche gli accenti e la dialettica tra personaggio e attore, a seconda che a parlare con il naso di Pinocchio sia Punzo dal carcere di Volterra, che invoca un'infanzia dell'umanità per condannare l'indottrinamento e la prigionia sociale; un ragazzo di strada che ritrova (per la prima volta) se stesso, scavando nella memoria negata della propria infanzia; un giovane non vedente che scopre inedite

---

<sup>66</sup> Luca Ronconi ne parla, indicando piuttosto il processo di teatralizzazione del romanzo, nella sua *Prefazione* a Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa, Pacini Editore, 1999, p. 7.

possibilità di crescita; o che il burattino-bambino venga associato a persone disabili, con il loro rifiuto del ruolo di eterni 'ragazzi'. Cambia completamente il senso dell'analogia con il personaggio di Pinocchio, come archetipo e simbolo dell'infanzia e della diversità, e variano i metodi, ma non sfuggono alcune costanti tra gli spettacoli ricordati: il riferimento al personaggio come strumento drammaturgico che esula dalla drammatizzazione del romanzo; la sua diversa declinazione per mostrare un punto di vista sulle dinamiche relazionali della proiezione identitaria (che si rispecchia nella percezione del corpo); l'enfasi sulla performatività, in luogo della teatralizzazione, come strumento di rottura della continuità diegetica con modalità facilmente riconducibili ad un'estetica post-drammatica che rimettono in gioco e tematizzano, anche, il ruolo interpretativo dello spettatore.

Proprio lo spettatore diventa, in ultimo, l'epicentro da cui s'irradia il senso dell'opera in scena, l'occhio in cui si amplificano le contraddizioni tra realtà percepita e invisibile, e in cui si specchia, dunque, il tentativo degli artisti di alterare i punti di vista consuetudinari sulla diversità, nonché sulla dialettica tra libertà e condizionamento individuale.<sup>67</sup> Gli spettacoli di Punzo, Baliani, Babilonia Teatri e Sieni creano, infatti, dei cortocircuiti che progressivamente spostano l'asse semantico della performance dalla diversità alla condivisione dell'alterità: anche il corpo specifico, ostentato inizialmente nella sua ordinarietà (Punzo), reificazione e anonimata (Baliani), imperfezione fisica (Babilonia) e disabilità (Comuniello) diventa il tramite verso un'integrità che sfugge alla sua immagine immediata, condizionata da dinamiche relazionali e da limitazioni di cui i margini sono esibiti e ridiscussi in scena. Lo spettatore è perciò interrogato su ciò che è in grado di discernere, sentire e percepire e, all'avanzare degli spettacoli, idealmente condotto ad abdicare al ruolo di *voyeur*, per farsi *voyant* di un'umanità remota che lo tocca in prima persona.<sup>68</sup>

Questi artisti non raccontano né attualizzano, in definitiva, *Le avventure di Pinocchio*, ma impiegano le parole, le movenze, i simboli e l'immaginario archetipico del suo personaggio cardine (e, limitatamente il racconto, per quanto riguarda Baliani), per stimolare il riconoscimento di un'alterità

---

<sup>67</sup> Ricordiamo, al riguardo, che il pubblico è chiamato in causa anche tramite la sovrapposizione dei diversi piani del discorso: della *phoné* fisica e del personaggio, come del quotidiano e dell'immaginario in Punzo; mostrando l'attore e la realtà di Nairobi fuori e dentro Pinocchio in Baliani; con la frontalità e l'intervista in diretta dei performer, additando la relazione che lo spettatore intrattiene con quelle stesse domande per i Babilonia Teatri; investendolo di un ruolo partecipante e invitandolo a provare sulla propria pelle la percezione del buio in Sieni-Comuniello.

<sup>68</sup> La differenza trae spunto dallo studio sul «veggente del mondo visionario della scena» menzionato da Nietzsche, rispetto alla potenzialità del teatro di andare oltre la comprensione della realtà visibile e abbracciare la percezione del Reale che vi è sottesa (Cfr. Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, 1992, pp. 45-66).

*condivisa* che mira a mostrare la persona «attraverso il corpo». La diversità diventa, perciò, il punto di osservazione privilegiato (perché straniante rispetto a chi non ne condivide la condizione), per rendere familiare ciò che dappprincipio è estraneo, attraverso la sovrapposizione di finzione e realtà, e tramite la dialettica tra rappresentazione e presentazione: di questo processo il personaggio di Pinocchio è perciò il mezzo, poiché diverso, ma da tutti noto. Anche l'ambivalenza semantica che lo caratterizza in scena, incrinandone lo statuto denotativo, ne attesta, in maniera significativa, la valenza discorsiva rispetto alla relazione teatrale.

Alla fine de *Le avventure* di Collodi un «grosso burattino» resta «poggiato a una seggiola, col capo girato su una parte (e) con le braccia ciondoloni», ma adesso non è più il Pinocchio-bambino della fiaba che gli sta di fronte, osservandolo. Accasciato, Pinocchio ci interroga, piuttosto, ostentando buchi neri in cui si attarda ora lo sguardo: siamo noi, infine, spettatori contemporanei, quel Pinocchio perbene che si specchia nel burattino, come tramite per un tempo umano e per una persona paradossalmente ignota.