

Titolo || Il cieco nel pozzo  
Autore || Alberto Abruzzese  
Pubblicato || «Rinascita», 19 maggio, 1978  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 1  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Il cieco nel pozzo

di Alberto Abruzzese

Nelle pratiche drammaturgiche sviluppatesi nella storia e giunte oggi a sovrapporsi, intrecciarsi, coesistere, opporsi, troviamo diversi modi di concepire e organizzare lo spazio, teatrale. Gli elementi da tenere presente, da considerare come impliciti anche quando non vengono esplicitamente esternati come *forme*, sono molti e in grado di costituire la potenza del teatro, cioè la sua forza nell'esercitare un dominio sullo spettatore: lo spazio si impone infatti con una sua dinamica ottica, sessuale, psicologica.

Lo spazio si è andato articolando, nella dimensione teatrale così come in ogni altra, secondo determinazioni socio-economiche storicamente individuabili nei meccanismi del potere e nei rapporti che la consistenza fisica dello spettatore intratteneva con le «immagini» del potere.

Il teatro detto all'italiana, ad esempio, collocando la finzione scenografica e drammatica *dietro* il velo del sipario e in posizione «auratica» rispetto al pubblico, era come l'offerta di un sesso femminile alla penetrazione di uno sguardo «unificato», conformato alla falloccrazia del potente. Il pubblico si abbandonava all'ideologia del potere godendo della sua forza sessuale, della sua capacità e possibilità di costruire splendidi oggetti di piacere. In tali oggetti, macchine, invenzioni, il sipario si dischiude ad una lenta e progressiva carezza dell'occhio, una o due o tre o quattro volte richiudendosi in silenziose-mondane-palpanti pause, sino ad esplodere nell'applauso finale, nell'orgasmo delle luci e dei sorrisi, nella felicità totale di una offerta completa di tutto lo spazio teatrale impudicamente rivelato. Alla fine, dissolti gli ultimi fremiti dell'applauso e perduto il culmine della massima comunione, il sipario può calare pesante non avendo più nulla da offrire; dopo avere sino in fondo ritmicamente accolto e guidato lo sguardo del pubblico, la scena ha ricevuto lo scrosciante riconoscimento del piacere goduto, ora non ha più nulla da dare; il corpo degli spettatori si ritrae stanco e defluisce lontano. Suppongo che in tali estetici accoppiamenti visse il borghese aduso a frequentar teatri, quando il teatro e le sue forme avevano concentrato in una meccanica spaziale un così alto potenziale libidico.

Nello spazio circolare e poi nella piazza si svolgono, invece, rituali più complessi, conseguenza di una sessualità stanca che sino al suo limite ha consumato le attrattive di un accoppiamento femmina-maschio e la sicurezza del dominio maschile. Si tratta ora di macchine del narcisismo, di proiezioni omosessuali, di sterili follie: lo spettacolo consiste nel vedere l'altro nell'atto di vedere e il visibile nell'atto di essere visto; lo spazio delimita, insomma, funzioni reciproche, una sessualità più libera, orgasmi più fantasiosi, meno meccanici, raffinatissimi nel localizzare zone erogene prima mortificate.

Non è più l'occhio soltanto a seguire l'immagine drammatizzata e a creare con essa lo spazio in cui scena e pubblico si fondono, ora è tutto il corpo che si fa partecipe, che si muove. Se la spettacolazione è itinerante percorre le vie del borgo e si mescola ai suoi abitanti; allora ciascuno oppone l'esistenza materiale del suo corpo a quella del suo vicino e al corpo-massa del gruppo; ha diverse possibilità per cultura, collocazione sociale, inclinazione psicologica, c può quindi sentirsi parte della piazza o della strada, sentirsi forza-lavoro del movimento spaziale, oppure può conflittualmente resistere, isolarsi, fuggire.

Queste sono solo alcune delle molteplici tecniche combinatorie del rapporto tra lo sguardo dello spettatore e il luogo dell'attrazione spettacolare; è utile farvi riferimento per introdurre *Pozzo*, scrittura scenica consistente in un gioco di sguardi intorno a un buco senza fondo posto al centro di un pubblico. «Sul bordo del pozzo quali interrogativi si pone la nostra ragione? Gettiamo la pietra per sondarne la profondità e stiamo lì ad attendere il tonfo. Contrariamente alla sorpresa di quando si guarda e si addita la luna nel pozzo, potremmo scoprire di non vederla riflessa ma direttamente».

Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, eccezionali autori dell'azione inutile, del gesto-lavoro, dei corpi-funzione, e di macchine celibi, hanno proposto, in uno splendido adattamento di un locale sotterraneo (cavernicolo) del Teatro in Trastevere a Roma, la forza centripeta e centrifuga di un foro aperto tra il *sopra* (lo spazio circolare del pubblico e degli attori) e il *sotto* (lo spazio negato, la magia, oppure un macchinario senza fine). Vale a dire che al posto della larga morbida compiacente apertura tra finzione e realtà, o anche al posto delle classiche «fessure» tra infinito e finito mondo della logica, gli autori hanno avanzato l'ipotesi di un movimento verticale, parzialmente occulto, tra ciò che è evidente e ciò che è presumibile. Ne risulta un gioco ironico, allo stesso tempo colto sin troppo, e ingenuo sino all'infantile. Un cieco, un sasso, un umanoide, un secchio d'acqua, un cappello di paglia, un sacco-paracadute, una pelle e dei bastoni. Movimenti circolari nell'immaginazione e spezzati nella realtà; irrazionale e moto perpetuo che si propongono nella loro evidenza parziale e monca di gesti teatrali senza senso e scopo e significato alcuno.

Una invenzione drammatica; il cieco cade lentamente nel pozzo, leggendo con le proprie dita i nomi degli spettatori precedentemente impressi su tavolette. L'effetto può avere risonanze umanitarie. A me pare piuttosto che l'esito sia di tipo emozionale e fisico: la lettura lenta e cadenzata dei nomi, senza che ad essa possa corrispondere una comunione di sguardi, fa sì che il nome-marchio sociale e individuale *blocchi* lo spettatore nella sua attività ludica; come se il nome ti facesse scoprire agli occhi degli altri con le mani sul proprio sesso (se il piacere è tanto), o perduto dentro al pozzo (se laggiù dove non vedi, spero di trovare tutto quanto il teatro non riesce a darti), o lontano dal cerchio magico, fuori e altrove (se la cosa ti annoia e ti delude). In ogni caso - la conclusione di Remondi e Caporossi è al limite della «convenzionalità» - ad un pozzo senza fondo va messo un coperchio.



Una scena di Pozzo

## TEATRO

# Il cieco nel pozzo

di Alberto Abruzzese

Nelle pratiche drammaturgiche sviluppatesi nella storia e giunte oggi a sovrapporsi, intrecciarsi, coesistere, opporsi, troviamo diversi modi di concepire e organizzare lo spazio teatrale. Gli elementi da tenere presente, da considerare come impliciti anche quando non vengono esplicitamente esternati come *forme*, sono molti e in grado di costituire la potenza del teatro, cioè la sua forza nell'esercitare un dominio sullo spettatore: lo spazio si impone infatti con una sua dinamica ottica, sessuale, psicologica.

Lo spazio si è andato articolando, nella dimensione teatrale così come in ogni altra, secondo determinazioni socio-economiche storicamente individuabili nei meccanismi del potere e nei rapporti che la consistenza fisica dello spettatore intratteneva con le « immagini » del potere.

Il teatro detto all'italiana, ad esempio, collocando la finzione scenografica e drammatica *dietro* il velo del sipario e in posizione « auratica » rispetto al pubblico, era come l'offerta di un sesso femminile alla penetrazione di

uno sguardo « unificato », conformato alla falloccrazia del potente. Il pubblico si abbandonava all'ideologia del potere godendo della sua forza sessuale, della sua capacità e possibilità di costruire splendidi oggetti di piacere. In tali oggetti, macchine, invenzioni, il sipario si dischiude ad una lenta e progressiva carezza dell'occhio, una o due o tre o quattro volte richiudendosi in silenziose-mondane-palpanti pause, sino ad esplodere nell'applauso finale, nell'orgasmo delle luci e dei sorrisi, nella felicità totale di una offerta completa di tutto lo spazio teatrale impudicamente rivelato. Alla fine, dissolti gli ultimi fremiti dell'applauso e perduto il culmine della massima comunione, il sipario può calare pesante non avendo più nulla da offrire; dopo avere sino in fondo ritmicamente accolto e guidato lo sguardo del pubblico, la scena ha ricevuto lo scrosciante riconoscimento del piacere goduto, ora non ha più nulla da dare; il corpo degli spettatori si ritrae stanco e defluisce lontano. Suppongo che in tali estetici accoppiamenti vivesse il borghese aduso a frequentar teatri, quando il teatro e le sue forme avevano concentrato in una meccanica spaziale un così alto potenziale libidico.

Nello spazio circolare e poi nella piazza si svolgono, invece, rituali più complessi, conseguenza di una sessualità stanca che sino al suo limite ha consumato le attrattive di un accoppiamento femmina-maschio e la sicurezza del dominio maschile. Si tratta ora di macchine del narcisismo, di proiezioni omosessuali, di sterili follie: lo spettacolo consiste nel vedere l'altro nell'atto di vedere e il visibile nell'atto di essere visto; lo spazio delimita, insomma, funzioni reciproche, una sessualità più libera, orgasmici più fantasiosi, meno meccanici, raffinatissimi nel localizzare zone erogene prima mortificate.

Non è più l'occhio soltanto a seguire l'immagine drammatizzata e a creare con essa lo spazio in cui scena e pubblico si fondono, ora è tutto il corpo che si fa partecipe, che *si muove*. Se la spettacolazione è itinerante percorre le vie del borgo e si mescola ai suoi abitanti; allora ciascuno oppone l'esistenza materiale del suo corpo a quella del suo vicino e al corpo-massa del gruppo; ha diverse possibilità per cultura, collocazione sociale, inclinazione psicologica, e può quindi sentirsi parte della piazza o della strada, sentirsi forza-lavoro del movimento spaziale, oppure può conflittualmente resistere, isolarsi, fuggire.

Queste sono solo alcune delle molteplici tecniche combinatorie del rapporto tra lo sguardo dello spettatore e il luogo dell'attrazione spettacolare; è utile farvi riferimento per introdurre *Pozzo*, scrittura scenica consistente in un gioco di sguardi intorno a un buco senza fondo posto al centro di un pubblico. « Sul bordo del pozzo quali interrogativi si pone la nostra ragione? Gettiamo la pietra per sondarne la profondità e stiamo lì ad attendere il tonfo. Contrariamente alla sorpresa di quando si guarda e si addita la luna nel pozzo, potremmo scoprire di non vederla riflessa ma direttamente ».

Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, eccezionali autori dell'azione inutile, del gesto-lavoro, dei corpi-funzione, e di macchine celibi, hanno proposto, in uno splendido adattamento di un locale sotterraneo (cavernicolo) del

Teatro in Trastevere a Roma, la forza centripeta e centrifuga di un foro aperto tra il *sopra* (lo spazio circolare del pubblico e degli attori) e il *sotto* (lo spazio negato, la magia, oppure un macchinario senza fine). Vale a dire che al posto della larga morbida compiacente apertura tra finzione e realtà, o anche al posto delle classiche « fessure » tra infinito e finito mondo della logica, gli autori hanno avanzato l'ipotesi di un movimento verticale, parzialmente occulto, tra ciò che è evidente e ciò che è presumibile. Ne risulta un gioco ironico, allo stesso tempo colto sin troppo, e ingenuo sino all'infantile. Un cieco, un sasso, un umanoide, un secchio d'acqua, un cappello di paglia, un sacco-paracadute, una pelle e dei bastoni. Movimenti *circolari* nell'immaginazione e *spezzati* nella realtà; irrazionale e moto perpetuo che si propongono nella loro evidenza parziale e monca di gesti teatrali senza senso e scopo e significato alcuno.

Una invenzione drammatica; il cieco cade lentamente nel pozzo, leggendo con le proprie dita i nomi degli spettatori precedentemente impressi su tavolette. L'effetto può avere risonanze umanitarie. A me pare piuttosto che l'esito sia di tipo emozionale e fisico: la lettura lenta e cadenzata dei nomi, senza che ad essa possa corrispondere una comunione di sguardi, fa sì che il nome-marchio sociale e individuale *blocchi* lo spettatore nella sua attività ludica; come se il nome ti facesse scoprire agli occhi degli altri con le mani sul proprio sesso (se il piacere è tanto), o perduto dentro al pozzo (se laggiù dove non vedi, spero di trovare tutto quanto il teatro non riesce a darti), o lontano dal cerchio magico, fuori e altrove (se la cosa ti annoia e ti delude). In ogni caso — la conclusione di Remondi e Caporossi è al limite della « convenzionalità » — ad un pozzo senza fondo va messo un coperchio.