

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN
LINGUE E CULTURE EUROPEE

C'ERA UNA VOLTA... VENTI RAGAZZI DI STRADA.

MARCO BALIANI E PINOCCHIO NERO

Prova finale di:

Christian Vinazzani

Relatore:

Prof. Franco Nasi

Anno Accademico 2005/2006

La riproduzione e/o la citazione di questo testo, anche se parziali, sono consentite solo citando la fonte: Christian Vinazzani, *C'era una volta... Venti ragazzi di strada. Marco Baliani e Pinocchio nero*, www.klpteatro.it

Per leggere l'intera tesi di laurea o avere ulteriori informazioni contattare l'autore al seguente indirizzo: christian.vinazzani@alice.it

ANALISI DI UNA RISCrittURA: PINOCCHIO NERO

Pinocchio nero è una riscrittura di *Pinocchio* che, purtroppo, non ha riscosso molto successo dal grande pubblico, nonostante i numerosi giudizi positivi da parte della critica. Facchinelli, nella rivista *Sipario* (674/2005) afferma che *Pinocchio Nero* è “un’operazione teatrale di grande spessore artistico e sociale [...] che ha restituito” a venti ragazzi di strada “la dignità di persone e i diritti che avevano smarrito”. Inoltre, Dario Fo, al termine della prima all’ Auditorium di Milano, si è espresso in un grande elogio in cui ha dichiarato che, nei suoi 55 anni di attività, non ha mai incontrato una troupe teatrale simile: in loro, infatti, la capacità di muoversi sul palcoscenico è “innata, naturale. E questo viene da secoli e secoli di danze, di movimento, dentro il rituale, dentro la religione, dentro la vita, dentro il respiro, la coscienza, la cultura”. Lo spettacolo, che si può fregiare del titolo di riscrittura a fini sociali, è stato proclamato vincitore del Premio UBU 2005.

Pinocchio Nero è uno spettacolo che porta in scena la storia di venti ragazzi di strada e il loro riscatto sociale; un riscatto che è testimoniato dalla trasformazione del burattino e che avviene sotto gli occhi degli spettatori. Come vedremo, non si tratta solo di una trasposizione abbastanza rispettosa della favola di Collodi ambientata nelle favelas africane, ma è anche la trasfigurazione poetica del percorso di riabilitazione compiuto dai suoi stessi interpreti grazie ad AMREF e al teatro. È, infatti, uno spettacolo povero e semplice dove venti talenti, formati dal regista Marco Baliani, portano in scena se stessi. È il racconto di una metamorfosi che – proprio come accade nella favola – trasforma venti burattini disadattati, in bambini con un’identità politica e sociale, un corpo e una voce per esprimersi¹.

1. Marco Baliani

Marco Baliani può essere considerato uno dei maggiori autori teatrali del Novecento con numerose produzioni all’attivo: è autore di opere per il Teatro Ragazzi; è considerato il padre fondatore del

¹ A riguardo, credo sia importante menzionare il fatto che l’esperienza di Marco Baliani non è stata l’unica. In effetti, il teatro ha rappresentato la possibilità di riscatto da una situazione precaria anche per dei clandestini in Italia. Faccio riferimento all’esperienza del Teatro delle Albe. Le Albe è una compagnia teatrale romagnola che annovera tra i suoi membri un gruppo di immigrati extracomunitari di origine senegalese raccolti dalla loro condizione di venditori ambulanti. In un’intervista di Oliviero Ponte di Pino (1993), Marco Martinelli, regista e collaboratore alle Albe, afferma

“Siamo partiti da una nostra necessità, dal bisogno di confrontarci con le nostre radici, con il nostro dialetto. E’ questo che ci ha spinto a confrontarci con altri dialetti, con altre origini. In *Ruh-Romagna più Africa uguale*, il primo spettacolo con attori senegalesi, c'erano semplicemente alcuni immigrati che rappresentavano la loro dignità: si trattava soprattutto di portare sulla scena un pezzo di società”.

Teatro di Narrazione e gode di fama e prestigio a livello internazionale come artista, regista, attore teatrale e cinematografico e, addirittura, autore letterario².

Baliani nasce a Suna Verbania il 6 luglio 1950 ma si trasferisce ben presto nel borgo romano di Acilia dove trascorse la sua intera infanzia. Questo periodo della sua vita è molto importante per lo sviluppo della sua mentalità e per le sue scelte future. Acilia, borgata periferica non ancora inglobata nell'urbe romana, presenta tutte le caratteristiche del borgo abbandonato dall'amministrazione pubblica, con un'edilizia scadente, assenza di infrastrutture e popolata da gente di modeste condizioni economiche e ancora legate al mondo agreste. Le estati di Baliani sono generalmente trascorse in riva al lago Maggiore dove la nonna possiede una villa; è quest'ultima che affascina Baliani con la sua capacità di narrare. Ella è solita raccontare fiabe e storielle – che è possibile ritrovare in *Nel Regno di Acilia* – che affascinano Baliani. Come afferma Guccini (2005), Baliani sperimenta durante l'infanzia lo stupore dell'ascolto da parte di un'affabulatrice per eccellenza – la nonna – che intreccia attraverso l'atto del narrare realtà e finzione, riprendendo molti elementi della grande tradizione orale e popolare.

Finito il ciclo di studi secondari, egli si iscrive al corso di laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Roma. Gli anni della formazione universitaria coincidono con gli anni delle lunghe occupazioni studentesche e della grande attività dei gruppi extraparlamentari italiani. Sono anni in cui si orienta verso una forte attività legata all'utilità sociale; come afferma Baliani in un'intervista fattagli da Oliviero Ponte di Pino (1995) gli studenti tentano un'applicazione dell'architettura nelle situazioni di disagio: ovvero l'architettura applicata alle carceri, ai quartieri più periferici. Inoltre, Baliani vuole partecipare attivamente alla diffusione delle idee espresse dai movimenti fondando, assieme ad altri studenti militanti, un gruppo che comincia a fare attività teatrale. Prende presto parte all'organizzazione e alla rappresentazione di *happening*³ che, nonostante la latenza di una cultura e di una formazione teatrale, hanno un discreto successo fra gli studenti. I loro spettacoli sono applauditi anche ai Festival di Democrazia Proletaria e alle Feste dell'Unità a cui partecipano. Il gruppo si occupa esclusivamente della rappresentazione di fiabe e racconti popolari dei quali viene offerta una lettura in chiave politica.

Anno fondamentale per la formazione di Baliani è il 1975. In quell'anno sono invitati in facoltà artisti come Dario Fo e Paolo Poli i quali tengono vere e proprie *lectio magistralis* o rappresentano pezzi dei loro spettacoli. L'estate dello stesso anno Baliani, mentre si trova in

² Tra le sue opere più importanti vanno menzionate: i monologhi *Kohlhaas* (1989), *Corpo di stato* (1998), *Lo straniero* (2003); la raccolta di fiabe *Il signor Ventriglia* (2002); il suo primo romanzo *Nel regno di Acilia* (2004); gli spettacoli *Corvi di luna* (1989), *Peer Gynt* (1995), *Tracce* (1996) e *Pinocchio Nero* (2002); lo spettacolo premio IDI *Come gocce di una fumana* (1994); il premio Stregagatto *Piccoli Angeli* (1993).

³ Manifestazione estemporanea di teatro d'avanguardia alla quale il pubblico è chiamato a prendere parte attiva.

vacanza a Vieste, ha la possibilità di conoscere Carlo Formigoni, uno dei fondatori del Teatro del Sole di Milano. Come afferma Baliani nell'intervista di Ponte di Pino (1995)

Per me [Formigoni] è stato un maestro: grazie a lui ho cominciato a pensare a una disciplina, a crearmi l'idea che se volevo fare questo lavoro dovevo avere una disciplina. È stato l'incontro determinante: tornando dopo quell'estate, ho deciso che avrei fatto teatro.

Negli anni Settanta, ovvero negli anni in cui Baliani matura la decisione di votare la sua vita al teatro, ha larga diffusione “quel movimento eterogeneo, creato da donne e uomini di teatro come da insegnanti e operatori sociali, che viene racchiuso nella definizione di «animazione teatrale»⁴” (Bottiroli 2005, 37). Se la scelta dell'animazione per molti risulta essere un passo forzato in risposta alla crisi che stava investendo l'istituzione teatrale, che non si fa più portatrice di una funzione sociale, per Baliani è un modo per avvicinarsi al linguaggio teatrale. Nel 1975 fonda, con l'aiuto della compagna Maria Maglietta⁵ e Tanny Giser⁶ la cooperativa *Ruotalibera* in cui riveste il ruolo di direttore artistico fino al 1990. L'esperienza in cooperativa porta Baliani a compiere lavori molto legati al sociale; egli si trova a contatto con ragazzi diversamente abili e disadattati dei quartieri più poveri di Roma; egli si prodiga, quindi, per aiutare bambini con gravissimi problemi psico-fisici svolgendo un ruolo ai confini con la mansione di educatore, o meglio ancora, assistente sociale. L'esperienza di Baliani non può neanche ora essere considerata teatro, ma solamente animazione con lo scopo di creare momenti ricreativi e di svago. Contemporaneamente alla diffusione dell'animazione teatrale, ci si comincia ad interrogare sulle potenzialità e sui limiti di questa nuova forma d'arte e ciò provoca una forte presa di distanza da parte di alcuni autori che preferiscono tornare verso un teatro per ragazzi⁷.

Nel 1977 il Teatro-Ragazzi vive una rinascita ufficializzata dalla fondazione di ASTRA (Associazione Teatro Ragazzi) alla quale aderiscono quasi tutte le compagnie del settore come *Ruotalibera*, il Teatro del Sole, il Teatro delle Briciole di Reggio Emilia e molte altre. Da ciò deriva, come afferma Bottiroli (2005, 38), “un moltiplicarsi dei gruppi, un rafforzarsi delle attività di ricerca e di produzione, e una stabilizzazione del mercato teatrale rivolto all'infanzia”.

⁴ L'animazione è una particolare forma di teatro nata in Italia alla fine degli anni Settanta, come osserva Arrigoni in *Sipario* (674/2005, 14), la parola chiave è laboratorio inteso come “capacità di fare di quel tempo/spazio protetto ed extraquotidiano un luogo di esperienza e di espressività, complice il linguaggio teatrale”.

⁵ Maria Maglietta è attrice, regista e drammaturga. Divide con Baliani non solo la propria vita privata ma anche la sua vita lavorativa. Assieme al marito fonda la cooperativa *Ruotalibera* e successivamente *Trickster Teatro*; negli ultimi anni si è occupata di spettacoli che l'hanno spinta a cominciare un cammino di ricerca personale e del femminile.

⁶ Tanny Giser è un'attrice e animatrice argentina che ha partecipato alla nascita del teatro-ragazzi in Italia.

⁷ Alla fine degli anni Settanta Grotowski, noto regista teatrale polacco, paragona questa forma di teatro, l'animazione, a “quello che fanno le baby sitter”.

Tra il 1983 e il 1989 Baliani svolge attività di consulente e alcuni laboratori per un gruppo di scuole genovesi su iniziativa dell'Assessorato delle Istituzioni Scolastiche del comune. Quest'ultimo nel 1982 aveva dato vita a un centro di ricerca sulla comunicazione e i linguaggi verbali e non verbali a partire dalla grande necessità di conoscere questi nuovi linguaggi sviluppati dai ragazzi in modo inconscio.

Negli anni Novanta entra a far parte del Teatro delle Briciole di Parma⁸ e ne diventa membro del Consiglio Artistico assieme alla fondatrice Letizia Quintavalla⁹. Negli ultimi anni il Teatro delle Briciole ha desiderato prestare la propria attenzione anche ad altre infanzie, adolescenze, giovinezze, ovvero quelle che si trovano a fare i conti con situazioni croniche di disagio e/o ingiustizia. Perciò – come si può leggere sul sito internet del teatro – nasce il progetto “D’Arte Affamati”, con lo scopo di portare il teatro in luoghi disagiati del mondo. Un progetto che si è subito concretizzato nell’adesione al progetto *Children in need* di AMREF International.

Nel 2002, all’interno del progetto *Children in need*, Baliani disegna il progetto *Acting from the street*, un progetto di formazione condotto attraverso la danza e il teatro con l’aiuto di alcuni collaboratori coordinati dallo stesso Baliani: Elisa Cuppini, Angelo Loy, Maria Maglietta, Letizia Quintavalla, Morello Rinaldi e Riccardo Sivelli.

1.1 Il teatro di Marco Baliani

La formazione di Baliani avviene quindi a contatto con situazioni di disagio e difficoltà sociali. Nel suo diario di viaggio per il progetto *Pinocchio Nero*, egli afferma che il suo

Teatro è cominciato così, nelle periferie, per strada, lavorando con ragazzi malandati, disadattati, marginali; lì dove non c’è niente, dove tutto manca, a cominciare dagli affetti, la vita pulsa ad un livello più alto, lì basta una briciola per far scoppiare un mondo di creazione (Baliani 2005, 48).

La creatività e la fantasia sono un elemento fondamentale della sua poetica che si vota alla povertà scenica; ogni narratore di storie è un proiettore d’infanzia, munito di occhi da bambino dentro un corpo adulto, che deve stimolare lo spettatore a vedere l’invisibile e tutto ciò che egli evoca tramite le parole e il corpo. Infatti, Marco Baliani fa vedere, dona visibilità all’invisibile, suscita nello

⁸ Il Teatro delle Briciole nasce, in realtà, a Reggio Emilia nel 1976 occupandosi di creare rappresentazioni per luoghi non usuali come carceri, ospedali psichiatrici, caserme, conventi, cascine...). Nel 1979 si trasferisce a Parma dove nel 1981 costituisce il primo Centro Stabile in Italia di Produzione, Programmazione e Ricerca Teatro Ragazzi e Giovani, meglio conosciuto col nome di Teatro Stabile di Innovazione.

⁹ Regista e fondatrice del Teatro delle Briciole. Il suo percorso artistico si occupa di Teatro Ragazzi con particolare riferimento alla tradizione orale e popolare.

spettatore continue visioni richiamando la memoria personale e l'immaginario collettivo. Di conseguenza, ogni spettatore crea la propria lettura personale dell'opera a seconda dell'emozioni in lui suscitate.

Secondo Baliani "l'artista non è chi elabora linguaggi legati all'estetica", ma chi elabora "dei linguaggi necessari per comunicare qualcosa a qualcuno" (Ponte di Pino 1995). Baliani è infatti contrario alla tendenza delle neoavanguardie di spingere il teatro sempre più verso il metateatro e comunque, verso spettacoli incomprensibili ad un pubblico generale in quanto si nega la referenzialità dell'opera. Come già nelle esperienze di animazione, diventano essenziali l'immediatezza dell'approccio, la velocità dell'allestimento e la mancanza di grandi finzioni teatrali e apparati scenici di cui è caratterizzato il teatro italiano degli anni Ottanta e Novanta.

Come afferma Bottioli (2005, 64), i mezzi espressivi di cui fa uso Baliani sono

Una sorvegliatissima mobilità del viso, una gestualità asciutta e a tratti di un'intensità lancinante, una sapiente intelligenza di ritmi che gli permette di popolare la scena immobile di apparizioni, di dare corpo a pensieri e, non ultimo, di entrare e uscire dai personaggi.

Egli sostiene che ogni spettacolo si rivolge ad un pubblico; perciò è necessario che comunichi qualcosa. Il pubblico deve avere la possibilità di comprendere e condividere, o meno, ciò che vede, abbandonando così il ruolo impostogli dalle neoavanguardie di voyeur passivo. Infatti, come evidenzia Facchinelli, esiste una forte connessione tra la sua passione di narrare e il suo forte impegno civile: "se uno decide di convocare trecento spettatori, deve avere un'urgenza, delle cose da dire, deve essere mosso da un impegno etico, da una scelta politica¹⁰". Nonostante il forte impegno civile del regista egli menziona spesso la preferenza di Pasolini per un teatro "incivile", ovvero un teatro che mette in scena conflitti non risolvibili ideologicamente, senza farsi carico del compito di mostrare allo spettatore chi sono i buoni e chi i cattivi. Grazie a ciò, col teatro si ha la possibilità, attraverso le piccole cose, di analizzare e conoscere la Storia, che resta sempre sullo sfondo e mai viene portata in scena.

Infine, il teatro di Baliani pone molta importanza nella coralità del gruppo di attori per il messaggio che intende veicolare; egli punta alla creazione di un gruppo motivato a stare in scena, dove ad ognuno deve essere lasciato lo spazio della propria particolarità, in modo che possano emergere le differenze tra i personaggi; ciò può portare a situazioni conflittuali ed è il gruppo, il coro sopra citato, che si rende capace di rendere più potenti e fondere le storie di ciascuno o la storia che insieme portano in scena.

¹⁰ Marco Baliani *cit in* Facchinelli (674/2005)

1.2. Marco Baliani e il teatro di narrazione

Negli ultimi decenni la vista è diventato l'unico senso di percezione usato; a causa di questo grande abuso, che si concretizza in un ingente bombardamento di immagini, il nostro essere reagisce chiudendo gli occhi e aprendo le orecchie: la ricerca del piacere avviene attraverso l'ascolto. Il teatro traduce questa lezione con la rinascita del Teatro di Narrazione.

Forma teatrale che trae le sue origini dalla tradizione del monologo orale e dalle innovazioni europee, il Teatro di Narrazione si innesta e si muove in contiguità con il Teatro Ragazzi¹¹. con cui condivide alcune caratteristiche riprese dalla pratica dell'animazione teatrale, quali: l'uso libero e fantastico della scena, degli oggetti, dei corpi; l'attenzione per gli elementi espressivi più che per quelli descrittivi, l'uso di oggetti poveri e quotidiani, il rifiuto degli orpelli, un linguaggio semplice e ben comprensibile. A proposito Guccini e Marelli (2004, 14) evidenziano come siano

Agili, economici, facili da riprodurre e da seguire perché costituiti da atti comunicativi diretti, [essi] hanno reagito alla difficoltà della circolazione teatrale, costituendo un sistema trasversale che si serve dei palcoscenici tradizionali, ma anche dei video, della radio e della televisione, [...] e che, ricercando il contatto con un pubblico anche non specialistico, ha aggregato intorno a sé comunità di ascolto composite.

Il Teatro di Narrazione esplose come fenomeno negli anni Novanta con la rappresentazione televisiva del *Racconto del Vajont* (1997) di Paolini. Naturalmente, ad esso soggiace una lunga preparazione passata in sordina lungo tutto il corso degli anni Ottanta e in parte anche negli anni Settanta. Alla base del Teatro di Narrazione troviamo il rapporto che collega il narratore col narrato mediato dal ruolo del narratario. All'interno della dimensione del narrato è necessario distinguere l'atto di narrare e la situazione contingente a questa azione (narrazione) dalla storia, ovvero il contenuto della narrazione, e dal racconto, ovvero dal testo narrativo. "Storia e narrazione – come evidenzia Nosari (2004) – esistono in quanto mediati dal racconto, ma questo esiste in virtù della storia e del fatto di essere proferito da qualcuno per qualcuno". Nel teatro la figura del narratore è sostituita dall'attore a cui però non viene più chiesto di agire la storia, bensì egli deve essere in

¹¹ Giuseppe Bartolucci (*La provocazione ragazzi dal vuoto al pieno*, La Casa Usher, Firenze, 1982) citato in Di Sora, Amedeo, *Il "Teatro Ragazzi" in Italia tra animazione e drammatizzazione* (articolo sul web, vedi Sitografia) divide gli artefici del Teatro Ragazzi negli anni tra il 1945 e il 1960 in: i cosiddetti "Pionieri", uomini di stampo marxista che vedono nella rappresentazione un mezzo per testimoniare e diffondere temi e materiali della resistenza; e "quelli dell'oratorio", religiosi che "vogliono seguire a produrre recite parrocchiali sulla scorta dell'esperienza di animazione di Don Bosco". Negli anni Sessanta e Settanta possiamo assistere a un progressivo declino di questa forma teatrale alla quale subentra un teatro di maggior prestigio culturale, quello degli adulti. Di questo passo i bambini e i ragazzi non vengono più considerati come pubblico esclusivo di spettacoli; non si vuole comprendere il forte valore comunicativo e sociale che potrebbe rivestire un'istituzione quale il teatro e di conseguenza non si tiene in considerazione la diversa mentalità di un bambino rispetto a quella del mondo adulto. È possibile quindi affermare, prosegue Di Sora, che "il Teatro Ragazzi in Italia è rinato [...] negli anni Settanta e Ottanta sia a livello culturale che espressivo e comunicativo".

grado di narrare l'azione. Il narratore non veste i panni di una terza persona, al contrario "si presenta con la propria identità non sostituita" (Guccini e Marelli 2004, 15).

La formazione di Baliani avviene tramite il suo pubblico di bambini. Studiando i diversi gradi di attenzione prestati nel processo di narrazione, egli è in grado di dare una forma al racconto e alla narrazione stessa – la storia è conosciuta a priori. In effetti, storia e personaggi sono mutuati dalla tradizione; ciononostante si rompe la convenzione che "la prima risulti dall'agire del secondo, il quale, anzi, si pone come testimone e contenitore della vicenda" (Guccini e Marelli 2004, 18). Tramite le perdite di attenzione da parte dei bambini, Baliani riesce a correggersi e dalle varie performance trae i toni di voce necessari, i gesti efficaci e la postura adatta per tenere alto il grado di partecipazione e ascolto. Come evidenzia Guccini, a proposito della poetica balianesca di descrivere le cose mentre accadono come se fosse egli stesso il personaggio che le vive in prima persona,

Mentre la voce racconta, la mimica prepara [...] la tensione emozionale del personaggio, che, quando la storia gli porge battute da dire in prima persona, è già figurativamente presente e non deve far altro che impossessarsi della voce fino allora impegnata nel racconto in terza persona mentre lui, il personaggio, già occupava il campo visivo del pubblico (Guccini 2004a).

Il narratore ha quindi il compito di elaborare il proprio stile narrativo in base agli spettatori, ma ciò non può nemmeno avvenire a priori come propone Grotowski, fautore di un teatro povero e spoglio che tenga in considerazione il pubblico a priori. Essendo una forma teatrale che può essere valutata solo a consuntivo, l'autore può quindi anche non giungere ad una forma di narrazione che lo soddisfi pienamente; solo nel momento in cui la narrazione è creata e provata si pubblica il testo che, quindi, non assolve la funzione di copione. In questo modo è nato uno dei più famosi spettacoli di Baliani, *Kohlhaas*, rappresentante per eccellenza della genesi dell'opera in compresenza di attore e spettatore.

La narrazione, secondo Nosari (2004), può essere suddivisa in tre categorie. Egli distingue la narrazione pura in cui il narratore si cela nella semplice figura del raccontatore di storie e fa uso esclusivo delle sue capacità affabulatorie. In secondo luogo, egli individua la narrazione drammatizzata, direttamente collegata alla narrazione pura, dove il narratore fa uso di oggetti di scena con cui interagiscono per sottolineare determinati passaggi: il tavolino, la lavagna e la sedia. Infine, egli individua il dramma narrativo, ovvero la narrazione a più attori in cui è possibile trovare attori che agiscono la storia accanto ad un narratore che narra l'azione.

2. Il “Children in need Program”

A monte del progetto di riscrittura del *Pinocchio* collodiano troviamo il “Children in need Program”, programma nato nel 1999 nel sobborgo di Dagoretti a Nairobi e di cui *The Black Pinocchio* fa parte. Il locale centro AMREF¹², tramite questa iniziativa, si è posto l’obiettivo di assistere centinaia di ragazzi di strada attraverso attività di formazione, ricreazione e lotta all’esclusione sociale. Esso, infatti, assicura servizi basilari che spaziano dall’assistenza medica e alimentare ai programmi di avviamento professionale e di microcredito, passando attraverso l’assistenza legale, l’istruzione di base e l’iscrizione all’anagrafe. Successivamente alla sua creazione, si sono sviluppati vari progetti basati su attività di espressione e comunicazione che coinvolgono direttamente e in modo attivo i ragazzi; infatti, scopo principale di tutte le iniziative è reinserire i ragazzi di strada all’interno della società keniota.

2.1. I ragazzi chokora, ovvero i ragazzi di strada di Nairobi

Dai rapporti delle numerose organizzazioni non a scopo di lucro, e in particolare dai rapporti di AMREF, si riscontra che il continente africano è popolato da un consistente numero di ragazzi di strada. Il ragazzo di strada, come osserva Giulio Cederna¹³, può essere paragonato molto facilmente ad un pezzo di legno o ad un burattino, un kibonzo, in quanto porta vestiti laceri, troppo grandi per la sua corporatura, ha occhi vitrei, assenti e un naso allungato da una bottiglia di colla, la sostanza che sniffano e che li porta alla distruzione psicologica e fisica. È un ragazzo fannullone che insulta e che fa uso della violenza; sempre con la mano tesa pretendendo dal prossimo qualcosa per il suo sostentamento ripetendo la nenia “money, money”; è un furfante, ladro esperto di portafogli e qualsiasi oggetto di valore che turisti avventurosi o operatori sociali indossano. Egli ha una mente attiva e ingegnosa, quando non assuefatto dalla colla, per potersi destreggiare nelle situazioni quotidiane e per arrivare a fine giornata con qualcosa da mangiare.

L’unica certezza che hanno è la strada, territorio che difendono con grinta. In particolare, tutti i ragazzi di strada fanno riferimento ad una discarica nella quale posso trovare rifugio dalla polizia, un reddito tramite il riciclaggio della plastica e protezione fraterna dagli altri ragazzi di strada.

¹². AMREF, acronimo di African Medical and Research Foundation, è la principale organizzazione sanitaria senza fini di lucro dell’Africa Orientale. Essa fu fondata a Nairobi nel 1957 e ha all’attivo centinaia di progetti annuali di recupero e sviluppo in 14 paesi. Essa stessa si definisce un’organizzazione africana grazie all’impiego di personale africano (95% dei collaboratori) rendendo così partecipe la comunità locale stessa. Il suo motto è «Il futuro dell’Africa è nero» che volutamente gioca sulla possibilità di una duplice lettura. Una prima che tristemente presagisce i futuri sviluppi di un continente che, abbandonato a sé, non riesce a tenere il passo di un mondo che va sempre più in fretta. Una seconda lettura può essere resa con «aiutiamo l’Africa ad aiutarsi da sola», ovvero fornire all’Africa i mezzi e le competenze da insegnare alle popolazioni locali.

¹³. Giulio Cederna è il responsabile comunicazione di AMREF Italia.

Trasferendosi sulla strada instaurano, quindi, una serie di legami sociali tra i vari membri della comunità e sviluppano una sorta di altruismo. Nel ghetto – come avvisa Cederna – vi è quindi una fusione delle varie identità¹⁴, annullando le caratteristiche personali di ogni individuo. La strada e il tipo di vita che comporta sono il denominatore comune di questi ragazzi che, ad occhi estranei, sono tutti uguali.

La base, così come viene chiamata la dimora della banda, il guscio di protezione fisico e psicologico in cui si rifugia ogni ragazzo di strada, diventa la propria casa, il posto dove si trascorre il tempo con gli amici, dove si parla delle proprie esperienze e si ascoltano quelle degli altri, dove si condivide tutto, gioie e dolori, fame e cibo. La base si trova nelle discariche e trae il proprio sostentamento dalla roba gettata dagli altri, rifiuti di cibo, cose da rivendere, vestiti, copertoni da cui ricavare scarpe... Perciò, questi creatori di una *commune* ante litteram hanno molto interesse a difendere il proprio territorio.

Se li chiamano *chokora* – osserva Baliani – è perché questi ragazzi non sono persone, sono cose, non hanno uno statuto d'esistenza, non posseggono una identità, sono non-persone, che sopravvivono ai margini di quello che è già marginale. L'unico segno di riconoscimento è quello dell'appartenenza alla banda, al gruppo, alla base. Per il resto del mondo non esistono (Baliani 2005, 21).

La maggior parte di loro si trova in mezzo alla strada per problemi familiari o per la mancanza di genitori che li sostentino; c'è chi ha perso un genitore; c'è chi ha dovuto abbandonare la scuola per cercarsi un lavoro in modo da poter contribuire al mantenimento della famiglia ma, non avendone voglia o comunque successo, comincia questa vita; c'è chi si mette in strada spinto dalla fame; c'è chi esce di casa per scappare alle violenze dei genitori, spesso di padri ubriachi o fatti di colla o dei patrigni che entrano nel nucleo familiare dopo la morte di malaria o AIDS del padre naturale. Altri decidono di scappare alla ricerca di una propria libertà; sulla strada si cammina come e dove uno vuole, nessuno dice cosa bisogna fare. Il ragazzo di strada, come appena accennato, non esiste quindi, in quanto essere che nasce: è un ruolo sociale che la situazione contingente costringe a rivestire.

A riguardo, UNICEF, come mostra Cederna nel volume che accompagna il DVD di *Pinocchio Nero* (2005, 32) distingue tre tipi di situazioni:

- *Children on the street*: “ragazzi che lavorano sulla strada mantenendo tuttavia un rapporto più o meno stretto con le loro famiglie. Tornano a casa alla fine delle giornata lavorativa e conservano un senso di appartenenza nei confronti della comunità”.

¹⁴. Basti pensare all'etimologia della parola ghetto, dal veneziano *getò* sviluppatosi dal latino *iectum*, ovvero gettato. Nome attribuito nel Cinquecento ad un'isola della laguna dove furono confinati gli ebrei, così chiamata per la presenza di una fonderia.

- *Children of the street*: “hanno un legame molto rarefatto con la famiglia, che visitano solo occasionalmente. Individuano la strada come la loro casa, il luogo dove trovare amici e cibo”.

- *Abandoned Children*: “anch’essi ragazzi di strada, [...] non hanno più alcun rapporto con la propria famiglia biologica. Possono contare solo sulle proprie forze”.

Cederna prosegue fornendoci anche i dati relativi al numero di ragazzi di strada kenioti. Secondo fonti governative nel 2001 vivono in Kenya circa 250 mila ragazzi di strada, metà dei quali concentrati nella sola città di Nairobi; secondo dati recenti sembra che gli orfani kenioti si aggirino intorno a un milione e duecentomila.

Ad aggravare la situazione è stata la totale assenza delle istituzioni scolastiche che, essendo a pagamento, erano precluse ad una buona fetta della popolazione che, per assenza di denaro e non sapendo più cosa vendere, rinunciava all’istruzione basilare dei propri figli. Fortunatamente, la situazione è cambiata nel corso del 2003 dopo abdicazione dell’On. Daniel Arap Moi. Il nuovo governo instauratosi ha deciso, infatti, di abolire le tasse scolastiche introdotte negli anni Ottanta su indicazione degli economisti del FMI; grazie a ciò molte famiglie sono aiutate a tenere lontano i figli dalle strade.

2.2. La missione di AMREF International

Il progetto di AMREF si fonda sul rispetto reciproco: tutti i diritti dei ragazzi di strada vengono e devono essere rispettati; in primis quello di scegliere autonomamente se, come e quando accettare l’intervento dei volontari che, di conseguenza, non fanno uso della forza. I volontari cercano solo uno spazio comune tra loro e il gruppo: uno spazio che inizialmente è solo fisico e concreto. In seguito, si lavora sulla creazione di uno spazio comune anche astratto, ovvero lo spazio del confronto. Per il successo dei progetti è necessario non uscire dai propri ruoli e confini se non con la reciproca volontà e il reciproco consenso.

Avvicinare i ragazzi di strada fu – ed è tuttora – un’impresa ardua a causa del solco profondo scavatosi tra loro e gli abitanti del ghetto e che doveva essere riarginato; come evidenzia Baliani (2005) “dicevano che erano sporchi, che puzzavano, che rubavano, che facevano paura e, con le buone o le cattive, li tenevano alla larga”. Gli operatori dovettero quindi ingegnarsi per riuscire ad avvicinare i ragazzi e decisero di sfruttare la loro passione, ovvero il calcio. Tramite ciò che li accomunava, il pallone da calcio, li si sfidava a giocare lunghe sfide e il post partita si rivelava essere un momento ad hoc per poter scambiarsi le proprie esperienze e per ottenere il rispetto basilare per i progetti di coinvolgimento futuri. Nel 2000 AMREF inaugura un centro sportivo a

Nairobi su un piccolo pezzo di terra a Waithaka donato dalla comunità di Dagoretti; lì si crea un campo da calcio per cercare di avvicinare i ragazzi, ma soprattutto i casi più duri e borderline.

Ottenuta la stima dei ragazzi fu possibile partire con i progetti di recupero e reintegrazione. In un primo momento AMREF dà impulso per lo sviluppo di *TV_SLUM, piccoli registi africani*: progetto di video-formazione con lo scopo di creare una società di produzione locale, gestita dai ragazzi, capace di generare un piccolo reddito alternativo. Ciò è stato realizzato fornendo ai ragazzi le attrezzature necessarie (videocamere e taccuini per gli appunti) e mandandoli all'interno dei quartieri inaccessibili agli operatori del centro a documentare la vita dei ragazzi. Il tutto si è svolto sotto la supervisione del regista Angelo Loy.

Successivamente, nel 2002, arriva Marco Baliani e prende piede l'iniziativa di fondare una compagnia teatrale tramite la realizzazione del progetto *Acting from the street*.

2.3. Il sotto-progetto “Acting from the street”

Acting from the street è un progetto nato nel 2002 grazie all'impegno e alla disponibilità di Marco Baliani e del Teatro delle Briciole di Parma. Nasce informalmente in un ristorante a Genova tra il regista teatrale e attore Marco Baliani e il responsabile comunicazione di AMREF Italia Giulio Cederna. Baliani, appena reduce di una performance teatrale con Giuseppe Cederna sui fatti del G8, esprime la sua volontà di portare in scena un teatro che si occupi del sociale rendendolo un argomento di discussione quotidiano alla portata di tutti e non solo di una ristretta cerchia di persone come quelle presenti al suo ultimo spettacolo che avevano assistito più per militanza che per volontà di riflettere su come si erano svolti i fatti. Nell'esprimere questa sua volontà egli racconta il mancato decollo di un workshop da realizzarsi a Beirut, Libano, con alcuni ragazzi disagiati. Giulio Cederna propone subito a Baliani la realizzazione di un workshop in Africa, invece che in Libano, con l'obiettivo di far riscoprire ai ragazzi un'infanzia negata e permettendo loro di condurre una vita modesta ma armoniosa.

Compito del teatro, per Baliani, è quello di modificare il mondo, ma non dall'esterno come tentano le istituzioni, bensì dall'interno, agendo direttamente nei luoghi del disagio per un recupero sociale attivo. Da ciò, qual migliore occasione se non quella di partire dalla mancanza di dignità e di identità individuale. Con *Acting from the street*, il Teatro si è fatto casa e scuola: il corso, infatti, ha garantito una sistemazione adeguata e sicura a venti ragazzi provenienti dalle situazioni più difficili; ha fornito loro assistenza e ha permesso loro di lasciarsi alle spalle le privazioni, fisiche, psicologiche e mentali della vita di strada. Il percorso teatrale e umano dei ragazzi è stato segnato da una decina di stage e il reintegro nel mondo della scuola. Dai primi laboratori organizzati da

Marco Baliani è nata l'idea di portare in scena il racconto collodiano, che ha quindi condizionato i successivi laboratori dati i tempi ristretti.¹⁵

3. L'opera

The Black Pinocchio, ovvero *Pinocchio Nero*, non è altro che la riscrittura della celebre opera del Collodi. Marco Baliani ha portato sulla scena venti Pinocchi africani accompagnandoli in un viaggio alla ricerca della propria identità e del proprio benessere psico-fisico. La rappresentazione teatrale dello spettacolo è anticipata dalla proiezione di un documentario realizzato tramite il progetto *TV_Slum* dal regista Angelo Loy. È un lungo metraggio prodotto da National Geographic Channel, Indigo e AMREF che mostra tutte le fasi del progetto, dal primo stage realizzato da Baliani a Nairobi al debutto dello spettacolo in Italia. Terminata la proiezione e una breve introduzione da parte dei responsabili del progetto, lo spettacolo può cominciare.

I ragazzi recitano su una scena completamente spoglia così come vuole il Teatro di Narrazione. Per quel che concerne l'allestimento al Globe Theatre di Villa Borghese (Roma)¹⁶, le quinte non sono altro che una grande parete di legno con un'apertura centrale che permette loro di accedere al palco. Lo spettacolo originale, rappresentato in Kenya, aveva come sfondo tre drappi di color arancione sostenuti da un precaria struttura lignea. Naturalmente la scarsità di oggetti di scena e mezzi tecnici non è motivata solamente da questioni di forma, bensì anche dal fatto che per la realizzazione dello spettacolo non sarebbe stato possibile sottrarre fondi a progetti umanitari. I pochi vestiti usati dagli attori erano stati recuperati dai depositi del Teatro d'avanguardia delle Briciole di Parma, altri realizzati con scarti di stoffa dai collaboratori al progetto. Alcuni oggetti, indispensabili, come la lunga barba di Mangiafuoco e i trampoli, furono comprati o realizzati dai ragazzi stessi, che con entusiasmo e caparbietà volevano prendere parte agli sforzi comuni.

Lo spettacolo è stato costruito in buona parte dai ragazzi stessi coadiuvati da Marco Baliani che, come un esperto burattinaio, li ha spinti a tirare fuori dal loro guscio la loro creatività e la fantasia classica della fanciullezza. Questa è una caratteristica di Baliani, quella di motivare gli attori a interiorizzare la propria parte, sentire ciò che deve essere comunicato e spingere ogni attore a lavorare singolarmente su come poter rappresentare particolari scene o come rendere particolari battute.

¹⁵. Basti pensare che la prima fase del progetto si è conclusa nell'agosto 2002 con la rappresentazione dello spettacolo a Nairobi e poi in Italia: Roma (2-3 settembre, Globe Theatre) e Palermo (7-8 settembre).

¹⁶. Nella mia analisi di *Pinocchio Nero*, se non specificato diversamente, farò riferimento all'allestimento e allo spettacolo organizzato al Globe Theatre. Questa scelta è dovuta al fatto che il DVD in commercio non è altro che la registrazione in presa diretta della prima romana.

Il testo teatrale di Marco Baliani deve essere annoverato fra i drammi narrativi, ovvero, richiamando la distinzione effettuata Nosari (2004), tra quei testi in cui al narratore si aggiunge una pluralità di personaggi. Il narratore, infatti, assume il ruolo di filo rosso all'interno del testo teatrale e gli è affidato il compito di controllare la progressione della storia. Egli si fa carico, quindi, di ricapitolare e riassumere oppure di anticipare gli avvenimenti salienti dell'opera. Pertanto, gli è affidata la funzione che, nel libro, rivestono i riassunti iniziali di ogni capitolo.

Lo spettacolo è completamente nella lingua nativa degli attori, il kiswahili, una lingua molto musicale, ricca di suoni dolci e lunghe vocali. Per la comprensione del pubblico, l'intero spettacolo è sottotitolato. La scelta è dovuta in primo luogo alla mancanza di tempo e possibilità di insegnar loro la lingua italiana. Bisogna ricordare che sono ragazzi di strada che non hanno ricevuto una scolarizzazione minima e che quindi non sanno nemmeno leggere e scrivere la propria lingua o, nel migliore dei casi, sono ragazzi che hanno dovuto abbandonare la scuola. Basti pensare che all'interno del gruppo ci sono ragazzi che non riescono a padroneggiare nemmeno la variante locale più diffusa, il Kiswahili. L'unico linguaggio in comune è lo sheng, lo slang delle discariche. Ciononostante non mancano alcune battute recitate in italiano, inserite per la versione italiana, che suscitano l'ilarità del pubblico.

Il romanzo è giunto ai ragazzi attraverso una doppia fonte. In effetti, una prima ricezione è avvenuta tramite un'edizione in lingua inglese, quindi un'edizione già tradotta, che si trovava presso il locale centro AMREF a Nairobi. Quest'ultima è stata raccontata ai ragazzi dagli organizzatori stessi. La seconda ricezione del racconto collodiano è avvenuta durante le fasi di preparazione dello spettacolo vero e proprio grazie alla collaborazione di Tarcisio, un traduttore simultaneo.

3.1. La struttura dell'opera

Di primo acchito si potrebbe affermare che la struttura del Pinocchio collodiano è rappresentata dai trentasei capitoli che corrispondono alle trentasei puntate de *Il Giornale per i Bambini*. Ciononostante, leggendo l'opera si può facilmente notare che alcune sequenze narrative si sviluppano su più capitoli, basti pensare alla scena della lunga nottata d'inverno o al teatro di Mangiafuoco. Perciò, risfogliando il libro è possibile contare sedici sequenze narrative¹⁷. Marco

¹⁷ Le sedici sequenze narrative del *Pinocchio* collodiano a cui faccio riferimento sono quelle individuate da Genot (1970, 45-51). Nella sua opera propone la suddivisione del testo collodiano in microsequenze che si ripetono nel corso de *Le Avventure*. Egli individua nove microsequenze, ovvero 1) Obiettivo, 2) Ostacolo, 3) Esitazione, 4) Infrazione, 5) Punizione, 6) Pentimento, 7) Prova del pentimento, 8) Beneficio e 9) Dono. Esse sono raggruppate in macrosequenze all'interno delle quali possono essere sempre presenti o meno. Le macrosequenze sono: A) Geppetto crea Pinocchio;

Baliani, insieme a Letizia Quintavalla, opera una selezione optando per alcune sequenze, ovvero quelle che più si prestano per mettere in scena la trasformazione dei ragazzi di strada, trasformandole, di conseguenza, in eventi corali. Innanzitutto, è da notare che la trasposizione teatrale di *Pinocchio* si presta molto facilmente in quanto l'opera collodiana stessa presenta molte caratteristiche delle opere teatrali. Un'alta dialogicità, descrizioni abbozzate in modo sommario, caratteri e tratti esagerati: la classica situazione della Commedia dell'Arte. Il processo di trasposizione è molto semplice, Pinocchio è già egli stesso un attore, è un burattino, un essere che deve essere mosso sotto la regia di qualcun altro. Inoltre, la trasposizione presenta un processo di riduzione dei contenuti diviso nelle seguenti quindici sequenze narrative.

3.2. Un confronto

Ponendo a confronto le due strutture è possibile notare che l'impianto di *Pinocchio Nero* si scosta da quello del *Pinocchio* collodiano. Di fondamentale importanza è la diversa forma che assume il testo: per Collodi, Pinocchio nasce come racconto fiabesco; al contrario, per Baliani si sviluppa come opera teatrale. L'aver trasposto *Pinocchio* permette al regista di lavorare molto sulla prossemica e la gestualità dei personaggi, aspetti molto importanti per Baliani e il Teatro di Narrazione. Inoltre, riporta Pinocchio nel suo ambiente naturale, ovvero il teatro: Pinocchio è essenzialmente un burattino che recita una parte attraverso la volontà del burattinaio. Ecco dunque l'emergere di un narratore presente fisicamente che calca la scena per tutta la durata dello spettacolo e guida lo spettatore attraverso vari passaggi riassumendo, anticipando e prendendo parte anch'egli alle varie scene. Certamente, anche il narratore collodiano assolve in parte questo compito ma il narratore di *Pinocchio Nero* si esprime anche attraverso il proprio corpo, non possibile naturalmente a Collodi. Egli è presente fisicamente quando Pinocchio cambia direzione per recarsi al Teatro dei

Pinocchio scappa di casa; l'incontro col carabiniere che arresta il padre; Geppetto incontra il Grillo Parlante, bagnato dal vicino a cui aveva chiesto un tozzo di pane si brucia i piedi sul caldano; Geppetto torna dal carcere e vende la sua giacca per l'abecedario; B) Pinocchio va al Teatro dei Burattini invece che a scuola; Pinocchio conosce i suoi fratelli di legno; Mangiafuoco gli dona i cinque zecchini; C) Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe che lo portano all'Osteria del Gambero Rosso; Pinocchio incontra gli assassini e la Bambina morta, Pinocchio è impiccato alla quercia; la fata lo salva e lo fa visitare dai dottori, Pinocchio si impegna a cambiare; D) Pinocchio incontra nuovamente il Gatto e la Volpe che lo portano al Campo dei Miracoli; truffato si rivolge al Giudice Gorilla che lo fa imprigionare; grazie all'amnistia è scarcerato; E) Pinocchio incontra il serpente; Pinocchio ruba dell'uva ed è costretto a fare il cane da guardia; è liberato per avere smascherato le faine; F) Torna al bosco dell'impiccagione e scopre che la Fata è morta; G) Pinocchio parte per raggiungere il padre in mare; H) Gettatosi in mare per salvare il padre, sfida la tempesta; J) Arriva alla spiaggia dell'isola delle Api Industriali e porta le brocche alla donna anziana che si rivela essere la Fata; K) Si impegna ad applicarsi a scuola; Marina la scuola e va al mare coi compagni, Eugenio è ferito; i Carabinieri e il cane Alidoro lo inseguono; finisce nella padella del mostro verde e Alidoro lo salva; L) Pinocchio si vergogna di essere nudo e si veste con un sacco di juta; teme l'incontro con la Fata; M) Pinocchio arriva a casa della Fata; la lumaca lo fa attendere fuori casa; rompe la porta con un calcio; promette di diventare un bravo ragazzo; N) Organizza una festa per la sua redenzione ma si fa convincere da Lucignolo a partire; Pinocchio giunge al Paese dei Balocchi e si trasforma in asino; Pinocchio è venduto ad un circo e si rompe la zampa; L'asino è gettato in mare dove torna burattino ma viene divorato dal pesce; O) Nel pesce incontra il padre Geppetto; la proposta della fuga; P) Pinocchio e Geppetto risalgono dalla pancia del pesce e, aiutati dal tonno, fuggono; Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe; gli viene lasciata una casa Q) Pinocchio si occupa del padre malato, studia e si trasforma in bambino.

Burattini e con gesti, espressioni del proprio viso contribuisce a comunicare le sue ammonizioni. Egli non si nasconde dietro le quinte ma è presente in scena, come lo sarà nella successiva scena della sfortunata sorte del burattino gettato in mare. Dopo aver ceduto la parola ai due pescatori egli rimane in scena e si aggiunge al gruppetto che si preoccupa della sua sorte.

Per quel che concerne la struttura dell'opera è possibile notare alcuni scostamenti. In effetti, Baliani inserisce un prologo che consente allo spettatore di contestualizzare la riscrittura in un contesto ben preciso e diverso rispetto a quello originale. Innanzi tutto non ci troviamo più nella povera campagna toscana di fine Ottocento, bensì in una grande metropoli africana, Nairobi, ma potrebbe anche essere una qualsiasi città del terzo mondo o un qualsiasi quartiere povero del cosiddetto Nord del Mondo. Conseguentemente, anche i personaggi e le situazioni saranno influenzati da questa contestualizzazione: una situazione di disagio e precarietà, sofferenza e violenza. Lo spettacolo si sviluppa seguendo uno schema differente da quello iniziale di *Pinocchio* e di cui si è già largamente parlato nel primo capitolo. L'opera non sembra più avere quello schema circolare caratterizzato dalla reiterazione cronica delle marachelle. In *Pinocchio Nero* il burattino è protagonista di due grandi disavventure: la fuga da casa successiva alla sua creazione e la partenza con Lucignolo per il Paese dei Balocchi. Perciò, più che un movimento circolare o elicoidale, sembra essere un movimento lineare caratterizzato da cadute e risalite del personaggio.

Naturalmente, ciò è dovuto alla cesura che Baliani e Quintavalla operano al testo: alcuni personaggi, come vedremo in seguito, vengono eliminati o subiscono una grande trasformazione, l'impianto strutturale varia profondamente. Innanzitutto Pinocchio non è più solo e abbandonato a se stesso nelle sue azioni ma è seguito da tante ombre, gli altri ragazzi di strada, che ne riproducono fedelmente i movimenti. Basti pensare alla scena iniziale dei tronchi, alla scena della fuga di Pinocchio dove i tanti abitanti del borgo si trasformano in tante marionette o alla corallità del Paese dei Balocchi. Nella versione collodiana i ragazzi del Paese dei Balocchi si divertono giocando ma i loro giochi sono attività solitarie, al contrario in *Pinocchio Nero* i ragazzi formano gruppo esprimendo i loro desideri ai quali si levano grandi ovazioni e segni di approvazione, fino a giungere al grande gioco di squadra, la loro partita, che però li porterà alla trasformazione.

A differenza della struttura originale quindi non troviamo la bottega di Maestro Ciliegia da cui parte la storia collodiana; la scena della "nottaccia d'inverno" viene cambiata. Pinocchio, scappato di casa, non fa ritorno al focolare ma rimane a vagare in giro per il paese e per placare la sua fame, non si ritrova alle prese con un educatissimo pulcino, ma con i mercanti. Baliani richiama quindi una delle scene finali del *Pinocchio* collodiano, quando il burattino, giunto alla riva del Paese delle Api Industriali, chiede la carità ai passanti. Infatti, nella scena del variopinto e assurdo mercato compare l'anziana donna, che nella versione collodiana si rivelerà essere la "bonissima fatina",

portatrice di due pesanti brocche d'acqua. Pinocchio, rifiutatosi di aiutare la signora si ritrova inzuppato della stessa acqua che lui ha rifiutato di portare. Si nota quindi che le figure muliebri che Collodi esclude dalla prima parte del suo racconto, vengono riprese da Baliani. Questa ripresa può essere condizionata dal fatto che *Pinocchio Nero* si costituisce come spettacolo con l'unicità che manca alla versione collodiana; di conseguenza, credo che la riscrittura di Baliani possa essere considerata l'equivalente del *Pinocchio II*, così come definito da Garroni (1975), che sostituisce il suo errare con quello di *Pinocchio I*. Inoltre, Baliani sostituisce la scena del raggio del Gatto e della Volpe con tre teppisti che gli bruciano i piedi¹⁸. Modificatosi il ruolo del Gatto e della Volpe, vengono a mancare le scene dell'osteria del Gambero Rosso, il Campo dei Miracoli e il Paese di Acchiappacitrulli. Per quel che concerne gli incontri con la Fata, che si riducono, sparisce la scena della Bambina morta, l'incontro al circo, la disperazione per la morte della Fata Turchina, i dottori che visitano Pinocchio, il suo applicarsi a scuola, la fuga al mare che lo spinge a marinare la scuola, l'inseguimento di Medoro, la malasorte che lo vuole fritto in padella e la festa per la sua trasformazione coi panini imburrati su ambo i lati... Infine, viene a mancare la scena del furto dell'uva e la relativa punizione.

3.2.1. Le unità di spazio e tempo

Le dimensioni di spazio e di tempo rimangono le stesse della versione collodiana. Baliani, portando in scena una favola non si preoccupa di scandire lo scorrere del tempo o lo spostarsi dei personaggi. Ciononostante, è possibile notare alcune variazioni nell'uso del tempo. Il *Pinocchio* di Collodi tende ad avere come sfondo la notte o, comunque, le tenebre. Al contrario la riscrittura alterna il normale susseguirsi delle giornate; è giorno quando Pinocchio si reca al mercato, poi al calar delle tenebre viene ingannato dai tre ragazzacci; al risveglio gli vengono rifatti i piedi e va al Teatro dei Burattini dove passa tutta la giornata. A notte fonda decide di rincasare e si addentra nella foresta dove viene ucciso. La Fata, probabilmente l'indomani lo risveglia e lo affida alle sue proprie forze per trovare in sé il cambiamento, parte con Lucignolo per il Paese dei Balocchi dove si trasforma in asino e la notte – o durante il sonnellino pomeridiano dell'Omino di Burro – incontra il grillo parlante. Il giorno successivo viene venduto a un direttore di un circo ed è gettato in mare, una coppia di pescatori lo avvista durante una giornata di pesca ma quando esce dal pesce con padre è notte. Sembra quindi che le avventure di Pinocchio si possano ridurre ad una settimana; al

¹⁸. Dei due personaggi e degli altri esclusi dal racconto invito a far riferimento al paragrafo successivo.

contrario, Collodi compie salti temporali molto ampi e, intervenendo nella narrazione, ne rende conscio il lettore.

Per quel che concerne la dimensione spaziale, essa sembra essere inalterata. Le distanze da percorrere si dilatano e si restringono a piacere. Basti pensare al mare in cui Pinocchio è gettato, la distanza che compie il direttore del circo dal luogo dell'infornio alla scogliera è minima, come se il mare si trovasse all'interno del suo circo. Per la creazione dell'elisse spaziale giocano quindi un ruolo fondamentale le quinte che permettono a Pinocchio il passaggio repentino da uno spazio ad un altro.

3.2.2. Un confronto fra i personaggi

Dopo aver preso in rassegna la struttura dell'opera non ci rimane che analizzare la funzione che vengono ad assumere i personaggi nella riscrittura di Baliani. Innanzitutto, il protagonista **Pinocchio**. In entrambi i casi Pinocchio è un ragazzo di strada che fa del suo errare l'essenza della sua vita. Durante il suo percorso incontra ostacoli da superare e situazioni che lo mettono alla prova. Pinocchio è inseguito dalla povertà e dalla fame e escogita qualsiasi piano per procurarsi qualcosa da mangiare. Si mette addirittura a rubare: il Pinocchio collodiano ruba qualche acino di uva e viene punito diventando un cane da guardia, a Nairobi i ragazzi chokora rubano correndo il rischio di essere uccisi dai cani o dai loro padroni e, laddove riescono nella fuga, c'è chi però porta addosso i segni delle ferite riportate¹⁹. Inoltre, come risulta dalle descrizioni forniteci da chi si è recato sul luogo e già menzionate nella sezione dei ragazzi di strada, è possibile notare un'assenza di vita umana all'interno del loro corpo narcotizzato. Come afferma Bottioli (2005, 52) "la mancanza di una direzione nell'attraversare il tempo e il percepirsi come oggetto, irrimediabilmente escluso dall'umanità ma riscattato dalla trasformazione finale" accomuna i due personaggi. Entrambi sono quindi alla ricerca di un'identità da assumere: l'identità che permetta loro di essere integrati pienamente nella loro società di appartenenza.

Pinocchio, fra tutte le sue avventure, è giunto persino in Kenya dove non ha esitato ad adeguarsi agli stili e ai costumi della nuova patria. A proposito, vorrei evidenziare il forte richiamo degli abiti che indossa Pinocchio Nero con i colori di AMREF International: colori caldi che spaziano dall'arancione sino al marrone in tutte le loro sfumature. Inoltre, i colori degli abiti di

¹⁹. A proposito è possibile ritrovare moltissime testimonianze di giovani che per procurarsi qualcosa da mangiare si dedicano a compiere piccoli furti o ad attività illegali quali il riciclaggio dei rifiuti e la vendita sul mercato nero della plastica, attività contesa tra le diverse bande. Come evidenziano Baliani nel suo diario di viaggio *Pinocchio Nero. Diario di un viaggio teatrale* (2005) e Giulio Cederna e John Muiruri in *The Black Pinocchio. Le avventure di un ragazzo di strada* (2005) il mondo in cui vivono questi ragazzi è intriso di violenza.

Pinocchio sembrano rifarsi, forse solo casualmente, ai colori della bandiera e dello stemma keniota dando così luogo ad una sorta di parallelismo col Pinocchio di Mussino che veste i colori dell'Italia.

La figura di **Geppetto** pare rivestire un duplice ruolo: quello del padre di famiglia come singolo e, allo stesso tempo, quello dell'istituto familiare formato da padre e madre. La prima accezione è giustificata dal fatto che anche qui i padri mettono al mondo i propri figli con incoscienza, per distrazione e spesso i figli nascono da relazioni extraconiugali. Fortunatamente, ciò non è la regola e molti nascono tra "mura" domestiche. Anche in questo caso – seconda accezione del ruolo di Geppetto – i figli nascono più come causa di una pratica contraccettiva inesistente o con la prospettiva di essere usati come braccianti; perciò i momenti dedicati ai rapporti interpersonali si restringono sempre di più fino a cessare.

Ponendo a confronto le due figure principali, Pinocchio e Geppetto, è possibile notare che Pinocchio è un essere vegetale, ciononostante vivo e dinamico. Al contrario Geppetto, sebbene un uomo in carne ed ossa, è caratterizzato dalla sterilità che scaturisce nella sua condizione vegetativa e passiva. Nonostante i due caratteri opposti, essi devono vivere entrambi la loro convivenza contraddittoria. Pinocchio vuole fuggire ma alla fine capisce il suo errore e si fa carico del padre. Da questa presa di coscienza da parte di Pinocchio promana quella forza che spinge padre e figlio al cambiamento. Uguale è il rapporto tra l'Europa e l'Africa, il bianco e il nero. Il potere coloniale e la bramosia del primo che ha duramente intaccato le condizioni del continente africano facendo precipitare etnie con usi e costumi semplici nel mondo tecnologico della globalizzazione. Ciononostante l'uomo nero ha bisogno dell'uomo bianco per cambiare. Non perché non ne ha i mezzi, ma perché non riuscirebbe a stare al passo di un mondo e una società globale sempre più esigente e impertinente. Impertinente come il naso di Pinocchio che non smette mai di crescere e mette a soqquadro la vita del vecchio falegname. Quindi, una volta riunite le due condizioni apparentemente inconciliabili, la trasformazione nel rispetto reciproco, l'unione tramite la differenza e la riscoperta delle proprie origini aiutano la costruzione di un equilibrio. A proposito, come abbiamo visto il teatro si è rivelato ottimo strumento: sia in suolo italiano – l'esperienza delle Albe – che in terra straniera.

I personaggi collodiani del **Gatto** e della **Volpe** sono sostituiti dai tre ragazzacci che, per lo stupido desiderio di divertirsi, bruciano i piedi a Pinocchio. Essi sono vagabondi, emarginati dalla società in cui vivono, furfanti e truffatori. Essi sono quindi gli ambasciatori della violenza, dei soprusi e dell'ingiustizia che in Kenya ha trovato un terreno molto fertile. Come testimoniano i rapporti di AMREF e chi si è recato sul luogo, è possibile vedere che la corruzione e il clientelismo sono fenomeni intrinseci alla società keniota. Ecco dunque i tre malfattori principali: scuola, governo/polizia e religione. Tre istituzioni che si prendono gioco del cittadino: le scuole pubbliche

che furono chiuse per ragioni economiche costringendo molti ragazzi all'abbandono degli studi. Ciononostante, anche quando le scuole erano pubbliche, aggiudicarsi un posto per il proprio figlio significava pagare una tangente; la polizia che, come racconta Baliani nel suo diario, cerca di estorcere denaro agli stranieri e agli stessi operatori volontari ricorrendo alle minacce; le varie "kanisa", chiese di diverse confessioni, per lo più cristiane, che fanno incetta di offerte per finanziare le bevute e le notti brave di pastori senza molte privazioni. Infine, la polizia che non esita ad usare la violenza non solo con i ragazzi di strada ma con tutti i membri della società keniota.

Il **Grillo** veste i panni dell'opinione pubblica di Nairobi, è il rappresentante della comunità lavoratrice che vuole che i ragazzi si rendano partecipi attivamente e responsabili. Ma i ragazzi di strada non vogliono saperne di ramanzine e si ribellano a chi li ammonisce o li considera dei disgraziati.

L'unica arma che hanno a disposizione i ragazzi di strada è la violenza; ecco dunque che i sassi che Pinocchio getta all'animale si trasformano nei crimini e nelle truffe che i ragazzi compiono alla comunità. È con la trasformazione asinina che subisce Pinocchio che il Grillo prende la sua rivincita deridendo il burattino e lasciandolo al suo destino come fanno i cittadini di Nairobi con i ragazzi di strada: con il loro ingresso nel mondo della strada vengono considerati delle nullità, dei furfanti sporchi, rozzi, volgari; non hanno più una dignità e un'identità propria e non resta altro che deriderli e lasciarli cadere nell'oblio.

Sogno e desiderio di ogni ragazzo di strada è quello di reintegrarsi nella società che immaginano: non è la società keniota, bensì la società che scaturisce dalla globalizzazione. Per un biglietto di ingresso Pinocchio è pronto a vendere tutto, persino i sacrifici dei propri cari. Il **Gran Teatro dei Burattini** diventa quindi la meta dei sogni di Pinocchio che vorrebbe unirsi ai propri fratelli. Questi, probabilmente, hanno già cominciato un percorso di redenzione simile a quello dei venti ragazzi di strada. Interrotta la commedia, il filantropismo e la pietà di **Mangiafuoco** si manifestano nella «danza della magnanimità» con la quale dona al burattino del denaro. Con esso Pinocchio può migliorare non solo la propria condizione, bensì anche quella della propria famiglia. Ma il denaro non risolve i suoi problemi, anzi gli causa solamente ricadute e illusioni. Di conseguenza, con la morte di Pinocchio spariscono dalla storia anche le cinque monete d'oro che, tramite il loro sonante tintinnio, hanno richiamato sul burattino le tenebre.

Nello spettacolo compaiono solo due figure femminili: la prima è la signora portatrice di due brocche d'acqua che bagna il burattino e la seconda è la **Fata**. Entrambe però vengono rappresentate da due personaggi maschili mancando una figura femminile. La Fata si differenzia in modo sostanziale dal *Pinocchio* collodiano. Innanzitutto è da sottolineare che a questo personaggio non è stato possibile trovare un equivalente esatto. In Kiswahili non esiste un sostantivo equivalente

per <fata>, gli unici sostantivi presenti si riferiscono a pratiche stregonesche e truffaldine di stampo maschile. Infatti, nella tradizione kikujò, permeata di elementi della religione animista, non esiste una figura simile. Per i ragazzi è stato semplice accettare la figura di Pinocchio come quella di uno spirito che dimora in un ceppo di legno in quanto l'idea di spirito che può essere ovunque e comparire sotto qualsiasi forma è presente nella loro tradizione. Si è pensato di ovviare al problema della traduzione tramite il termine ginno, piccolo spiritello di origine araba presente nei racconti de *Le mille e una notte*; essi però possono essere anche dispettosi e malefici. Di conseguenza si è dovuto ricorrere al sintagma Spirito buono (Jinii Mwema). La fata compare solo una volta in tutto lo spettacolo per indicare a Pinocchio che la trasformazione è possibile solo se lui stesso si impegna a cambiare, tutto è in mano sua. In una prima versione, scritta dai ragazzi, la fata compariva anche nel finale: Marco Baliani spiega, infatti, che

Lo spettacolo si chiudeva con Geppetto, Fata e Pinocchio che si ritrovano tutti assieme, padre, madre e figlio, finalmente riuniti e vivi, il sogno di una famiglia al completo, quella che non hanno mai avuto (Baliani 2005, 93).

Un finale troppo scontato e illusorio che non sarebbe potuto uscire dai confini del mondo delle fiabe; a questi venti ragazzi, sebbene sia grande il loro desiderio, non è possibile dare una famiglia come quella che mettono in scena per Pinocchio. Ormai sono cresciuti e una simile situazione non possono più viverla; a ciò si aggiunge la situazione contingente che non può permettere loro di riuscire a realizzare il quadretto da famiglia modello; almeno non ora, non se le loro condizioni rimangono quelle in cui si trovano loro stessi e la loro società. Da qui la volontà di dare a questi ragazzi un'identità e un posto nella società che possa dare loro sicurezza e forza per cominciare a cambiare le condizioni in cui si trovano. Solo la voglia di riscatto della propria persona può portare a un miglioramento e quindi può spingere la società a tendere verso un modello incentrato sulla famiglia e sulle relazioni interpersonali. È per questo motivo che il finale è sostituito con la scena della loro agnizione. Essi mostrano fieri il loro passaporto, il documento che permette loro di affermare la propria identità, da dove vengono, le loro origini. Ognuno ha abbandonato l'identità vuota del ragazzo di strada per assumere quella di persona.

La figura della Fata può essere paragonata alla funzione che assumono le varie organizzazioni umanitarie e in particolare AMREF. Ella infatti non interferisce nella vita del burattino, gli indica semplicemente che un cambiamento è possibile. Similmente, AMREF è attiva sul territorio africano per mostrare la possibilità del cambiamento ma non per cambiare. Essa mette a disposizione mezzi ma richiede costanza e impegno per aiutare le persone ad aiutare se stessi e la propria comunità. È anche per questo motivo che il finale non poteva risolversi nel ritrovarsi dei tre personaggi: una

volta terminata la propria missione – di inserimento nella società e di ricostruzioni dei rapporti interpersonali con i propri parenti – AMREF abbandona la scena.

A causa dell'abbigliamento della Fata è difficile notare che è interpretata dal narratore stesso. Ma ponendo a confronto le due figure è possibile notare che entrambe vestono abiti dello stesso colore, un colore che ricorda fortemente il turchino, ovvero il colore che pervade il *Pinocchio* collodiano. Con la morte di Pinocchio la narrazione cessa. Conseguentemente, il compito di riprendere la narrazione interrottasi aspetterebbe al narratore; egli lo fa sotto le spoglie della Fata Turchina che, con lo stesso gesto usato per svegliare Geppetto, richiama in vita Pinocchio. Ma la vita a cui Pinocchio è richiamato non è da intendere come sinonimo di esistenza o, comunque, attività cardiovascolare. Al contrario, è da intendere come vita che permette di agire attivamente all'interno di un sistema sociale. Pinocchio non muore fisicamente; anzi, la sua è una caduta allo stato vegetativo dell'identità vuota del ragazzo chokora.

Le **pariglie di ciuchini** e gli **abitanti del Paese dei Balocchi** assumono caratteristiche opposte ai corrispondenti del Collodi. I primi incitano Pinocchio a prender parte al viaggio di Lucignolo: in coro si lanciano nella ripetizione ossessiva dell'invito, addirittura, prima che Pinocchio si possa mostrare titubante; non assistiamo quindi al pianto dell'asino di fronte all'abbandonarsi di Pinocchio a quel triste destino. I secondi, come le pariglie di asini, giocano, esultano e si muovono in coro e non in modo solitario. L'unico personaggio che non subisce variazioni è l'**Omino di Burro**. Egli è in entrambe le opere avido e malvagio. L'Omino di Burro sembra assumere i tratti del capo-base che promette protezione e divertimento al proprio gruppo, ma allo stesso tempo pretende rispetto e dedizione nel riciclaggio di plastica e nelle attività illegali.

Infine, tra gli attanti, anche il **pesce-cane** presenta significati diversi. Nel *Pinocchio* collodiano il grande mostro marino che ingoia Geppetto è un rappresentante della dissoluzione dell'istituto familiare che viene divorato data la sua incapacità di agire nel sistema sociale. Sarà quindi compito di Pinocchio porre le basi per rifondare questo sistema salvandolo dalla morte all'interno del pesce. La lettura che si può ricavare dallo spettacolo di Baliani ha il punto della famiglia in comune. A differenza del primo, l'istituto familiare è mandato in crisi a causa della passata influenza coloniale che ha portato con sé nuovi valori e nuovi usi. Si è quindi venuto a creare una sorta di *American dream* all'interno delle società africane che bramano di raggiungere la condizione dei paesi occidentali. La famiglia è divorata, quindi, dal mostro del progresso che distrugge le tradizioni e le culture spingendole nelle tenebre dell'oblio. A Pinocchio Nero spetta il compito di recuperare le proprie tradizioni e farsi carico del proprio fardello. A far luce e ad indicare la strada da seguire è il **narratore**; il suo ruolo è rivestito da AMREF e da coloro che credono in un possibile riscatto dei ragazzi di strada. Le similitudini sono varie: il narratore, come

appena evidenziato, ha il compito di illuminare la strada a Pinocchio; egli ammonisce e consiglia il burattino ma non si frappone tra lui e la sua volontà; è AMREF che ridona un'identità alla discarica umana popolata dai numerosi Pinocchi, è sempre AMREF che richiama a sé chi ricade nelle tenebre ed è la stessa AMREF che vuole raccontarci la storia della loro trasformazione.

3.2.3. Un confronto fra i temi

I temi trattati in *Pinocchio Nero* sono essenzialmente gli stessi del *Pinocchio* collodiano: la fame che attanaglia i ragazzi di strada, la mancanza di una famiglia che li sappia amare, la totale sfiducia dell'autore nelle istituzioni pubbliche e in particolar modo della scuola assente e preclusa alla maggioranza della popolazione. Grande importanza è assunta dalla fuga che permette loro la ricerca della libertà. Mentre la fuga pinocchiesca trova ragion d'essere nella natura intrinseca del burattino – quindi una fuga cominciata per gioco – la fuga dei ragazzi di Nairobi è dettata dalla voglia di libertà. Fin da piccoli la casa baracca è vissuta come un luogo opprimente dove vengono picchiati violentati dove i numerosi fratelli privano di spazio fisico e affettivo. In Kenya, afferma Baliani nella presentazione dello spettacolo *L'amore buono. Una ballata ai tempi dell'AIDS*, è molto popolare un detto che dice “Quando la povertà entra dalla porta, l'amore scappa dalla finestra”. Nonostante sia rara la presenza di finestre nelle baracche il messaggio che veicola è molto significativo.

Per quel che concerne la fame, vorrei richiamare l'attenzione sul fatto che – come evidenziato nel primo capitolo – il Pinocchio collodiano nasce nel nome della fame. La sua fame è ingorda e infantile, e lo spinge a cercare nutrimento tra i rifiuti in quanto “egli stesso è rifiuto, è deiezione” (Belpoliti 2003, 778). In Pinocchio sembra quindi essere connaturato lo status di ragazzo chokora *ante litteram* che aspira al cambiamento. Dunque in entrambe le opere, il tema fondamentale è la maturazione del protagonista che si conquista con sfide e difficoltà ma promette la trasformazione finale.

4. Il valore sociale

L'esperienza di *Pinocchio Nero* ha portato i ragazzi ad una vera e propria trasformazione, la stessa che è stata portata in scena. Essi da ragazzi di strada, rifiuti della società in cui sono nati, si sono riscattati e hanno ottenuto un'identità riconosciuta. Il percorso non è stato lo stesso di Pinocchio che in 75 minuti si è redento e lanciato alla ricerca del babbo. Ai ragazzi sono serviti anni di lavoro e

laboratori con il regista Marco Baliani e il suo staff di collaboratori. Innanzitutto si è cercato di creare un gruppo, di riscoprire i rapporti interpersonali, i valori della fiducia reciproca, della disciplina e del rispetto. Il gruppo era molto eterogeneo e difficile, tanto che Marco Baliani decise di escludere una ragazza che aveva le capacità di calcare una scena per evitare situazioni di conflitto. I ragazzi, molti dei quali non si erano mai visti, giungevano presto alle mani azzuffandosi per qualsiasi screzio. Naturalmente, i vari esercizi di socializzazione e di ascolto reciproco erano accompagnati da numerosi esercizi fisici e di respirazione per fornire un'educazione teatrale ai ragazzi. Formato un gruppo solido, si è cominciato a lavorare sulla fiaba e sul testo per permettere ai ragazzi di interiorizzare i personaggi e le situazioni da mettere in scena. Infatti, Marco Baliani ha spinto i ragazzi stessi a costruire lo spettacolo; naturalmente fornendo consigli o aggiustando le scene. I ragazzi, quindi, sono stati spinti ad una regressione alla condizione infantile per poter lavorare con la fantasia. Purtroppo, per i ragazzi di strada immaginare rappresenta un processo mentale che non hanno mai potuto sviluppare e che, quindi, non sanno mettere in pratica. Con esercizi e amore, un po' per volta, si è andati alla ricerca del bambino che era in ognuno di loro. Baliani racconta nel suo diario che sui loro volti spuntò "una traccia d'infanzia che non [avevano] mai vissuto, qualcosa che se ne sta[va] nascosta tutta intera, dietro i loro occhi, che appar[iva] per un attimo e subito scapp[ava] via" (Baliani 2005, 27).

Avuti questi primi successi²⁰, si decide di continuare il progetto a gonfie vele e AMREF fornisce una casa situata ad un paio di chilometri da Dagoretti, la Casa Teatro²¹. Qui i ragazzi possono lavorare alle loro parti e hanno a disposizione spazi per realizzare gli oggetti di scena. Marco Baliani si avvale degli scenografi del Teatro delle Briciole di Parma per realizzare un laboratorio/officina dove poter creare i trampoli di Mangiafuoco, la struttura delle quinte e tutto ciò che poteva nascere dalla manualità dei ragazzi. Si cerca quindi di insegnare loro ad adoperare utensili che potrebbero aiutarli a trovare qualche lavoretto futuro. Uno dei primi oggetti che i ragazzi hanno creato è la marionetta di Pinocchio da cui non se ne sono mai separati; come evidenzia Baliani (2005), per loro era diventata come un'ombra che portavano con sé nelle proprie case, al mercato, a scuola, la esibivano in mezzo alla gente con fierezza, quale arma del loro

²⁰. Solamente un ragazzo non ha potuto vincere le proprie crisi e ha dovuto abbandonare il gruppo. Cionostante ha continuato assiduamente a recarsi a trovare i compagni, segno che in lui la volontà di riscatto era nata e non gli rimaneva altro se non condurre la propria battaglia.

²¹. Dai rapporti del collaboratore John Muiruri è possibile notare che il nome originale è Theatre-like-home. Marco Baliani nel suo diario di viaggio e nelle sue interviste usa il termine di Casa Teatro. Credo che la traduzione sia errata o comunque non idonea in quanto non può farsi portatrice dei valori che assume l'espressione in lingua inglese. Prima di tutto si perde la distinzione esistente in inglese tra i termini *home* e *house*; inoltre, l'operatore della comparazione viene eliminato. Il sintagma italiano sembra quindi fare riferimento all'edificio in quanto struttura fisica dotata di un teatro o una sala prove e una zona adibita al pernottamento dei ragazzi. Al contrario il significato che soggiace all'espressione inglese indica il riscatto dei ragazzi tramite il teatro che gli offre la possibilità di riformulare la propria identità attraverso il ricongiungimento familiare dei ragazzi coi nuclei familiari di origine o comunque con i parenti dispersi.

riscatto, e la usavano per creare piccoli teatrini che appassionavano molto i passanti. Alcuni l'hanno colorata, altri l'hanno truccata, c'è chi l'ha vestita.

La Casa Teatro diventa quindi il luogo fisico in cui si opera la trasformazione dei ragazzi. “Sentono – afferma Baliani – che questo lavoro teatrale è un'occasione per un cambiamento, anche se nessuno di loro sa con certezza dove stia andando” (Baliani 2005, 45). Per alcuni diventa punto di riferimento dove dormire la sera; in effetti, molti ragazzi hanno fatto ritorno alle proprie case per farsi carico dei propri cari: genitori in difficoltà o fratelli rimasti orfani e abbandonati a loro stessi. La maturazione che spinge Pinocchio a farsi carico del proprio padre ha spinto i ragazzi a riavvicinarsi ai propri cari. Come testimonia Baliani,

Guidati da loro siamo andati a trovare le baracche dove avevano vissuto e da cui erano scappati, non per farli tornare lì fisicamente ma per renderli consapevoli dei loro cari (Baliani 2005, 117).

Si è ricostruito il loro passato, trovato nome e cognome; tutti sono diventati keniani, anche i profughi di altri stati, si sono falsificate firme di genitori inesistenti per poter aver il passaporto (Baliani 2005, 159).

I ragazzi hanno avuto la possibilità di reinserirsi nelle loro famiglie disastrose e nella società. Il teatro ha quindi ridonato loro la parola e ha cambiato le loro famiglie, fiere dei loro figli. Gli adulti hanno ritrovato anch'essi una felicità perduta, “progettano, riescono a immaginare un domani diverso dall'unico presente in cui sono rimasti sempre schiacciati” (Baliani 2005, 118) grazie ai programmi di microcredito che sono stati studiati per i ragazzi ex chokora.

L'interiorizzazione della storia di Pinocchio è servita ai ragazzi per riflettere sulle proprie esperienze; un confronto che non è avvenuto in solitaria, bensì in gruppo con l'ottica di un confronto reciproco e con la guida di Baliani che si è posto come “pari” raccontando loro come si era procurato le sue cicatrici. Dai racconti dei ragazzi emerge un mondo nascosto fatto di violenza e carcere, un mondo di dolore e un'infanzia negata.

Ognuno quindi ha compiuto un percorso personale di crescita e maturazione alla ricerca di un'identità smarrita. Come coronamento del loro successo e della determinazione che hanno avuto gli viene riconosciuto il diritto di espatriare da un'istituzione che fino a pochi anni prima era loro acerrima nemica, infatti ottengono il passaporto, un pezzetto di carta che ufficializza l'esistenza della loro persona, un documento che li qualifica come cittadini e li toglie dall'anonimità della vita nei ghetti.

Il miglior successo ottenuto da AMREF e il progetto sperimentale *Acting from the street* è stata la rivalorizzazione sociale dei venti ragazzi: da burattini, kibonzo, a persone responsabili. Grazie all'impegno profuso e al successo avuto, la società, che fino a poco prima non esitava a

insultarli e escluderli, ha potuto notare il loro cambiamento e ne è rimasta estasiata tanto da cominciare un passaparola che si estese a tutto il Kenya. Grazie al loro impegno i ragazzi sono stati rivalutati anche dal proprio gruppo familiare al quale hanno fatto ritorno²². Questi venti ragazzi diventano quindi testimoni di fronte alla loro comunità che un riscatto è possibile, che impegnandosi possono essere reintegrati all'interno della società. Da qui nacque la volontà delle numerose rappresentazioni keniane alle quali presero parte moltissimi ragazzi di strada incuriositi dal successo dei loro ex-compagni.

Dopo il successo di Pinocchio Nero il programma di recupero iniziato da Baliani proseguirà con la realizzazione di stage formativi e la costituzione del *Dagoretti Child Theatre – Teatro stabile di comunicazione sociale* per la realizzazione di futuri spettacoli di informazione destinati a riscattare altrettanti ragazzi chokora ai quali i venti Pinocchi Neri passeranno un testimone fittizio.

Terminate la tournée in Europa i ragazzi si apprestano a realizzare un altro spettacolo auto prodotto. Infatti, è terminata la produzione di *L'amore buono. Una ballata ai tempi dell'AIDS* (2006) di Marco Baliani in collaborazione con il Teatro delle Briciole. Il lavoro affronta il tema tabù dell'amore consumato in modo frettoloso in condizioni igieniche precarie e che favoriscono la diffusione dell'AIDS che, ai kenioti, viene fatto vivere come una colpa dai pastori delle varie chiese. Racconta, quindi, un problema della società keniota senza però offrirne una soluzione. Inoltre, il successo del primo spettacolo ha portato centinaia di ragazzi e bambini di Dagoretti a ruotare attorno al locale centro AMREF dove Letizia Quintavalla, Morello Rinaldi, Riccardo Sivelli, Elisa Cupini e Maria Maglietta sono impegnati su numerosi progetti di recupero e reintegrazione.

²² John Muiruri, collaboratore di AMREF di etnia kikuyu, in un resoconto dal titolo *Child participation in awareness raising through theatre* afferma che

“The shows have played a significant role in dispelling the long held belief that street children are criminals, drug users and idlers. The boys demonstrated that in children, lies immense potential, which if harnessed has the capability of changing the World and promoting peace and development”.

(Gli spettacoli hanno giocato un ruolo fondamentale nello sconfiggere la credenza diffusa da tempo che i ragazzi di strada siano essenzialmente criminali, drogati e scansafatiche. I ragazzi hanno dimostrato che in loro stessi esistono doti immense che, se coltivate correttamente, possono permettere la trasformazione del mondo e la promozione della pace e dello sviluppo)
[Traduzione personale].

A MO' DI CONCLUSIONE

Immedesimarsi nelle situazioni di disagio è un'operazione molto difficile. Ciò accade specialmente a noi cittadini di un mondo avanzato ma purtroppo arido di sentimenti. Basti pensare alla diversa concezione del tempo fra il mondo occidentale e l'Africa. Come testimonia lo stesso Baliani, che in Africa ci è stato e che con questa dura realtà si è scontrato, le popolazioni locali vivono il momento senza preoccuparsi del loro futuro. L'assenza di pioggia o qualcosa di aspettato che non si verifica non causa situazioni di stress ma una semplice indifferenza. Se non è successo oggi, succederà quando sarà il momento opportuno e l'unico comportamento che si può assumere è quello di un'attesa vigile. A riguardo basta ricordare la capacità dei ragazzi di strada di assumere e mantenere determinate posture restando totalmente immobili senza difficoltà alcuna.

Solamente entrando a far parte di questo mondo lo si può immaginare. Riflessioni a proposito sono inutili; abituati come siamo a parlare di ipotetiche condizioni o realtà fittizie – le stesse della finzione cinematografica, che, anch'esse, si basano sulla realtà. Credo sia lodevole e meritoria la capacità di Baliani di attivare un processo di maturazione all'interno dei ragazzi i quali si sono fatti carico delle proprie tradizioni, della propria identità, delle proprie famiglie al fine di poter ritrovare una voce e un corpo: quelli di chi può agire e agisce attivamente all'interno di una comunità. Così facendo Baliani si è messo nella posizione di colui che ha offerto una possibilità di riscatto e successo a chi cercava di scappare dal proprio mondo con il sogno utopico di giungere alla civiltà occidentale, un *American dream* ricontestualizzato in base alla situazione a loro coeva. Una volontà distruttiva che ha spinto e tutt'ora spinge a calpestare millenni di tradizioni e cultura per rincorrere il consumismo sfrenato che in Europa e in America ha attecchito da molto tempo. La volontà di Baliani e AMREF di arrestare questa fagocitazione culturale si è tradotta nell'incoraggiare questi ragazzi ad accollarsi il peso del passato, il carico di tradizioni, le sconfitte e le illusioni e, soprattutto dei propri cari, per riscattare la propria persona.

Con l'augurio e la speranza - forse utopica - che AMREF riesca a salvare da questa condizione tutti i ragazzi di strada.

"Da dove vieni?"

"Dalla spazzatura. Vivevo nella discarica di Nairobi"

"Pinocchio, lo spettacolo "Il pinocchio Nero" che porti in scena in Italia, ti ha cambiato?"

"Prima mangiavo solo nella spazzatura. Non sapevo cosa fosse il cibo. Ora mi piace. Pasta, pasta...
buonissima. L'acqua mi terrorizzava. Non mi ero mai lavato. Pinocchio mi ha insegnato a lottare.
Guarda! Mi sento pulito. Io ce l'ho fatta, adesso tocca agli altri".

Cani al guinzaglio, che follia su Il Messaggero del 22 aprile 2005