

Espressione Giovani





EG '83

una rivista bimestrale

- per educatori, insegnanti, animatori e giovani che vogliono un dialogo aperto con il mondo giovanile contemporaneo nei linguaggi espressivi dello spettacolo
- per tutti coloro che credono nelle capacità creative ed espressive dei giovani e sentono la passione di "fare" teatro, cinema, musica, animazione.

EG '83

uno strumento di espressione e comunicazione:

- vuole comunicare una esperienza viva un critico messaggio di speranza, con la logica dei mass-media
- offre materiali d'espressione da elaborare
- stimola la creatività soggettiva e di gruppo
- risveglia le capacità critiche nei confronti dei mass-media
- comunica nuove esperienze teatrali e cinematografiche
- ricerca nuove forme tecniche d'animazione nella scuola
- pubblica le opere dei suoi lettori, specie le prime

EG '83

un sussidio di animazione pratica per la scuola

- suggerisce metodi e lavori a chi intende impostare una didattica nuova per non sentirsi superati dalla cultura dei mass-media.

- aiuta a dar corpo all'espressione totale e al dialogo tra ragazzi e insegnanti, perché il fattore espressivo e comunicativo è molto importante, per chi studia, e chi insegna.
- ai ragazzi e giovani dà la possibilità di far conoscere e pubblicare le loro prime opere.

LE CINQUE RUBRICHE DI EG '83

teatro:

scoperta del territorio teatrale, copioni, mimo, clownerie, attività, ed esperienze di recitazione, regia, coreografia, scenografia;

cinema:

analisi del film; esprimere il film; prodotti sulla piazza: recensioni e rassegne; ricerche di problemi e di significati dell'uomo e della società nella cinematografia;

audiovisivi e TV:

dalla fotografia al montaggio di diapositive sonorizzate; proposta di programmi televisivi, produzione e critica;

musica:

dall'ascolto alla composizione, fino all'esecuzione; complessi musicali e strumenti; personaggi emblematici e segnalazioni d'opere;

animazione e scuola:

esperienze, motivazioni e tecniche che soddisfano le esigenze espressive e comunicative dei ragazzi nella scuola; presentazione di esperienze e di tecniche.

Un inserto fotografico di teatro e di cinema documenta le rubriche.

REDAZIONE

20124 Milano, via M. Gioia 48
tel. (02) 68.81.751

Bartolino Bartolini, Federico Bianchessi, Gottardo Blasich, Arturo Bombardieri, Marco Bongioanni, Valerio Bongiorno, Vittorio Chiari, Bano Ferrari, Laura Gasparino, Salvatore Grillo, Valerio Guslandi, Ezio Leoni, Franco Lever, Lorenzo Longoni, Andrea Marconi, Franco Marinelli, Evangelos Masarakis, Luigi Melesi, Carlo Maria Pensa, Enrico Resti, Carlo Rossi, Saverio Stagnoli.

Con la collaborazione dei CGS/CNOS/
CIOFS: Cinecircoli Giovanili Socioculturali.

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz
Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo
Francia: Max Praile, Paris
Germania: Guido Pojer, Koln
Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin
Perù: Francisco Pini, Lima
Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw
Spagna: Carlos Garulo, Barcellona
U.S.A.: Mario Fratti, New York

AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

EDITRICE ELLE DI CI
10096 Leumann (Torino), Corso
Francia 214, telefono (011) 95.91.091
Conto corrente postale 32684102
Sped. in abb. postale Gr. IV (70)

Abbonamento annuo:
Italia, lire 11.000; estero, lire 15.000;
arretrati e singoli, lire 3.000

Responsabile: Antonio Alessi
Registrazione del tribunale di Torino
n. 2730 del 29.9.1977

Stampa: Scuola grafica salesiana

NOTE
DI REDAZIONE, 2

EDITORIALE, 3 **GIOVANI: PRIMI ATTORI O... COMPARSE?**

LETTORI
IN REDAZIONE, 4 **UN PARERE SUL NUOVO VOLTO DI EG**

TEATRO-
TESTI EG, 7 *Il diazio di Anna Frank*
DI FRANCES GOODRICH E ALBERT HACKETT.

TEATRO-
LABORATORIO, 44 **COME NASCE IL GRUPPO DI
TEATRO SINERGICO**
DI EVANGELOS MAZARAKIS

TEATRO-
SACRO, 46 **SPECTACULUM FACTI SUMUS MUNDO,
ANGELIS ET HOMINIBUS**
DI LUIGI MELESI

TEATRO-
RECENSIONI, 53 **UN "RINOCERONTE" A IMMAGINE
DEL MONDO**
DI EVANGELOS MAZARAKIS

CINEMA-
PROBLEMI, 57 *Uno spazio giovane siglato CQS*
DI SAVERIO STAGNOLI

CINEMA-
RASSEGNE, 59 **CINEMA GIOVANI A TORINO**
DI FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI E VALERIO GUSLANDI

CINEMA-
SCHEDE, 63, 65, 67 **YOL**
DI VALERIO GUSLANDI
THE WALL
DI FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI
MISSING
DI VALERIO GUSLANDI

AUDIOVISIVI-TV, 69 **FARE TELEVISIONE**
DI FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI

MUSICA, 71 *LA CAPPELLA SI... STONA*
DI LUIGI LACCHINI

ANIMAZIONE-
SCUOLA, 76 **Da un racconto a una scena comico-drammatica**
DI GOTTARDO BLASICH

CONCORSO
EG '83, 62 **UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO**

FOTOGRAFIA, 32 **FOTO-INSERTO**

Note di redazione

1. **I giovani** sono l'espressione più reale della rinascita umana, intuita sempre in ogni epoca come necessaria. E lo sono veramente, anche se non tutti concordano nel sentirli nuova e vera ricchezza della creazione e dell'umana società. Per esserlo pienamente e veramente devono però riconquistare la loro storia, le loro origini, e rinunciare alle magie di tante astrazioni che nascono non dalla vita ma da allucinazioni o dalla tentazione.

2. Questo primo numero di EG '83 è **speciale**, costruito sul «**protagonismo giovanile**»: i giovani «ricchezza», «buona novella», «futuro». Del loro protagonismo partecipiamo tutti e godiamo. Ribelliamoci allo sfruttamento giovanile di qualsiasi genere e parte. Preveniamo l'uccisione della creatività, libertà e amore di chi sta crescendo.

— Nell'**editoriale** alcuni spunti per un ricupero dell'ottimismo nel mondo giovanile.

— **Lettori in redazione** è lo spazio di tutti: vorremmo sempre più giovani come Matteo, Angelo, Nicola, Emanuele, Maurizio, Marco...

— Il copione teatrale è di una ragazza di 13-14 anni. Un adattamento del «**Diario di Anna Frank**», due tempi che raccontano e rappresentano la vita, vista da questa giovanissima ebreia, divenuta simbolo di una nuova umanità.

— Il **Teatro sinergico** è proprio un'operazione di stile giovanile: leggerete di più nel prossimo numero.

— Nuova la rubrica **Teatro-sacro**, che incomincia con l'adattamento teatrale della parabola del Figliol prodigo: protagonisti due giovani e il loro padre. Vi chiediamo di leggere la proposta presentata nell'introduzione a questo servizio.

— La recensione de «**Il Rinoceronte**» di Ionesco fa aprire gli occhi sui mostri che aggrediscono l'uomo, ed esprime il desiderio di chi uomo vuole essere e restare.

— Tutta la Sezione Cinema da questo numero viene redatta dai **Cinecircoli Giovanili Socioculturali**, un'Associazione fatta da giovani per la cultura dei giovani.

— **Cinema-rassegne** presenta il festival te-

nuto a Torino nell'autunno passato: una iniziativa da conoscere per parteciparvi.

— **Cinema-schede EG**, una formula nuova, più snella, chiaramente articolata, staccabile per chi vuole organizzarsi uno schedario. Di interesse giovanile il film «The Wall».

— In Audiovisivi-TV il via ad una serie di articoli su **i mestieri della tv**: come si fa e si impara a diventare operatore televisivo nei diversi ruoli che questo nuovo impiego propone ai giovani.

— Il «**coro vocale**» nell'obiettivo musicale di Gigi. Non è facile mettere insieme un coro, ma dopo questa presentazione a molti verrà la voglia di provare.

— **La scuola** può trovare molto materiale di animazione in questo EG: il diario per lettere e storia, la parabola per religione, il coro per musica, e per la drammatizzazione, obiettivi, tecniche e piste di intervento su un racconto da mettere in scena.

— A pagina 62 **il nuovo concorso** di EG per un **soggetto teatrale o cinematografico**. La proposta dovrebbe educare all'espressione, favorire la partecipazione creativa alla rivista e avviare i giovani dotati alla scoperta della loro vocazione di scrittore, giornalista, autore cinematografico o teatrale.

3. Ci rendiamo conto, ogni volta, che 80 pagine non bastano per scrivere tutto: ad esempio per presentare come vorremmo le motivazioni e gli obiettivi che ogni servizio si propone... ma poi ci consoliamo perché siamo sicuri che i lettori di EG sono intuitivi, intelligenti, creativi...

4. Due note ancora, visto che ci stanno.

— Restiamo sempre in attesa dei vostri pensieri sulla rivista: «**E tu che ne pensi?...**». Ci teniamo molto alla vostra valutazione e alle proposte dei lettori. Fra l'altro, ci sono sempre giunte idee che hanno aiutato EG a camminare ed a compiere quel servizio che si propone, adeguandosi ai bisogni e agli interessi del mondo giovane.

— Siete sempre in tempo a trovare un nuovo abbonamento a *Espressione giovani* '83.

GIOVANI: PRIMI ATTORI O... COMPARSE?



La recitazione estemporanea è un antidoto per l'età della macchina, un rimedio per il robot. Strappa l'uomo dal solco di un'esistenza standardizzata.

D. «Come vorresti il tuo futuro lavoro?».

R. «Creativo e libero». E' la risposta della maggioranza assoluta.

D. «La nostra società attraversa una profonda crisi, che non si sa quanto durerà e che sviluppi avrà. Nel frattempo...».

R. «Bisogna cercare di esprimere se stessi e non farsi condizionare».

D. «E' importante essere spontanei?».

Il 95% degli intervistati ha risposto «Sì». Le domande erano 90, rivolte a 5000 ragazzi e ragazze tra i 14 e i 25 anni. Dalle loro risposte emergono il crollo dell'impegno politico (anche se viene riconosciuto come una dimensione fondamentale della vita), una diffidenza in tutto ciò che è collettivo, il ritorno deciso alle virtù (e vizi) del privato, la rivalutazione delle autorità carismatiche del padre e della madre (almeno come desiderio, perché l'inchiesta rivela gravi disagi familiari), l'affermazione della spontaneità...

D. «Quali cose ti rendono più felice?».

R. «Che il mondo diventi più giusto» e «tutti possano dire quello che più piace».

D. «E la cosa che più ti fa star male, in assoluto?».

R. «Non riuscire a fare quello che vorresti. Esprimere se stessi è la vera politica».

«L'esplosione dell'io» è certamente il dato più centrale emerso dall'indagine.

In parallelo appare altrettanto insistente «una massiccia richiesta di paternità», che non è però da mettere in opposizione o conflitto con la prima esigenza. Sarebbe infatti sbagliato, per l'incapacità di comporre in un quotidiano dialogo educativo, concludere con l'eliminazione di una delle due istanze.

Il protagonismo giovanile deve ammettere il confronto e il collegamento con una necessaria presenza, viva e saggia, degli educatori. Ma questi, a loro volta, non devono togliere ai giovani il diritto di partecipazione progettuale e decisionale nella gestione della vita sociale, culturale, politica o religiosa che sia. A ciascuno il proprio ruolo, e non solo quello di «comparsa» ai giovani, e agli adulti quello di regista, primo attore, amministratore e tesoriere.

«Il farsi» dei ragazzi, la loro maturazione sarà sempre proporzionata alla graduale e crescente responsabilità che l'adulto sa dare ai giovani.

«Il gioco teatrale» ci è sempre apparso una scuola ideale di educazione: permette di valutare e classificare le istanze profonde di valori vitali, di celebrare della vita una liturgia, di «provare» la vita impegnandosi a riviverla in prima persona in dialogo con gli altri.

La Redazione

UN PARERE SUL NUOVO VOLTO DI EG

I lettori che desiderano intervenire in questa rubrica, sono pregati di indirizzare le loro lettere, programmi, proposte, materiali espressivi... a:

Redazione ESPRESSIONE GIOVANI
Via Copernico 9, 20125 Milano.



Cari amici, vi scrivo per esprimere il mio parere sul nuovo volto della rivista EG '82 come è stato configurato negli ultimi tre numeri dell'anno, il 4, 5 e 6.

Premetto subito che non sono stato un lettore che vi ha sempre seguito. Avevo preso in visione alcuni numeri dell'80 che non mi avevano soddisfatto.

Mi è capitato di acquistare il numero 4 di EG '82 perché attirato dal timbro «Speciale LA FESTA» e, a differenza dei numeri precedenti, questo mi ha molto soddisfatto. La scelta della rivista di essere meno specialistica è essenziale per venire incontro ad una maggiore schiera di possibili lettori. E' vero anche che non potrete ripetere sempre l'alfabeto e che forse non bisogna leggere la rivista un numero sì e tre no! Bisogna crescere e starci dietro. La strada tracciata nel numero 4 mi sembra giusta. Vi chiedo alcune cose:

— dedicate più spazio a esempi ed esperienze;

— aprite una rubrica specifica per il disegno, collegandolo alle scenografie, ai manifesti, ecc.;

— potenziate la rubrica musicale con esperienze;

— favorite la pubblicazione di spettacoli e indicate gli indirizzi a cui richiederli.

Vi ringrazio per il vostro lavoro e vi assicuro di seguirvi su questa nuova strada. Ciao a tutti.

Matteo

Caro Matteo, grazie che ti sei fatto vivo. La nostra attesa non è stata delusa. Dopo la tua lettera, però, il silenzio, fino ad og-

gi, sul come fare la rivista. Ci sono pervenute richieste di musiche, di testi teatrali per ragazzi e di libri di espressione; e anche qualche breve copione teatrale e saggi di recensioni cinematografiche.

Oggi sono arrivate anche le prime risposte alla domanda «CHE NE PENSI?» presentata nell'ultimo numero dell'82. Le pubblicheremo nel secondo numero dell'83. Speriamo siano molti i corrispondenti che vogliono essere premiati.

Abbiamo scritto più volte che vogliamo dialogare con i lettori, e continuiamo ad essere contrari ai lettori «passivi, consumatori, boccaloni, acefali e acritici...». Difficilmente cambieremo parere. Sappiamo che la strada della partecipazione e corrispondibilità è per nulla attraente quando diventa possibile... e che invece, fino a quando il padrone non la concede, tutti la cercano e la esigono. Contraddizioni esistenziali! Non ci meravigliamo più, ma vi salutiamo sempre con simpatia.

Ricordate che la Redazione ha cambiato indirizzo. Scriveteci in Via Copernico 9, oppure in Via Melchiorre Gioia 48, 20125 Milano.

Buon Anno e un ciao ancora a tutti.

Angelo

E TU VUOI NASCERE? UN ATTO UNICO

Natale: tempo di attesa incerta, speranzosa e attenta, momento di vigilia, dunque, e finalmente di nascita.

Come la cometa passò a chiamare i pastori,

invitandoli ad andare dove la nuova Vita stava per venire; così, non potrebbe una dolce dama passare da alcuni nascituri e chiamarli a nuova Vita?

Immaginando questa strana cometa umana, ho composto l'atto unico «E tu vuoi nascere?».

Forse sono solo delle idee, mal drammatizzate; le propongo senza pretese, sperando che ispirino qualcuno più bravo e fantasioso di me e che da voi mi venga qualche suggerimento-consiglio per «fare meglio». Grazie e buon lavoro. Un cordiale saluto da un affezionato abbonato. Nicolino, 22 anni, studente lavoratore.

(N.d.r. Peccato sia arrivato tardi. Ti faremo qualche proposta e sarà buono per il prossimo Natale).

NICOLINO ROSSI, VIA NAZIONALE 391/A, 66040 SELVA DI ALTINO (CH).

GUIDA PER LA PROGRAMMAZIONE DELL'EDUCAZIONE AI MASS-MEDIA

«Curriculum mass-media» di Elvira Arcenas è un nuovo libro, edito dalla S.E.I., che offre alcune linee orientative e metodologiche per progettare l'educazione ai mass-media nella scuola, con tre distinte proposte curriculari: per la scuola materna, per la scuola elementare e per la scuola secondaria.

L'opera porta all'argomento un contributo teorico e pratico e inquadra in modo organico e sistematico i vari aspetti linguistici, psicologici, sociali, economici e politici delle comunicazioni di massa. Sbocco di quest'analisi è l'elaborazione di un metodo operativo per la lettura critica e l'uso comunicativo ed espressivo dei nuovi linguaggi.

Vengono forniti validi suggerimenti e stimoli per l'elaborazione di un organico piano di studi e chiare indicazioni che aiutano a strutturare il lavoro in relazione ai diversi livelli.

L'intera opera rivela, nella forma e nel contenuto della trattazione, l'esperienza maturata dall'autrice nell'ambito dei problemi educativi nella moderna società tecnologica.

SOCIETA' EDITRICE INTENAZIONALE, CORSO REGINA MARGHERITA 176, 10152 TORINO.

PRIMOTEMPO - 8^a RASSEGNA NAZIONALE DI TEATRO-RAGAZZI - STAGIONE 1982-83

Ogni sabato e domenica alle ore 16, alla

Sala Gonzaga, Via Settembrini 19, Milano, spettacolo teatrale per ragazzi. Questo il cartellone:

«GLI AMICI DI ALICE», liberamente ispirato ad alcuni personaggi di Lewis Carroll, narra la storia di Alice che capita a «Wonderland», il «paese fantastico». Questa nuova produzione del «Teatro del Buratto» di Milano è punto di incontro tra la comicità assurda dei personaggi, il colore, le forme dei pupazzi e le musiche di Gino Negri. Adatto ai bambini delle scuole elementari.

«VOLA, VOLA PETER PAN» del «Teatro Viaggio» di Bergamo. Perché Peter Pan è così spesso sognato e atteso da tanti bambini sparsi in tutto il mondo? Parlare di Peter Pan è parlare dei propri sogni, di se stessi e dei propri desideri. Lo spettacolo è adatto ai bambini delle scuole elementari.

«LA CITTA' DEGLI ANIMALI», de «I Teatranti» di Reggio E., narra le avventurose vicende di Tartarino, eroe suo malgrado, che per sconfiggere la paura di tutti consapevolmente rischia la propria vita per quel desiderio di gloria che ogni «tarasconese» porta con sé. Adatto ai bambini delle elementari e della scuola media.

«TEATRO PER FISARMONICA» del «Teatro Popolare la Contrada» di Trieste, narra la storia di due personaggi, Camillo e Cornelio che decidono un giorno di mettere in scena uno spettacolo. Adatto ai bambini delle elementari.

«STORIE, STORIEDELLE DEL BAULE MAGICO» del «Teatro del Buratto» di Milano, narra la storia di due attori-burattinai, un mago e il suo aiutante, che arrivando fra i bimbi con un baule da cui esce un po' di tutto, creano una situazione di magia e di immediato coinvolgimento del pubblico infantile. Adatto ai bimbi delle scuole materne ed elementari.

«2000 ANNI FA» de «La Mela Magica» di Genova, narra la storia del Prof. Sudakov che vuole costringere il tempo e fermarsi o a lanciarsi in qualsiasi direzione. Giocato con attori e pupazzi, lo spettacolo è adatto ai bambini delle scuole elementari.

«MUSICA, MECCANISMI ED ALTRE DIAVOLERIE» del «Teatrino dei Piccoli Principi» del fiorentino Alessandro Liberini non è altro che uno spettacolo sulla meccanica del fare teatro con le mani. Adatto ai ragazzi delle scuole dell'obbligo.

«LA NATURA E' MUSICA» della Compagnia milanese «Strumentoconcerto» di Nicola Scarano. Gli strumenti musicali sono i

personaggi che, con le loro forme, colori e suoni, racconteranno fantastiche storie. Adatto ai bambini delle scuole materne ed elementari.

«STORIE INCOMPIUTE (R)» del «Teatro del Canguro» di Ancona; i personaggi, le figure, i suoni e i colori sono ispirati dal linguaggio visivo dei monitors, dei videogames, che sempre più fanno parte della nostra vita. Per un pubblico di bambini delle elementari e medie inferiori.

«OPLA', OVVERO LES JEUX SONT FAITS» de «L'Uovo» dell'Aquila è essenzialmente un gioco teatrale, vivace e divertente, che vive soprattutto della espressività pura dell'attore, in un continuo confronto con lo spazio scenico, la musica e il dipanarsi della comicità intrinseca all'azione teatrale. Adatto ai bambini delle scuole elementari e medie.

Lo spettacolo «LONG PLAYING» de «Il Carro e la Maschera» di Bologna si ispira, oltre che a testi originali, a fiabe di Calvino, dei fratelli Grimm ed Andersen. Marionette, pupazzi e oggetti animati. Rappresentazione adatta ai bambini delle materne e delle elementari.

«IL RICHIAMO DELLA FORESTA» del «Teatro delle Briciole» di Reggio E., è la storia di un cane che, maltrattato dall'uomo, decide di fuggire dal mondo «civile» per tornare alla vita selvatica. Particolarmente adatto ai bambini delle scuole elementari.

Lo spettacolo «I COBOLDI DELL'ARCOBALENO» è una coproduzione del «Teatro del Sole» di Milano e del «Teatro delle Briciole» di Reggio E., e racconta le avventure di 4 «esseri naturali» che vivono ai margini della città, per i quali l'arcobaleno diventa il simbolo-meta di un loro viaggio. Adatto ai bambini delle scuole elementari.

«TRA BIANCO E NERO» del «Teatro di Piazza o d'Occasione» di Prato, propone ai ragazzi l'importanza del colore come elemento della creatività. Arlecchino è il conduttore delle divertenti storie. Adatto ai bambini delle scuole elementari e medie inferiori.

Lo spettacolo «LE AVVENTURE DI CIPOLLINO» de «Il Carretto di Marodian» di Torino è tratto dall'omonima storia di Gianni Rodari. Si narra la vicenda di Cipollino, bambino un po' vivace che involontariamente, con la sua ingenuità e i suoi scherzi, porta la pace nel villaggio. Adatto ai bambini delle materne e delle elementari.

Lo spettacolo «LA STORIA DI PEPPI'», del «Teatro Kismet» di Bari, è tratto da una favola di I. Calvino e narra le vicende di un giovane meridionale che deve fare un lungo viaggio in cerca di lavoro. Il tema del viaggio è la metafora della crescita di ogni bambino. Adatto ai bambini delle elementari e delle medie inferiori.

PER PRENOTAZIONI ED INFORMAZIONI TELEFONARE A: TEATRO VERDI 02/6880038-6071695; SALA GONZAGA 02/2715270, MILANO.

PRESENTAZIONE CATALOGO AV

Il C.I.T.E. (Centro Innovazione Tecnico Educativa) di Milano ha costituito nel settembre dell'81 il settore audiovisivi. Si propone un triplice scopo: produzione, raccolta, consulenza.

1. La produzione audiovisivi sui seguenti argomenti: educazione permanente, handicappati, formazione professionale, orientamento scolastico e professionale.

Oltre ad una produzione autonoma il C.I.T.E. può produrre in collaborazione con le istituzioni pubbliche presenti nel territorio (Enti locali, Scuole di formazione professionale, Distretti...). Resta inteso che il C.I.T.E. accoglierà eventuali richieste di collaborazione, purché siano compatibili con le esigenze di servizio.

2. Raccoglie le opere in una Mediateca in merito ai campi del proprio intervento: informazione/comunicazione, sociologia, organizzazione politica, scienza, tecniche, tempo libero, situazioni operative, orientamento, educazione degli adulti, teorie, principi, ideologie, organizzazione del lavoro, formazione professionale, mercato del lavoro.

Il prestito è possibile solo nel territorio di Milano e nella provincia. Richiedete il catalogo.

Il servizio è gratuito.

3. Consulenza in merito alle fonti di reperimento di audiovisivi nel territorio lombardo e italiano.

Importante

Il prestito è gratuito. La durata del prestito è di 15 giorni, con possibilità di rinnovo. L'utilizzo degli Audiovisivi è consentito solo in ambiti culturali o didattici senza fini di lucro.

REGIONE LOMBARDIA - CENTRO INNOVAZIONE TECNICO EDUCATIVA - VIA SODERINI 24 - 20146 MILANO

IL DIARIO DI ANNA FRANK

di Frances Goodrich e Albert Hackett

«...continuo a credere nell'intima bontà dell'uomo... penso che tutto si volgerà nuovamente al bene».

Versione e adattamento di A.M. Balbi e L. Melesi



Da più scuole ci è giunta la richiesta di una riduzione teatrale del Diario di Anna Frank. Prima di deciderci a pubblicarla abbiamo voluto saggiare il campo, anche perché speravamo di trovare una collaborazione. E, invece, un «nooo!» massiccio di seicento allievi ci ha fatto capire che anche il Diario di Anna in quella scuola era diventato nauseante, alla pari di altre opere di grande valore.

Ma perché questi capolavori dell'umanità entrando nelle scuole diventano mostri ripugnanti, pizze indigeste, pesanti mattoni, torture insopportabili...? Forse per mancanza di tatto psicologico, per incapacità professionale e per povertà di gusto artistico degli insegnanti? Non vogliamo generalizzare ma, in certi casi, crediamo sia la verità.

Infatti, fuori dalla scuola, questo Diario ha un successo sorprendente ancora oggi, fra adulti e adolescenti. La ragione del successo mondiale del Diario di Anna Frank, sia nella stesura letteraria che nella versione cinematografica e riduzione teatrale, è dovuta all'espressività sorprendente di questa ragazzina ebrea nel raccontare il proprio mondo interiore, quello degli adulti che la circondano e il mondo esterno in cui si ostina a credere fino alla fine, fino alla morte. In verità, la parola «morte» è in disaccordo con lo spirito creativo e giovanile di Anna, che resterà per sempre e in qualsiasi società un vibrante simbolo di vita, amicizia e speranza.

E vivi sono i personaggi da lei descritti: i genitori, la sorella, tutti i membri di questa piccolissima comunità, ostinata a vivere, anche se clandestinamente, nell'alloggio segreto di Amsterdam.

Nel Diario di Anna attori, lettori e pubblico non soltanto possono rivivere «una tragedia umana» da non dimenticare per non ripeterla, ma si riconosceranno volentieri anche nel quotidiano vissuto.

Vi emergono, infatti, i problemi di sempre: quelli dell'età evolutiva e involutiva; il rapporto genitori-figli; l'amicizia e l'amore; la solidarietà e l'egoismo; la lotta furiosa del male contro un bene invincibile e immortale. Piccoli fatti e grandi sentimenti della vita umana che fanno nascere dentro ribellione, odio e... infine amore. Ad un certo punto, leggendo questo Diario si cessa di odiare per amare. Dalle nefandezze dei persecutori sorge una figlia di Dio viva, pulita, allegra, spiritosa, colma di grazia. Non è una ragazza modello: risponde male, fa i dispetti, critica

i grandi, offende, varia di umore. Anche i suoi capricci, l'inquietudine, la sua adolescente ribellione, i suoi sogni sono ammirevoli. Ma incanta soprattutto questa ragazza che impara e insegna ad amare, sempre. Appare una trasfigurazione. «E' un gran miracolo che io non abbia rinunciato a tutte le mie speranze, perché esse sembrano assurde e inattuabili. Le conservo ancora, nonostante tutto, perché continuo a credere nell'intima bontà dell'uomo. Mi è impossibile costruire tutto sulla base della morte, della miseria, della confusione. Vedo il mondo mutarsi lentamente in un deserto, odo sempre più forte l'avvicinarsi del rombo che ucciderà noi pure, partecipo al dolore di milioni di uomini; eppure, quando guardo il cielo, penso che tutto si volgerà nuovamente al bene, che anche questa spietata durezza cesserà, che ritorneranno l'ordine, la pace e la serenità».

Nella versione originale e completa, è stato rappresentato in Italia nel '58, la prima volta, con la Guarneri, e poi nel '78 dalla Cooperativa di G. Bosetti, ottenendo sempre un grande successo.

Non abbiamo dubbio alcuno sulla validità del testo. Importante sarà «giocare il diario di Anna» non tanto per dare spettacolo, quanto per rivivere un dolore e una fede, per compiere un atto d'amore.

Vorremmo scrivere come può essere utilizzato nella scuola. Lo spazio non ce lo permette: sappiate, almeno, che lo si può anche «leggere» soltanto sotto forma di radioscena.

I personaggi

FRANK, è il Signor Otto Frank, padre di Anna. Uomo di mezza età. Colto, dall'espressione mite.

SIGNORA FRANK, Edith, sua moglie. Giovane, riservata, dolce.

MARGOT, la figlia maggiore dei Frank. Bella, timida, calma.

ANNA, la più giovane. Ha tredici anni. Vivace, emotiva, estroversa.

VAN DAAN, amico di Otto Frank. Un uomo grosso, sulla cinquantina.

SIGNORA VAN DAAN, la moglie. Una bella donna sui 40 anni.

PETER, loro figlio. Ha sedici anni. Assai timido.

MIEP, giovane olandese, segretaria di Otto, poi di Kraler.

KRALER, amico e collaboratore di Frank. Buono e fedele.

DUSSEL, dentista, l'ultimo arrivato nella «Dimora Segreta».

La scena

L'azione si svolge nella «Dimora Segreta», come la chiama Anna nel suo Diario, e cioè negli ultimi due piani di un edificio adibito a magazzino e uffici.

Una stanza principale, la più ampia, è al centro. A destra e a sinistra, due camerette più piccole. Una camera al piano superiore, sopra quella centrale. I mobili sono scarsi: sedie, tavoli, sacconi, armadi a muro, una stufa a legna, l'acquario, vecchi specchi. Finestre alte coi vetri dipinti di blu e tende d'oscuramento.

La cameretta a sinistra è la più piccola, vi si accede salendo tre gradini. Ha una finestra sul soffitto spiovente. Sotto questa stanza scende una scaletta ripida di pochi gradini che conducono alla porta, unico accesso al nascondiglio.

Più verso il proscenio, porta che conduce nella camera a destra. In fondo alla pa-

rete centrale, sulla destra, porta del w.c. Al centro, scaletta che conduce al piano superiore: c'è un letto di ferro, una sedia, delle casse.

Luci nelle singole stanze.

PRIMO TEMPO

Scena prima

(All'aprirsi del sipario, la scena è vuota. Siamo in un pomeriggio di novembre del 1945. I mobili sono coperti di polvere, le tende logore e strappate. Tavolo e sedie rovesciate. Appare tutto manomesso. Si apre la porta).

FRANK *(entra. Sale la scala. Si ferma. Percorre con lo sguardo, lentamente, questi ambienti, al presente deserti. Indossa abito e cappotto lisi. Porta uno zaino. Appare debole e malato. E' lì, immobile. Domina l'emozione. Dopo alcuni istanti, attraversa la grande stanza. Depone lo zaino sul divano. Apre la stanza di Anna, poi la richiude bruscamente e se ne va. Il campanile suona le sei. Si affaccia alla finestra. In lontananza risuonano le sirene dei battelli. Torna. Scorge, appesa ad un chiodo, una sciarpa. La guarda, poi la prende e se la passa attorno al collo. Si sente fuori il suono di un organetto e grida di bambini. Fa per prendere lo zaino, ma il suo sguardo è attirato da qualcosa che giace per terra. E' un guanto bianco di donna. Lo raccoglie. Ma, questa volta, l'emozione è più forte di lui e, bruscamente, si copre il viso con le mani. Si odono passi sulla scala).*

MIEP *(compare. Indossa mantello e cappello, pronta per uscire. Manifesta pietà e protezione nei confronti di Frank)* – Suvvia, signor Frank! Ma, come si sente?

FRANK *(dominando l'emozione)* – Non preoccuparti, Miep... Va tutto bene...

MIEP *(supplicando)* – Non deve rimanere a lungo qui, signor Frank. Vede bene che questo le fa male. Perché torturarsi ancora?

FRANK – Sono venuto per... dire addio...

MIEP – Addio? Perché? Dove vuole andare? Amsterdam è casa sua: qui avrà lavoro e affetti. La guerra è finita ormai, e la vita ricomincia.

FRANK – Non posso restare ad Amsterdam, Miep. Ho troppi ricordi... dappertutto... la casa, la scuola, l'organetto... sentilo, ne riconosco il motivo. Poi, io, non sono più quello di prima, quello che tu hai conosciuto. Sono un vecchio ormai spento e deluso. *(Si interrompe)*. Scusami, Miep, non dovrei parlarti così, dopo tutto quello che avete fatto per noi e sofferto.

MIEP – No, non dica così. Per noi è stato niente, in confronto... *(Raddrizza una sedia)*.

FRANK – Il signor Kraler mi ha raccontato tutto... mi ha detto tutto quello che avete passato per colpa nostra. Non lo dimenticherò più. *(Percorre ancora con lo sguardo la stanza, poi, decidendosi)*. Andiamo! Bisogna pure andarsene...

MIEP *(si ricorda di qualcosa. Va all'armadio a muro e toglie delle carte)* – Ho dimenticato di dirle che ci sono delle carte qui. *(Le consegna a Frank)*. Le abbiamo trovate per terra, in mezzo ad altri giornali.

FRANK – Brucia tutto. *(Apre lo zaino e vi mette il guanto)*.

MIEP – Ma, signor Frank, ci sono delle lettere, dei quaderni...

FRANK – Ti dico di bruciare tutto.

MIEP – Anche questo? *(Gli porge un quaderno)*.

FRANK *(lo guarda. Poi, a bassa voce)* – Il diario di Anna... *(Prende il quaderno, lo apre e si mette a leggere)*. «Lunedì 6 luglio 1942» (A Miep) 42... Appena

tre anni fa. (*Riprende a leggere*). «Caro diario, poiché diverremo grandi amici, comincio a presentarmi. Mi chiamo Anna Frank, ho tredici anni, sono nata in Germania il 12 giugno 1929. Poiché la mia famiglia è ebrea, ci siamo rifugiati in Olanda quando Hitler è salito al potere».

(*E mentre Frank continua a leggere, una voce lieve si unisce alla sua, come se venisse dall'alto: è la voce di Anna*).

FRANK E VOCE DI ANNA – «Ad Amsterdam mio padre fondò una ditta d'importazione di spezie. Per qualche tempo non ci furono problemi. Ma nel '39 venne la guerra, nel '40 l'occupazione dell'Olanda da parte dei tedeschi. E per noi Ebrei sono ricominciate le sventure».

(*Cala il sipario. La voce di Anna continua*).

VOCE DI ANNA – «Era proibito far questo... era proibito far quello... e papà fu costretto a lasciare il suo lavoro. Ci obbligarono a portare la stella gialla di Davide. Dovetti consegnare ai tedeschi la mia bicicletta. Tutto ci veniva proibito. Proibito frequentare la scuola. Proibito andare al cinema. Proibito salire in autobus... Nonostante tutto, noi ragazzi riuscivamo ancora a divertirci. Ieri sera papà ci ha detto che dovevamo scappare e nasconderci... Stamattina, alle cinque, mamma è venuta a svegliarmi e mi ha detto di vestirmi molto in fretta e di infilarmi più vestiti che potevo. Dovevamo partire senza valige per non attirare l'attenzione. Soltanto in istrada papà ci ha detto dove saremmo andati a nasconderci. All'ultimo piano della casa dove papà aveva i suoi uffici. Altre persone dovevano raggiungerci: il signor e la signora Van Daan e il loro figlio Peter. Papà li conosceva, mentre noi non li avevamo mai visti...».

Scena seconda

(Luglio 1942. Primo mattino. Le stanze appaiono disabitate e spoglie. Le pareti sono nude. C'è soltanto una carta geografica. Nessuna pianta. I tre Van Daan aspettano Frank. Il signor Van Daan nella stanza centrale cammina su e giù nervoso, fumando. La signora è seduta sul saccone e tiene stretti a sé tutti i suoi averi: cappelliera, due borsette, ecc. Indossa una pelliccia. Peter è in piedi, alla finestra. Indossa un soprabito. Ai suoi piedi, una valigia nera, una cartella, un cesto con dentro un gatto. Tutti e tre portano, ben visibile sugli abiti, la stella gialla. La signora starnuta, Van Daan la guarda, poi controlla l'orologio).

SIGNORA VAN DAAN (*impaziente, nervosa, si alza*) – E io ti dico che è successo loro qualcosa...

VAN DAAN – Non ricominciare!

SIGNORA VAN DAAN – Ieri, il signor Frank ci ha dato appuntamento per le sette. Ha detto...

VAN DAAN – Abitano dalla parte opposta della città. Ragione per cui...

SIGNORA VAN DAAN – Li hanno presi. Ecco quello che è successo. Li hanno presi e a quest'ora staranno interrogandoli...

VAN DAAN (*fa segno che sente dei passi*) – Senti! Eccoli!

FRANK (*sale le scale. Appare molto più giovane di prima. Più agile nei movimenti, lo sguardo più sicuro. Porta il soprabito. Ha in mano un cappello e sotto il braccio una cartella. Va verso i Van Daan e stringe loro la mano*) – Le strade erano piene di polizia, abbiamo dovuto fare un lungo giro.

(*Dalla scaletta emergono Margot, la Signora Frank, Miep e Kraler. Tutti portano pacchetti di ogni dimensione. Sugli abiti gonfi dei Frank spicca la stella di Davide. Kraler e Miep vanno in fondo alla stanza a deporre il loro carico*).

SIGNORA FRANK (*chiamando*) – Anna!

ANNA (*sale i gradini in fretta. Indossa un mantello, calze lunghe e porta una cartella*).

FRANK (*presenta le due famiglie*) – Mia moglie Edith. Il Signore e la Signora Van Daan... il loro figlio, Peter... Le nostre figlie, Margot e Anna. (*Si stringono la mano*).

ANNA (*dopo aver stretto la mano alla signora Van Daan, con una piccola riverenza, incomincia un giro di ispezione alla nuova casa. Va anche nella camera di sopra, mentre gli altri sistemano le cose*).

KRALER – Mi spiace ci sia ancora tanto disordine.

FRANK – Ne avremo del tempo per mettere ordine!

MIEP (*indicando nell'armadio alla signora Frank*) – Ho sistemato tutto qui: le provviste, i medicinali, il sapone, la biancheria...

SIGNORA FRANK – Grazie, Miep.

MIEP – Ho disposto i letti secondo le indicazioni del signor Frank. Scusatemi se scappo subito. (*Va verso la porta*). Devo andare a ritirare le vostre carte anonarie.

VAN DAAN – Le carte anonarie? Per carità, le lasci dove sono... Sarebbe la maniera di farci scoprire dai signori della Gestapo.

KRALER – Suvvia, signor Van Daan...

MIEP – Sulle carte ci saranno dei nomi, ma non i vostri... (*Uscendo*). A presto.

FRANK – Grazie, Miep.

SIGNORA FRANK – Carte... illegali, allora? E' la prima volta che facciamo qualcosa d'illeale.

FRANK – Purtroppo, ormai, tutta la nostra vita sarà una vita illegale.

KRALER (*estrae dalle tasche ogni sorta di oggetti: fiammiferi, saponette, che gli porge man mano*) – Signora Frank, questo non è «mercato nero», ma «mercato bianco»... quello che permette a migliaia di persone di vivere.

(*L'orologio del campanile batte le sei meno un quarto. Il signor Kraler guarda il proprio orologio. Anna, che è appena scesa, guarda fuori*).

ANNA – Si vede la Westertor!

KRALER – Io vado. Devo essere in ufficio prima di tutti. (*Scende le scale*). Miep ed io, insieme o separatamente, verremo tutti i giorni. Vi porteremo le provviste e le ultime notizie. E stabiliremo un segnale. (*Al signor Frank*). Per i rumori, spiegherà loro come comportarsi?

FRANK – Lo farò.

KRALER – Allora va bene... arrivererci. Tornerò questa sera, quando gli operai se ne saranno andati. (*Esce*).

FRANK – A stassera, Kraler. (*Lo accompagna*).

SIGNORA FRANK (*al marito, che è appena tornato*) – Cosa devi spiegarci riguardo ai rumori?

FRANK – Se cominciassimo col toglierci quello che abbiamo addosso? (*Si tolgono gli indumenti che hanno sovrapposti*).

VAN DAAN – E' un miracolo se non ci hanno arrestati per la strada, con il gatto di Peter che miagolava nel suo cestino e Petronilla con la pelliccia in pieno mese di luglio...

ANNA (*che si sta togliendo i calzonni*) – Un gatto? Veramente? Avete portato un gatto?

SIGNORA FRANK (*guardandola*) – Ma, Annina... un po' di contegno!

ANNA – Ma, mamma, dimentichi che ne ho ancora tre paia sotto...

(*Finalmente, sbarazzatisi di tutti gli indumenti in soprannumero, si siedono e restano in attesa delle spiegazioni del signor Frank*).

FRANK – Sì... devo spiegarvi... i rumori... Ecco. Il signor Kraler ha controllato: sotto, si sente tutto. Ora, gli operai arrivano alle otto e mezza e ripartono alle diciassette e trenta. Quindi, per misura di sicurezza, dalle otto del mattino alle sei di sera bisognerà fare attenzione, molta attenzione. Parlare soltanto a voce bassa, rimanere immobili, o muoversi soltanto in caso di assoluta necessità... Siete pregati di non aprire un rubinetto, di non vuotare dell'acqua... vi prego (*scusatemi, ma devo dirvelo*) di non tirare l'acqua del water. I tubi passano proprio dai laboratori. Nulla, assolutamente nulla... (*Si sente un rumore nella strada. Egli va nella stanza di sinistra, seguito da Anna. Guarda dalla finestra. Rassicurato, torna*). Non dovete buttare nulla. Tutto dovrà essere bruciato durante la notte nella stufa. Queste sono le regole che dovremo osservare se vogliamo ritrovarci vivi qui alla fine della guerra...

SIGNORA FRANK (*come in sogno*) – Alla fine della guerra...

FRANK – Ma tranquillizzatevi. Dalle sei in avanti possiamo muoverci, parlare, mangiare, ridere, se vogliamo... Come fossimo a casa nostra. (*Consulta l'orologio*). Ed ora sarà meglio raggiungere ciascuno la propria stanza per sistemarci prima delle otto. Signora Van Daan, prego... lei e suo marito alloggeranno sopra, nella mansarda. Ma poiché la loro stanza è molto piccola, suo figlio dovrà dormire qui accanto. Questa è la stanza comune dove ci ritroveremo tutti, ogni sera, quando il campanile suonerà le sei.

VAN DAAN – E voi due, dove dormirete?

FRANK – Questa stanza comune ci servirà da camera da letto.

SIGNORA VAN DAAN – E tu, Peter, ti va tutto questo? Non hai paura, almeno?

PETER (*imbarazzato*) – Mamma... ti prego!

SIGNORA FRANK – Peter, desidero dirti che siamo molto felici di averti con noi.

PETER (*timido*) – Sì, signora.

(*Il signor Frank e Margot appendono gli abiti. La signora Frank si stende sul divano di Anna. I Van Daan si sistemano nella mansarda. Anna e Peter si tolgono le scarpe*).

ANNA – Come si chiama il tuo gatto?

PETER – Mouchi.

ANNA – Mouchi! Mouchi! Mouchi! (*S'impadronisce del gatto e lo porta avanti e indietro tenendolo stretto fra le braccia*). Adoro i gatti. A casa ne avevo uno, sì, una gattina. Volevo portarla con me... Mamma ha fatto delle storie. Allora, prima di partire, le ho preparato il suo piattino e ho scritto un biglietto che ho fatto scivolare sotto la porta dei vicini... perché se ne occupassero, capisci... E il tuo... è gatto o una gatta?

PETER – Un gatto, diamine. E non gli piace ricevere ordini dalle ragazze.

ANNA (*senza batter ciglio*) – Io non gli dò ordini, gli sono amica... amica...

ANNA – Dove andavi tu a scuola?

PETER – Al corso complementare ebreo.

ANNA – Toh! Anche noi andiamo là, Margot e io. Non ti ho mai visto.

PETER – Io vi ho viste.

ANNA – Allora, perché non sei mai venuto a salutarci?

PETER – Io non saluto mai. (*Si mette a scucire la sua stella gialla con un temperino*).

ANNA – Ma... cosa fai?

PETER – Ebbene, la tolgo! O bella!

ANNA – Sei pazzo! Non ne hai il diritto! Ti arresteranno se esci senza la stella.

PETER – Uscire, uscire, uscire, dove?

ANNA – E' vero... qui non abbiamo più bisogno di stella... (*Raccoglie il tempe-*

rino e, anch'essa, scuce la sua stella). Mi chiedo cosa diranno a scuola, fra poco, quando vedranno i nostri posti vuoti.

PETER – Io me ne infischio... E poi, me ne infischio di tutto. (*Va verso la stufa*).

ANNA – Cosa fai?

PETER – La brucio.

ANNA – E' strano... Io non posso. Mi chiedo perché.

PETER – Non puoi bruciare un pezzo di stoffa con la quale ti hanno marcata?... che ti hanno obbligato a portare perché ti sputassero addosso? No?

ANNA – Lo so, lo so... Ma, dopotutto... è la stella di Davide...

PETER – Forse non è la stessa cosa per le ragazze...

FRANK (*entra nella stanza comune. Apre la porta della stanza di destra*) – Ecco la tua camera, Peter. Ma, attento. A partire da oggi è proibito crescere. Oppure, ragazzo mio, dovrai dormire con le gambe nel lucernario.

ANNA – Il solo ragazzo che vedrò sino alla fine della guerra!

FRANK (*mentre si toglie le scarpe*) – Anna, c'è una scatola, lì...

ANNA (*prende la scatola di cartone e la porta sulla tavola. La apre. Vi guarda dentro*) – Oh! paparino... le mie fotografie degli attori... Quanto le ho cercate prima di partire... Mi chiedevo dove fossero finite.

FRANK (*con un tenero rimprovero nella voce*) – Non guardi in fondo?

ANNA (*togliendo dalla scatola un quaderno con la copertina di cartone*) – Un diario! (*Getta le braccia attorno al collo del padre*). Non ho mai avuto un diario, e morivo dalla voglia di averne uno. (*Cercando attorno a sé, grida gioiosamente*) Una matita! Una matita! Una matita! (*Scende le scale*).

FRANK – Anna, dove vai?

ANNA – Vado a cercarne una dabbasso.

FRANK – Anna! Te lo proibisco!

ANNA – Ma papà! Non c'è ancora nessuno in ufficio!

FRANK – Non fa nulla. Ti proibisco di oltrepassare la soglia di quella porta.

ANNA (*calma*) – Nemmeno la sera... dopo che tutti sono usciti... per ascoltare la radio!

FRANK – No.

ANNA – Allora, la domenica?

FRANK – Ho detto: mai. Quella porta, devi dimenticare che esista. Per tutti noi ora c'è un muro al posto di quella porta. Non è simpatico sentirsi murati vivi... ma ricordati: nessuno, capisci, nessuno potrà mai imprigionare il tuo spirito... Mi eppoi porterà dei libri... Li sceglieremo, li leggeremo insieme... E non leggere per ragazzi. No! Tutto ciò che ti piace... Mitologia, storia e poesia... Non ci priveremo di nulla... Vedi, questa... pensione di famiglia, come tu dici, ha comunque i suoi piccoli vantaggi... Senti! quando pioverà, la mamma non ti obbligherà più a prendere un ombrello... E il cappotto beige nessuno ti chiederà più di portarlo... E le lezioni di piano! Non se ne parla più, si chiude il piano! In un certo senso..., per te, è la bella vita che comincia...

(*Anna ride. Peter appare alla porta della sua camera, ha in mano un piattino*).

PETER – Potrei avere un po' d'acqua per Mouchi... Vi prometto che, dopo, non mi muoverò più...

FRANK – Sta bene. Dammi.

(*Prende il piattino. Ma, nello stesso momento, il campanile comincia a suonare le otto. Il signor Frank va, in punta di piedi, fino alla finestra e guarda in istrada. Poi si volta verso Peter e gli fa capire, a cenni, che è troppo tardi. Peter torna nella sua stanza. Fa scricchiolare un'asticella del parquet. Tutti e tre sono come paralizzati dalla paura. Peter riprende a camminare, più dolcemente, e si accovaccia davanti al gatto e lo incoraggia a bere. Anna va a sedersi alla tavola del*

centro. Trova il quaderno, lo apre e sfoglia le pagine bianche con lentezza. Sopra, nella mansarda, i Van Daan sono seduti sul letto. Sotto, la signora Frank si è bruscamente seduta e immobilizzata al suono del campanile. Il signor Frank si siede al suo fianco. La circonda col braccio, per confortarla. Tutti sono silenziosi. Anna si mette a scrivere. La luce si attenua, il sipario si chiude. La voce di Anna, dapprima molto debole, aumenta a poco a poco nell'oscurità).

VOCE DI ANNA – Immagino dovrei descrivere le sensazioni che si provano quando ci si nasconde. Ma non ne so ancora nulla. So soltanto che è strano pensare che non potrò mai uscire, mai respirare l'aria di fuori, mai correre, gridare, mai saltare. Di notte, è il silenzio che mi fa paura. Perché nel silenzio, un passo, uno scricchiolio, è terribile. Credo sempre sia per noi. Di giorno, si ha un bel rimanere immobili come statue... va già meglio... perché pensiamo che Miep e il signor Kraler sono sotto negli uffici, ai loro posti abituali... e questo ci rassicura. Papà li chiama i nostri angeli custodi. Gli ho chiesto cosa succederebbe loro se i nazisti scoprissero il nostro nascondiglio. Verrebbero imprigionati, proprio come noi... Ma non è giusto! E tuttavia, quando vengono a trovarci sono sempre di buon umore... ci fanno coraggio... dicono che la fine della guerra è vicina... Venerdì 2 agosto 1942. Mamma continua a trattarmi come fossi una bimba... la cosa diventa un po' irritante, alla fine... A parte ciò, tutto va abbastanza bene. Le notti sono sempre meno calde...

Scena terza

(Un mese dopo. Sono le sei della sera. Alla finestra, il signor Frank, con le scarpe in mano, spia l'uscita del personale. Gli altri sette sono fermi, in una immobilità assoluta e sorprendente. Tutti e sette hanno gli occhi fissi su di lui. Aspettano il suo segnale per muoversi.)

La signora Van Daan è seduta con la sua bella pelliccia sulle ginocchia. Sta ricucendo un lembo della fodera.

Anna e Peter sono seduti a tavola; stanno facendo i compiti.

La signora Frank è seduta sul divano con le scarpe in mano, in attesa del segnale per rimettersela. Margot è seduta nella sua stanza. Il signor Van Daan è nella mansarda.

Si sentono salire il rumore della strada e, molto lontano, le sirene dei battelli).

FRANK (*tranquillo*) – Ci siamo, gli operai sono usciti tutti.

(Immediatamente, tutti escono dall'immobilità. Si stirano gambe, braccia...).

ANNA – Whiui!...

SIGNORA FRANK – Anna! Da brava!

SIGNORA VAN DAAN – Io mi prenoto prima per il w.c.

FRANK – Le sei. La scuola è finita. Ricreazione.

(Margot si alza, stirandosi. Il signor Frank si siede per mettersi le scarpe. Nella stanza comune, Peter cerca le sue. Anna lo guarda con aria canzonatoria).

PETER (*a Anna*) – Senti un po'... hai visto le mie scarpe?

ANNA (*con viso innocente*) – Le tue scarpe?

PETER – Sì, le mie scarpe... dammele... le hai prese tu!

ANNA – Non so di cosa parli.

PETER – Attenta! Te ne pentirai... tira aria...

ANNA – Dici?

SIGNORA FRANK (*protesta debolmente*) – Anna, insomma!

PETER – Ebbene, ora vedrai... Aspetta un po', carina... aspetta un po'.

ANNA – D'accordo! Aspetto... *(Peter fa un balzo, l'afferra e tutti e due rotolano per terra. La tiene ferma e lotta per riprendere le sue scarpe)*. No, no, Peter, no, fermati...

SIGNORA FRANK – Anna! Peter!

(Peter riprende le sue scarpe e se ne va bruscamente nella sua stanza. Anna, furiosa, gli sbatte la porta dietro).

SIGNORA FRANK – Figlia mia, non dovresti giocare così con Peter... sei ormai grande. Troppo grande.

ANNA – Troppo grande... troppo grande... non voglio essere troppo grande!

(Il signor Frank arriva con Margot. Margot va ad aiutare sua madre. Il signor Frank va alla tavola del centro. Tiene in mano i compiti di Margot).

SIGNORA FRANK – Anna, non ti capisco più. Quando ti tratto come una bambina ti secchi, e quando ti dico che sei troppo grande, non ti piace.

ANNA – Dipende dall'ora... Adesso, per esempio, siamo rimasti tutto il giorno a bocca chiusa e senza muoverci. Ebbene! ora voglio ballare, voglio ridere, voglio fare il clown, ne ho il diritto! Solo che quel ragazzo è un istrice. Ha sempre gli aculei in fuori.

FRANK – Ma no. Non è abituato a stare con le ragazze, ecco tutto. Dagli un po' di tempo, e vedrai.

ANNA – In due mesi non è ancora cambiato! Cosa aspetta? *(A Margot)* Vieni Margot, balliamo... Margot, sii gentile... balla con me... Peter non sa ballare. Margot ti prego...

MARGOT – Vedi bene che sto aiutando mamma.

(Balla da sola, al suono di un organetto).

SIGNORA VAN DAAN *(uscendo dal gabinetto di toilette)* – E' libero.

(Il signor Frank prende Anna per la vita e balla con lei).

SIGNORA FRANK – E Miep non viene!... Lei che non è mai in ritardo!

(Fuori, una macchina si ferma davanti alla casa. Tutti ascoltano, di nuovo pietrificati dalla paura. La macchina riparte. Tutti respirano e riprendono a muoversi. Brusamente, la porta della stanza di Peter si apre e Anna fa un'entrata rumorosa. Ha indossato gli abiti di Peter. Questi la guarda furioso. Gli altri ridono).

ANNA – No, non vi disturbate, sono di passaggio... Sono già talmente in ritardo, voi capite... Ho un appuntamento, sì, signora, con una deliziosa ragazza che porterò al ballo e farò danzare tutta la notte...

PETER – Smettila!

ANNA – Ecco come siamo, noi giovani d'oggi.

PETER – Benissimo, signorina Qua Qua!

ANNA *(sembra offesa)* – Peter.

PETER – Non fare la duchessa. Lo sanno tutti, va, che ti chiamavano così a scuola, tanto sei chiacchierona... Anche il prof ti ha dato come «penso» un tema supplementare: «Fate il ritratto della Signorina Qua Qua».

ANNA – E io ho fatto il «penso», sì, ho fatto il ritratto della Signorina Qua Qua... ed anche il ritratto del professore, e il mio tema era così buffo che lo ha letto ad alta voce davanti a tutta la classe.

PETER – Qua! Qua! Qua!

ANNA – Oh! Basta, insomma! Maleducato!

PETER – Qua! Qua! Qua!

ANNA – Grossolano!

SIGNORA VAN DAAN – Hai ragione, Anna, digli il fatto suo.

ANNA – Quando penso che ci sono migliaia di ragazzi ad Amsterdam e che ho dovuto incappare in questo! Ah! la mia solita fortuna!

PETER – Qua, qua, qua! Ebbene, poiché le cose stanno così, non metterai più piede nella mia stanza.

(Raccoglie i suoi abiti e si dirige verso la sua camera. Ma Anna gli fa uno sgambetto ed egli cade lungo disteso. Si rialza e scompare, furioso).

(Il signor Van Daan scende ed entra nella stanza comune).

VAN DAAN – Miep non è ancora venuta? *(Pausa)*. Cosa si mangia, questa sera?

SIGNORA VAN DAAN – Fagioli?

VAN DAAN – Ancora fagioli!

SIGNORA VAN DAAN – Mio povero Poutti, è tutto ciò che Miep ha potuto trovare.

ANNA – E allora la famiglia Frank e la famiglia Van Daan entrarono nel mondo dei fagioli... Con l'acqua, senz'acqua, col filo, senza filo..., allo zucchero, al sale, al pepe, alla mostarda, fagioli, fagioli, fagioli...

(Peter esce dalla sua stanza).

VAN DAAN – Tu hai ancora giocato col gatto.

SIGNORA VAN DAAN – Gli ha dato semplicemente da mangiare, ed è rimasto tutto il pomeriggio a fare i compiti.

FRANK *(che sta terminando di correggere i compiti delle figlie)* – Anna, ti dò 9 in latino.

ANNA – Oh, grazie. E in matematica?

FRANK – In matematica... Ebbene, devo confessare che non riesco più a risolvere i problemi che ti ho dato. Così, mi darò io stesso uno zero... In futuro te li correggerà Margot.

MARGOT – E io? Il mio tema?

FRANK – Eccellente, come sempre, solo vuoi fare tutto troppo bene: metti congiuntivi dappertutto. Prendi, guarda...

ANNA – Scusi, signora Van Daan... posso provare la sua pelliccia, per favore?

SIGNORA FRANK – Ma Anna! *(Alla signora Van Daan)*. Voglia scusarla.

SIGNORA VAN DAAN *(porgendo la pelliccia)* – Ma no, la lasci fare... è un'idea infantile... Naturalmente, può provarla. *(Ad Anna)*. Solo, non ci devi giocare. E' un regalo del mio povero papà... Mi comperava sempre quanto c'era di più bello!

ANNA – Signora Van Daan, aveva molti corteggiatori prima di sposarsi?

SIGNORA FRANK – Anna, non fare domande indiscrete! Alla tua età poi...

SIGNORA VAN DAAN – Oh! Io non ho segreti... *(Ad Anna)*. Noi avevamo una grande casa di campagna sempre piena di giovanotti. E poiché io ero la sola ragazza... Tutti mi ronzavano attorno...

VAN DAAN *(continuando il racconto che sa a memoria)* – ...Come api attorno a un vaso di marmellata.

SIGNORA VAN DAAN *(irritata)* – Taci, tu. *(Riprendendo)*. E il giorno in cui ho compiuto sedici anni, era l'epoca delle gonne corte... tutti dicevano...

VAN DAAN *(interrompendola e continuando al suo posto)* – ...Che avevo delle gambe incantevoli.

SIGNORA VAN DAAN – Anche oggi non sono poi tanto male... Eh?... cosa ne dice, signora Frank?

VAN DAAN – Va bene, va bene, ce le hai già fatte vedere.

PETER *(messo alla tortura)* – Mamma... ti prego...

SIGNORA VAN DAAN (*al figlio*) – Sei imbarazzato, forse? Ebbene, figliolo, ti auguro di sposare una ragazza con le gambe belle quanto quelle di tua madre. (*Ad Anna*). Cosa stavo dicendo?... (*Riprendendo il filo della storia*). E naturalmente, con tutti quei giovanotti, mio padre si preoccupava. Egli mi diceva: «Se qualcuno dovesse mancarti di rispetto, gli dirai: "Non dimenticate, caro signore, che avete a che fare con una signorina della migliore società"».

ANNA (*imitandola*) – Non dimenticate, caro signore, che avete a che fare con una signorina della migliore società. (*Le restituisce la pelliccia*).

VAN DAAN (*alla moglie*) – Tu parli! Parli! Sta attenta, perbacco! Sai bene che Anna scrive tutto nel suo diario!

SIGNORA VAN DAAN – E con ciò? Ho detto solo la pura verità, non è vero?

(*Anna si accovaccia per terra e incolla l'orecchio al pavimento*).

SIGNORA FRANK (*apparecchiando*) – Otto, Peter, permetti... i tuoi libri...

(*Peter raccoglie i libri dalla tavola e va a sedersi sul divano accanto alla madre*).

ANNA (*che ascolta*) – Miep dev'essere arrivata. Sento la radio... Sento una voce d'uomo!

VAN DAAN – Non è una buona ragione per rimanere così a quattro zampe. Non sei più una bambina.

(*Anna si alza*).

SIGNORA VAN DAAN – Non ricominciare a brontolare. Sei nervoso perché fumi troppo. Hai ancora fumato tutte le sigarette!

VAN DAAN – Naturalmente. Miep mi porta soltanto un pacchetto per volta.

SIGNORA VAN DAAN – Te l'ho detto mille volte: dovresti approfittare delle circostanze per smettere di fumare. Che almeno questa guerra serva a qualcosa.

VAN DAAN – Oh! Basta! Basta!

SIGNORA VAN DAAN – Quel po' di denaro che ci resta se ne va in fumo... Ed io che mi privo di tutto. E' disgustoso!

VAN DAAN – Ho detto basta! (*Anna ha seguito la discussione con interesse crescente*). E tu, cosa stai lì a guardarci in questo modo?

ANNA – E' la prima volta che sento degli adulti litigare. Pensavo litigassero soltanto i bambini.

VAN DAAN – Prima di tutto, non è un litigio, è una discussione... E poi non ho mai visto bambini tanto maleducati...

ANNA – Maleducata, io?

SIGNORA FRANK (*per sviare il discorso*) – Anna, vammì a prendere il lavoro a maglia, per piacere.

ANNA – Quando Miep verrà, bisognerà ricordarsi di chiederle un po' di lana...

MARGOT (*andando verso la sua stanza*) – ...E delle forbicine... e del sapone... Vado a completare l'elenco.

SIGNORA FRANK (*a Margot*) – Non dimenticare il mio shampooing.

SIGNORA VAN DAAN – E il mio spazzolino da denti.

ANNA – Quella povera Miep, non saprà più dove sbatter la testa... E Miep di qua... E Miep di là... No, Miep, non andartene ancora... Dacci le ultime notizie... (*Va ad inginocchiarsi sul divano accanto alla signora Van Daan*). Mi dica, signora Van Daan, Miep le ha fatto delle confidenze? A me, sì. Si chiama Dirck. Si sposeranno presto. Ma lei ha una paura matta che i nazisti lo prendano per mandarlo a lavorare in Germania...

VAN DAAN (*interrompendola*) – E tu, non sei stanca di parlare continuamente? Se cercassi di tacere... cinque minuti, solo cinque minuti... potremmo respirare! (*Riprende a camminare avanti e indietro*).

ANNA (*imitando la signora Van Daan*) – Non dimentichi, caro signore, che lei ha a che fare con una signorina della migliore società.

VAN DAAN – Perché non cerchi di assomigliare a tua sorella Margot, che è così gentile, così obbediente? Perché sei sempre in movimento, perché dai sempre spettacolo? Ti dò un consiglio, bambina. Se vuoi trovare marito, un giorno, dovrai cambiare modi. Perché un uomo chiede, prima di tutto, che ci si occupi di lui e che lo si ascolti. Una donna deve saper cucinare, riattaccare un bottonne e lasciar parlare il marito. Tre cose che tu non saprai mai fare.

ANNA (*esploendo*) – No! Piuttosto morire! Piuttosto mi taglio le vene... come nell'antichità... Io voglio essere qualcuno... non come le altre. Prima di tutto andrò a Parigi. Imparerò la musica, o il teatro. Diventerò una danzatrice celebre... o una cantante... Non so ancora... insomma, questo riguarda me e sarà meraviglioso. (*E, con un gran gesto, rovescia, senza volerlo, il suo bicchiere di latte sulla pelliccia della signora Van Daan*).

SIGNORA VAN DAAN – Oh! brutta stupida! La mia bella pelliccia... che mi ha regalato mio padre!

ANNA – Mi dispiace.

SIGNORA VAN DAAN – Ti dispiace! Non te ne importa niente, piccola ipocrita? La pelliccia non è tua. E allora, roviniamola... Ma sai quanto è costata questa pelliccia?

ANNA – Vi giuro che mi dispiace.

SIGNORA VAN DAAN – Preferisco andarmene. Se restassi, sarei capace di schiaffeggiarti. (*Sale le scale, stringendo la pelliccia fra le braccia*).

VAN DAAN – Petronilla... torna... stiamo per andare a tavola... Ti arrabbierai più tardi!

SIGNORA FRANK – Anna...

ANNA – Ma mamma, ho detto che mi dispiace.

SIGNORA FRANK – Anna, non devi dimenticarti che i Van Daan sono nostri invitati e che noi ci troviamo riuniti in circostanze... molto difficili. Ognuno, qui, deve contenersi. Hai sentito Margot rispondere come fai tu? No, non è vero? Ebbene, prendi esempio da lei.

ANNA – Io non voglio essere come Margot: non voglio che mi si cammini sul collo.

SIGNORA FRANK – Oh! Con te, sono tranquilla... nessuno ti camminerà mai sul collo. Ho piuttosto l'impressione che sarai tu a camminare sul collo degli altri. Ah! se avessi osato parlare a mia madre come fai tu...

ANNA – Ma, mamma, tu non ti rendi conto che il mondo è in piena evoluzione. «Sì, mamma... no, mamma... come vuoi tu, mamma». Tutto questo è finito. Oggi, non si resta più tutta la vita attaccati alle gonne della mamma. Soprattutto se si vuole diventare qualcuno.

SIGNORA FRANK – Per diventare qualcuno, bisogna cominciare con l'essere una ragazza bene educata. Prendi, ad esempio, Margot. Quando aveva la tua età... Margot...

ANNA (*interrompendola con violenza*) – Margot, Margot, Margot! Sempre Margot! Non avete in bocca che questo nome! Si direbbe che non ci sia che lei al mondo!

MARGOT – Anna, non fare così!

ANNA – Tutto quello che fa lei, è ben fatto... E tutto quello che faccio io è stupido. Io sono la pecora nera di tutti qui... sì, siete tutti contro di me, tutti... E tu, più ancora degli altri! (*Si precipita nella sua stanza e si butta sul letto singhiozzando*).

SIGNORA FRANK (*a Margot*) – Mi chiedo se potremo continuare a vivere così, gli uni sugli altri... Non posso più dire una parola a tua sorella senza che si rivolti contro di me! Ed abbia una crisi di pianto!

MARGOT – Oh, mamma, la conosci. Fra cinque minuti la sentirai ridere... Cosa vuoi farci! E' fatta così! Ssst!... E' Miep!

(*Frank scende*).

SIGNORA VAN DAAN – C'è Miep?

SIGNORA FRANK – Sì.

VAN DAAN – Finalmente, le sigarette!

SIGNORA FRANK (*al signor Van Daan*) – Non so dirle quanto sia dispiaciuta per la pelliccia della signora Van Daan...

VAN DAAN – Non ha alcuna importanza.

SIGNORA FRANK – Vorrei fare qualcosa per riparare... Ma non so che cosa.

VAN DAAN – Non ha alcuna importanza, le dico.

FRANK (*entra con Kraler*) – E' Kraler!

MARGOT – Che sorpresa!

SIGNORA FRANK – Quando viene il signor Kraler, viene il sole.

VAN DAAN – E Miep? Non viene?

KRALER – No, questa sera no.

SIGNORA FRANK – Vuole una tazza di caffè? O meglio, vuole restare a cena con noi?

FRANK – Il signor Kraler ha qualcosa da dirci, a tutti. Dovremo prendere una grave decisione.

SIGNORA FRANK (*inquieta*) – Una grave decisione! Quale?

(*Mentre parla, il signor Kraler si siede sul divano. Aprirà quindi la sua borsa e ne estrarrà vari oggetti che passerà man mano a Margot*).

KRALER – Abituamente, quando salgo da voi, cerco di portarvi buone notizie.

Le cattive, c'è sempre tempo per dirle. Ma oggi, è differente. Dirck... sapete, il ragazzo di Miep... Ebbene, poco fa è venuto a trovarmi per parlarmi di un suo amico, un dentista, che è ebreo e può essere arrestato da un momento all'altro. Bisognerebbe far qualcosa per quest'uomo, non è vero? Oh! so bene che qui siete già molto stretti, ma ho un bel cercare, al momento non trovo altra soluzione. Non potreste prenderlo con voi?

FRANK – Che domanda! Sì, naturalmente!

KRALER (*alzandosi*) – Si tratterà di un giorno o due, non di più... il tempo di trovargli un altro nascondiglio...

FRANK – Gli dica di venire.

KRALER – Si chiama Dussel... Yan Dussel... Vado a chiamarlo.

FRANK – Vogliate scusarmi. Ho risposto senza consultare nessuno... mi è parso così naturale, non è vero?

VAN DAAN – Lei è a casa sua, caro signore, e ha il diritto di ricevere chi vuole.

Solo... ha dimenticato la questione del vitto. Io mangio già al di sotto dei miei bisogni... e mi chiedo veramente se, con una bocca in più...

PETER (*imbarazzato, si volta*) – Papà!

SIGNORA FRANK – Non possiamo non accoglierlo! Solo, dove lo sistemereemo? Dove?

PETER – Potete dargli la mia stanza, io dormirò per terra, per me fa lo stesso.

FRANK – Sei gentile, Peter, ma la tua stanza è già troppo piccola per te.

ANNA – Ho un'idea. Io verrò con te e mamma, Margot andrà nella stanza di Peter e Peter e il signor Dussel potranno prendere la nostra stanza.

MARGOT – E' una buona idea.

FRANK – No, né tu, né Margot potete dormire nella stanza di Peter. Mouchi ha preso dei topi. Peter non ha paura, ha Mouchi...

ANNA – Ebbene, io dormirò qui e darò il mio letto al signor Dussel.

SIGNORA FRANK – No, dormirà qui Margot.

(*Anna si allontana con lentezza*).

FRANK (*ad Anna*) – Anna... vuoi?

ANNA – Ma sì, papy... certo...

FRANK – Bene. Dov'è il cognac?

SIGNORA FRANK – E' qui. Lo conservo gelosamente per fare dei grogs se qualcuno dovesse ammalarsi.

FRANK – Benissimo. Peter, vuoi portare dei bicchieri?

(*Peter va a prendere dei bicchieri. Margot entra, portando le sue cose che sistema dietro una tenda. Il signor Frank si è finalmente impossessato del cognac. Il signor Van Daan segue tutto l'andirivieni con aria scontenta. La signora Van Daan scende la scala; si ferma, non riuscendo a capire cosa stia succedendo*).

SIGNORA VAN DAAN – Cosa succede? Cosa c'è?

VAN DAAN (*borbottando*) – Stiamo aspettando un nuovo pensionante.

SIGNORA VAN DAAN – Qui, con noi? Vuoi scherzare.

MARGOT – Oh! Per una notte o due, non di più. Il tempo, per il signor Kraler, di trovargli un nascondiglio.

VAN DAAN – Sì... si dice così!

FRANK (*precedendo il signor Kraler e il nuovo venuto, che stanno salendo. Questi è un uomo di cinquantasei-cinquantotto anni, stordito e pignolo. Porta una valigia «a soffietto» e una busta per i ferri*) – Entri, signor Dussel.

KRALER (*presentando*) – Il signor Frank.

DUSSEL – Il signor Otto Frank?

FRANK – Sì. Lasci che l'aiuti a spogliarsi. Mia moglie... La signora Van Daan... Il signor Van Daan... il loro figlio Peter... le mie figlie Margot e Anna.

KRALER – Grazie, signor Frank... grazie a tutti. Signor Dussel, la lascio in buone mani. Oh! L'impermeabile di Dirck!

(*Il signor Dussel si toglie in fretta l'impermeabile e lo consegna al signor Kraler. Appare ora in camice bianco da dentista, con la stella gialla cucita sul petto*).

DUSSEL (*a Kraler*) – Signor Kraler, le devo la vita.

SIGNORA FRANK (*a Dussel*) – Gli dobbiamo tutti la vita, qui... a lui e a Miep... Sì, se non ci fossero stati loro...

KRALER – Buonasera a tutti. (*Il signor Kraler esce col signor Frank*).

TUTTI INSIEME – Buonasera, signor Kraler, a domani.

SIGNORA FRANK – Signor Dussel... non stia in piedi!

DUSSEL (*si lascia cadere su una sedia*) – Non so più cosa pensare... mi par di sognare... come... il signor Frank, qui... Ed io che vi credevo al di là della frontiera... Sì, è stata una donna del quartiere a dirmelo... Passava davanti a casa vostra, la porta era aperta... è entrata, ha trovato tutto sottosopra... e un pezzo di carta sul tavolo... con un indirizzo di Zurigo...

ANNA – E' stato papà ad avere questa idea.

DUSSEL – Mentre, in realtà... (*Si guarda attorno*).

SIGNORA FRANK – Sì. Siamo qui dal mese di luglio.

ANNA (*al padre che torna*) – Sai, papà... Anche il signor Dussel ci credeva in Svizzera.

FRANK – Tanto meglio. Propongo ora di fare un brindisi alla salute del nostro nuovo amico, signor Dussel.

SIGNORA FRANK – Al signor Dussel!

(*Fuori, molto lontano, si sente l'organetto di Barberia*).

DUSSEL (*alzandosi*) – Signor Van Daan, a forza di vivere chiuso qui dentro lei non si rende conto di quello che succede fuori... Ad Amsterdam... ogni giorno... scompaiono centinaia di ebrei... E lei sa come succede, ora. La Gestapo circonda un isolato di case. Frugano dappertutto, camera per camera... Quando i bambini tornano da scuola, trovano la casa vuota. E' finita... più nessuno... Senta, conosce gli Hallenstein... i Wessel...

SIGNORA FRANK (*piangendo*) – Oh! no... no...

DUSSEL – Oppure si riceve una convocazione. Ordine di presentarsi al teatro ebraico, il tal giorno alla tal ora, di portare soltanto lo stretto necessario: uno zaino, niente di più. E via. Quelli che non si presentano, vanno a cercarli a domicilio. E per questi, naturalmente, c'è un trattamento di favore! Mauthausen, il campo della morte.

SIGNORA FRANK – Non sapevamo che le cose fossero arrivate a questo punto!

DUSSEL – Scusatemi se sono così brutale. Ma la verità, è la verità.

ANNA (*avvicinandosi a Dussel*) – E i Waal? Sa se è successo loro qualcosa? Yopie è la mia migliore amica.

DUSSEL – Sono partiti.

ANNA – Sono andati in Svizzera?

DUSSEL – No... a... (*Gesto vago*). Insomma, con gli altri.

ANNA – Oh! no! Non Yopie! Non Yopie!

(*Piange. Margot le va vicino e l'abbraccia per confortarla*).

FRANK – E i Wagner... sa, quelli che abitavano di fronte a noi... i Wagner. (*Fa cendogli un piccolo cenno con la testa per indicare Anna*). Credo sarà meglio parlare di queste cose un po' più tardi... Avremo molte domande da farle, signor Dussel. Ma suppongo che ora preferisca sistemarsi e disfare la valigia. (*Porge a Dussel la sua valigia*).

DUSSEL (*prendendo la valigia*) – Oh! ho messo tutto alla rinfusa... Ho portato soltanto pochissime cose.

FRANK – Anna, vuoi accompagnare il signor Dussel nella sua stanza?

ANNA – Prego, signor Dussel.

DUSSEL – Mi accorgo di aver ringraziato il signor Kraler e non voi... perdonatemi... E' la prima volta in vita mia che mi sento straniero in questo paese. Sono nato in Olanda... mio padre era olandese... mio nonno pure... (*Padroneggiando l'emozione*). Ed ora...

ANNA – E' qui.

MARGOT – Col signor Kraler, le notizie erano meno cattive.

SIGNORA VAN DAAN – Io preferisco il signor Kraler. Non mi piacciono i pessimisti.

(*Ciascuno riprende le proprie occupazioni. Peter torna nella sua stanza. Anna mostra al signor Dussel la sua stanza*).

ANNA – E' la mia stanza. Ma è anche la sua, ora. Le va?

DUSSEL – A me, sì... ma mi chiedo come farà lei.

ANNA – Io? E perché?

DUSSEL – Per abituarsi a un orso come me. Ho sempre vissuto solo.

ANNA – Non ha famiglia?

DUSSEL – No. Sono orfano, celibe e misantropo. (*Aprè la sua borsa, ne estrae vari prodotti farmaceutici che allinea accuratamente sul tavolino*).

ANNA – Anch'io ero misantropa quando ero piccola; ma ho cambiato già molto. Vedrà, cambierà anche lei.

DUSSEL – Alla mia età, non c'è più speranza.

ANNA – Ma non vivrà solo, proprio solo... non ha almeno un gatto, un cane?

DUSSEL – No. Sono allergico a tutti gli animali col pelo. Mi fanno venire l'asma.

ANNA – Oh!

DUSSEL – Non vorrà dirmi che ce n'è uno in questa casa!...

ANNA – Sì, Peter ha un gatto, ma non esce mai dalla sua stanza, e le prometto che staremo molto attenti.

DUSSEL – Lo spero.

ANNA – Si cena alle sette e mezza.

DUSSEL – E' quasi ora. Le chiedo di lasciarmi la stanza per cinque minuti... Mi piace riposarmi un po' prima e dopo ogni pasto. Ritengo sia necessario anche per la digestione.

ANNA – Come vuole. Purché io non la disturbi troppo, è la cosa principale... Sembrava che io parli molto. E' vero?

DUSSEL – Ma no, ma no. Andrà tutto bene. Io vado sempre d'accordo con i ragazzi, vedrai, Toh!, ti ho dato del tu... Posso?

ANNA – Naturalmente!... Grazie, signor Dussel... *(Gli stringe la mano con riconoscenza). (Sipario).*

VOCE DI ANNA – Lavoro senza soste al mio inglese e al mio francese con papà. Il signor Dussel e io abbiamo litigato. Secondo lui, sono una personcina insopportabile, e questo e quello... Mi ha fatto un discorso sull'educazione dei bambini... è buffo, sono sempre le persone non sposate che vi spiegano come allevare i bambini. Mentre borbottava, lo guardavo di sotto in su e gli davo dei calci formidabili da qualche parte... Lo vedevo salire al soffitto e ricadere come un pallone... Che peccato che questo sia avvenuto solo nella mia testa! In fondo, avrei preferito che Peter fosse una ragazza. Le ragazze, almeno, parlano... Naturalmente, c'è Margot, ma con lei non si può discutere: è sempre d'accordo. Ah! dimenticavo la cosa più importante. La signora Van Daan si è messa a fare la vamp con papà. E ha fatto cilecca! Papy non si lascia incantare dalle donne... E' proprio piacevole avere un padre intelligente.

(Il sipario si alza dolcemente, mentre la luce aumenta e la voce di Anna svanisce).

Scena quarta

(Alcuni mesi più tardi. Siamo a metà della notte. Tutto l'ambiente è al buio, a parte un debole chiarore che viene da fuori attraverso il lucernario. Tutta la famiglia dorme. Nella stanza comune, sul divano-letto i signori Frank. Per terra, Margot dorme sopra un materasso. Fuori, due soldati ubriachi cantano Lily Marlène. Si sente la risata di una ragazza che risponde loro. Il rumore dei loro passi si allontana. Durante tutto questo quadro si sentiranno passare gli aeroplani, ora vicini, ora lontani. Viene acceso un fiammifero. Scorgiamo la sagoma del signor Van Daan che avanza a tastoni. Egli scende rapidamente la scala e va verso l'armadio delle provviste. Sfrega un secondo fiammifero, che si spegne subito. La sagoma del signor Van Daan rimane un istante immobile, poi risale la scala. Silenzio. Si odono soltanto rumori di passi nella strada e rombi di aerei nel cielo. All'improvviso, la voce di Anna squarcia il silenzio).

ANNA *(urlando)* – No, no, io no!... Lasciatemi... Non portatemi via! Non voglio!... Non voglio essere portata laggiù... Insomma! lasciatemi!

(Essa si dibatte e continua a gridare nel sonno. Gli altri si svegliano. Dussel si rizza sul letto, spaventato).

DUSSEL – Basta! Sta zitta! Per l'amor di Dio, sta zitta!

ANNA *(gemendo nel suo incubo)* – Aiuto! Papà! Papà!

DUSSEL – Vuoi star zitta, sì o no? Possono sentirti in strada!

(La signora Frank si alza. Corre da Anna. Il signor Frank si alza e indossa in fretta la veste da camera. Margot, spaventata, si alza. Peter si alza).

SIGNORA FRANK (prendendo Anna fra le braccia) – Sssh! Tesoro, sssh, non è nulla. Vedi bene che non c'è nessuno. Calmati, bambina, calmati, piccina mia! (Al signor Dussel). Accenda la luce, per favore! (Egli acende). Vedi, non è nulla, amore mio, hai soltanto sognato.

(Anna esce a poco a poco dal suo incubo, ma continua a tremare. A sua volta, il signor Frank entra nella stanza e va verso la finestra, di dove spia per assicurarsi che nessuno fuori abbia sentito le grida di Anna. Si sente la signora Frank parlare sottovoce all'orecchio della figlia).

DUSSEL (soffiandosi rumorosamente il naso) – Bisognerà prendere misure draconiane. Grida come queste possono svegliare tutto il quartiere. Mette in pericolo la vita di tutti.

SIGNORA FRANK – Anna..., tesoro, mia cara..., piccina mia.

DUSSEL – E comunque, giacché siamo in argomento, tengo a precisare che il mio sonno lascia a desiderare. A causa di sua figlia, signora, che non cessa di voltarsi e rivoltarsi tutta notte. E ora ci mancavano gli incubi!

SIGNORA FRANK (a Anna) – Non può succederti niente, qui... Guardati attorno come tutto è tranquillo... (Al signor Dussel). Si corichi di nuovo, signor Dussel. Va tutto meglio!

DUSSEL (prendendo un libro e un guancialetto) – No, grazie, non mi corico di nuovo. Vado nel w.c. Solo lì c'è pace! (Esce).

VAN DAAN (scende) – Cosa sta succedendo ancora?

DUSSEL – Niente. Un incubo, ha avuto un incubo.

VAN DAAN – Parola mia, credevo la sgozzassero.

DUSSEL – Magari. (Scompare nel gabinetto).

(Il signor Van Daan torna sopra).

FRANK – Su, Peter, torna a letto ora. E anche tu, Margot.

SIGNORA FRANK (a Anna) – Era tanto spaventoso il tuo sogno?... Forse se tu me lo raccontassi...

ANNA – Preferisco di no.

SIGNORA FRANK – Piccina... cerca di riaddormentarti... dolcemente. Io resto qui, vicino a te...

ANNA – Mamma, non è il caso...

SIGNORA FRANK – Sì, preferisco...

ANNA – No, mamma... preferisco rimanere sola, t'assicuro...

SIGNORA FRANK – Bene. Dormi bene. (Si china per baciare Anna, che volta la testa affinché la madre la baci solo sui capelli). Ti senti meglio, comunque, non è vero?... Non hai bisogno di nulla?

ANNA – Senti, mamma... vorresti chiedere a papà di venire un minuto?

SIGNORA FRANK (dopo una pausa) – Ma certo, Anna, naturalmente. (Passa nell'altra stanza e dice al marito che le va incontro). Vuole te.

FRANK (che la sente ferita) – Suvvia! E' assurdo...

SIGNORA FRANK – Ma no, perché? Ogni volta che ha un grosso dispiacere pensa subito a te. E' così... e... va benissimo... va... Muore di paura... (E poiché egli esita ancora). ...Ma fa presto, dunque! (La signora Frank si lascia cadere sul letto. Piange). Non vuol più saperne di me... non vuol più saperne... nemmeno ch'io la baci...

MARGOT – E' l'età, mamma. Ricordi quello che ha detto papà l'altro giorno... che tutte le ragazzine attraversano una crisi come questa. Hanno bisogno del padre. Lo amano al di sopra di tutto.

SIGNORA FRANK – Tu non eri così, tu... non mi hai mai respinta!

MARGOT – Oh! vedrai, mamma, le passerà.

(Rimane un momento al capezzale della madre, che si corica nuovamente. Nella camera di Anna, il signor Frank si è seduto sul suo letto. Anna gli butta le braccia al collo).

ANNA – Oh! papy, ho sognato che venivano a prenderci... Avevano sfondato la porta col calcio del fucile... e stavano già portandomi via come Yopie.

FRANK – Tieni, prendi questo.

ANNA – Cos'è?

FRANK – Un calmante. *(Beve).*

(Nella stanza di mezzo, Margot spegne la luce e si corica).

FRANK *(a Anna)* – Vuoi che ti legga un po'?

ANNA – No... resta qui un momento... così... E' vero che ho gridato tanto forte? Pensi mi avranno sentito in strada?

FRANK – Ma no, ma no, che idea! Su... chiudi gli occhi...

ANNA – Papy...

FRANK – Sì?

ANNA – ...Devo dirti qualcosa... sai... sono terribilmente fifona... Si crede di essere diventati grandi... che non si avrà mai più paura di nulla... E invece... Oh! papy, è triste essere delusi di se stessi... E' triste non arrivare ad essere grandi! Papà... paparino mio... Ti parlo come un bimbo... è stupido... ho un po' di vergogna... ma ti amo tanto, papy... tanto!

FRANK *(con un po' di rimprovero)* – Anna!

ANNA – Cosa vuoi? In fondo, credo di voler bene soltanto a te... Sì, se dicessi un'altra cosa mentirei.

FRANK – Naturalmente, quando mi dici che mi vuoi bene, sono felice, ma sarei ancora più felice se tu mi dicessi che vuoi bene anche a mamma... sai, ha bisogno di te... della tua tenerezza...

ANNA – No, non c'è niente da fare, papy. Lei ed io non ci capiremo mai. Per esempio, quando voglio spiegarle tutte le mie idee sulla vita, mi fa prendere un'aspirina!

FRANK – Le hai dato molto dispiacere. E' di là che piange...

ANNA *(con violenza)* – Non posso farci nulla! Non avevo voglia che mi baciasse! *(Accorgendosi dell'enormità di quello che ha detto, si interrompe bruscamente e riprende su un altro tono).* Oh! Papy... è cattivo quello che ho detto... C'è della gente che è cattiva senza saperlo... Ma io, quando sono cattiva, lo so sempre... mi rimprovero... e tuttavia continuo... mi guardo fare la cattiva... sì, è più forte di me. *(Con un altro tono).* Senti, papy, non dirmi che è l'età ingrata... Certamente, dev'essere un'altra cosa... Aiutami... aiutami ad uscirne, papy...

FRANK – Sai... i genitori possono fare così poco per i loro figli!... Dar loro il buon esempio, sì, forse... ma non basta! I figli sono giudici talmente severi...e hanno ragione. Vedi, ognuno deve cercare di fare da sé la propria educazione.

ANNA – Oh! Sai, papà, io cerco... cerco con tutte le mie forze... Sai? Ogni sera faccio l'esame di coscienza e mi giudico severamente per tutte le cattiverie commesse... Per esempio! lo straccio bagnato nel letto del signor Dussel... e ora questa storia con la mamma... mi dico che ho fatto male, una volta ancora, e giuro a me stessa di non ricominciare. Mai più!... Oh! naturalmente, questo non mi impedirà di fare di peggio, ma mi impedirà almeno di fare la stessa cosa... Perché sai, papy, ho in me anche un lato buono, ma lo nascondo... ho troppa paura che mi prendano in giro... Allora lascio vedere soltanto l'altro la-

to... Solo, non è così semplice... e spesso mi arrabbio con me stessa... Perché vorrei tanto... diventare un giorno... (*In un soffio*)... diventare un giorno... (*Si è addormentata*).

(*Il signor Frank la guarda un momento, poi spegne e se ne va. Le luci si attenuano. Cala il sipario*).

VOCE DI ANNA (*prima piuttosto bassa, poi in crescendo*) – Le incursioni aeree si susseguono giorno e notte. La contraerea non tace mai. Papà dice che è una bella musica... la musica della liberazione... La signora Van Daan dichiara ogni mattina che bisogna essere fatalisti, che quello che è scritto è scritto... Ma non appena gli aerei cominciano a girare sulle nostre teste, chi ha più paura? Petronilla!... Lunedì 9 novembre 1942. Notizie meravigliose. Gli alleati sono sbarcati in Africa. Papy è sicuro che la fine della guerra non è lontana. Ieri sera, per ridere, ho chiesto a ciascuno di noi quale sarà la prima cosa che faremo dopo la Liberazione. La signora Van Daan ha detto che farà pulire immediatamente i suoi tappeti, che sono certamente tarmati... Peter andrà al cinema... dice che aspetta i film americani... Il signor Dussel ha la sua clientela... Ci saranno molti denti da curare, ma teme di aver perso la mano... Io... io..., è stupido, ma penso alla mia bicicletta... e poi a ridere, ridere, ridere, ridere... E poi... un vestito nuovo, naturalmente... Sì, ma prima di tutto, un bagno caldo... bollente... pieno fino all'orlo... e restarvi ore... e ore... E poi... ritrovarmi alle otto davanti alla porta della scuola... «Buongiorno a te. (*La sua voce si affievolisce man mano*)... Buongiorno a te... buongiorno a te, buongiorno a te».

(*La voce è svanita. E la luce è spenta*).

Scena quinta

(*Una sera di dicembre del 1942. Gli abitanti del nascondiglio festeggiano la Hanukkah: Festa dei Maccabei, detta anche «Festa delle Luci», che coincide press'a poco con le feste di S. Nicola e di Natale. Viene celebrata dagli Ebrei. Il signor Frank è in piedi davanti alla tavola sulla quale è posta la Menorà. Accende il Shamos — cero che serve per questa cerimonia — e lo tiene in mano mentre pronuncia la benedizione. Gli altri sono seduti e ascoltano. Hanno indossato gli abiti più belli. Gli uomini hanno un cappello in testa, Peter il berretto*).

FRANK – Sia benedetto il tuo nome, Dio onnipotente, creatore del cielo e della terra, che ci hai illuminati con la tua saggezza e ci hai incaricati di mantenere accesa la fiamma di Hanukkah! Sia benedetto il tuo nome, Dio onnipotente, creatore del cielo e della terra, che hai permesso la miracolosa liberazione dei nostri padri prigionieri in Egitto! Tu che ci hai dato la vita e il sostentamento, e ci hai permesso di superare le varie età, Dio onnipotente, creatore del cielo e della terra, sia benedetto il tuo nome, oggi e sempre. (*E continua, mentre accende una candela*). Accendiamo la fiamma per celebrare le grandi e meravigliose azioni compiute dai nostri padri duemila anni or sono, quando si sollevarono contro l'oppressore e restaurarono il tempio. Che la tua luce, o Hanukkah, si accenda davanti a noi come il riflesso di Dio ogni volta che ci ritroveremo nella notte. Amen.

TUTTI GLI ALTRI – Amen.

(*Il signor Frank porge un libro di preghiere alla signora Frank, che riprende*).

SIGNORA FRANK (*leggendo il Salmo 121*) – «Io alzo gli occhi verso le montagne. - Donde verrà il nostro aiuto?».

Il nostro aiuto viene dal Signore che ha fatto il cielo e la terra.
Non tremi il mio piede nella notte,
Poiché colui che veglia su tutto mai non dorme.
Egli è pastore e la sua ombra ti segue alla tua destra.
Lui farà sì che sole e luna ti divengano amici.
Lui farà sì che il male perda la sua forza, nella tua anima e sulla tua via.
Alla partenza come al ritorno. Oggi e sempre. Amen.

TUTTI – Amen.

(La signora Frank depone il libro di preghiere e va rapidamente a prendere il vino e gli alimenti. Margot la segue, aiutandola).

DUSSEL (*alzandosi*) – Molto commovente. Veramente suggestivo.

ANNA – Ma non è ancora finito, sa?

SIGNORA VAN DANN – Seduti! Seduti!

ANNA – Ci sono ancora i doni e i canti.

DUSSEL (*sorpreso*) – I doni?

SIGNORA FRANK – Ahimè! niente doni quest'anno. Siamo tutti qui, vivi! E' già un bel regalo, questo!

ANNA – Può darsi, ma io trovo che non è sufficiente. Aspettate. (*Corre nella sua stanza, si pianta un paralume in testa a guisa di cappello, prende una borsa piena di pacchetti e torna, sempre correndo*).

SIGNORA FRANK – Cos'è?

ANNA – Guardate!

SIGNORA VAN DAAN – Cos'ha sulla testa?

PETER – Un paralume, come vedi...

SIGNORA VAN DAAN – E' curioso! A casa nostra non si mettevano paralumi sulla testa. (*Con un sospiro*). Mah!

ANNA (*frugando nella borsa*) – Margot! Prendi e leggi a voce alta.

MARGOT – «A Margot, sempre dolce, mite e saggia, perché impari ad irritarsi a imprecare e ad arrabbiarsi». (*Apri il pacchetto*). Un libro di cruciverba! Oh! grazie, avevo proprio terminato le mie, che erano così belle.

ANNA – Sono sempre le stesse. Ma possono benissimo servire ancora..., ho cancellato tutto.

MARGOT – E' meraviglioso. Grazie.

ANNA (*estraendo un altro pacchetto*) – Signora Van Daan.

SIGNORA VAN DAAN (*prendendo il pacchetto*) – Cos'è?

ANNA – Uno shampoo, un vero shampoo. E' fatto con le mie ultime gocce di Acqua di Colonia...

SIGNORA VAN DAAN (*tutta felice*) – Grazie, Anna... grazie... molte grazie...

ANNA – Signor Van Daan! Questo è un vero regalo. (*Gli porge una scatola*). Un dono regale! Guardi!

VAN DAAN (*socchiudendo la scatola*) – Sigarette!

ANNA – Non bisogna esagerare, sono due. E' papà che ha scoperto dei rimasugli di tabacco... rovesciando le sue tasche, ed è stato lui a farle.

SIGNORA VAN DAAN (*ridendo*) – Guardatelo! Muore dalla voglia di fumare! Su, accendine una!

VAN DAAN (*sfregando un fiammifero*) – Mi pare tanto strano... Non fumavo da tanto tempo! (*Accende la sigaretta con rispetto e precauzione. E all'improvviso, dopo una boccata o due, la sigaretta esplode. Risa generali*).

VAN DAAN (*ridendo forzatamente*) – Grazie lo stesso.

ANNA (*torna al suo sacco e ne estrae un foglio di carta che porge a sua madre*) – Per mamma... Leggi (*La fa alzare*).

SIGNORA FRANK (*leggendo*) – «Questa è una cambiale che prometto di pagare. Per venti ore Anna farà quel che mamma comanderà».

DUSSEL – Venti ore?

ANNA – Sì.

DUSSEL – Venti ore di silenzio e di tranquillità?

ANNA – Se mamma lo comanderà.

DUSSEL – Perfetto. Signora Frank, le compero questa cambiale.

SIGNORA FRANK – Mai, è il più bel regalo che abbia mai ricevuto.

ANNA (*ha estratto dalla borsa una sciarpa, quella stessa sciarpa multicolore che abbiamo visto all'inizio*) – Papà, è per te!

FRANK – Anna, avevamo convenuto che io non avrei ricevuto niente!

ANNA – Che vuoi! Mi piace avere un papà elegante. Ho fatto una bella fatica, sai, a disfare tutta questa lana e a lavorarla in letto al buio. (*Guardandola con occhio critico*). Strano... mi sembrava più bella al buio!

FRANK – E' bellissima, anche alla luce... e mi va benissimo. Grazie, Annina.

ANNA (*porge ora a Peter una palla di carta attaccata a una cordicella*) – Per Mouchi.

PETER (*alzandosi e inchinandosi*) – Grazie per lui.

ANNA (*porgendogli un pacchietto*) – E questo è per te. Da parte della Signorina Qua Qua. (*Egli prende il pacchetto, lo gira e lo rigira, diffidente*). Su, aprilo, perbacco!

PETER – Non mi salterà fuori qualcosa all'improvviso?

ANNA – No, te lo giuro.

SIGNORA VAN DAAN – Dicci cos'è: vogliamo saperlo!

PETER – E' un rasoio Gillette.

ANNA – Oh! non è nuovo... è di seconda mano... E' Miep che lo ha trovato. Un regalo utile.

VAN DAAN – Utile! Per un ragazzo che non ha ancora la minima peluria?

ANNA – Forse. Ma ha già i baffi. Ma sì! Ma sì! Potete controllare.

DUSSEL – I baffi! Ma via! Se dovessimo stringergli il naso, ne uscirebbe ancora il latte!

PETER (*andando nella sua stanza*) – Ci provi un po'!

VAN DAAN – Ma sentitelo! Crede di essere un uomo!

DUSSEL – E corre a radersi. Non può più aspettare.

PETER – Affatto. Vado a portare il regalo a Mouchi.

VAN DAAN – Mouchi! Mouchi! Quando si ha la pretesa di avere dei baffi, non si gioca più con un gatto.

ANNA (*dà un pacchetto al signor Dussel*) – E, per terminare, questo è per il signor Dussel. Sarà contento, spero.

DUSSEL – Hai pensato anche a me? Sei anche molto gentile... (*Disfa il pacchetto, ci trova una scatola, la apre*). Cos'è?

ANNA – Sono delle palline da mettere nelle orecchie. Con queste non mi sentirà più parlare la sera né dimenarmi di notte. Le ho fatte con dell'ovatta e della cera... Le provi un po', per vedere, signor Dussel...

DUSSEL (*mettendosele nelle orecchie*) – Aspetta... ecco...

ANNA (*avvicinandoglisi*) – Allora? Vanno bene?

DUSSEL (*che non sente*) – Come? Cosa?

ANNA – Vanno bene?

DUSSEL (*che vuol togliere le palline e non ci riesce*) – Oh! mio Dio! Le ho spinte troppo in dentro!... Non posso più toglierle! (*Si contorce cercando di togliere le palline. Finalmente ci riesce e manda un gran respiro di sollievo*). Grazie, Anna, grazie.

VAN DAAN – Una Hanukkà coi fiocchi!

DUSSEL (*contemporaneamente*) – Un vero S. Nicola!

SIGNORA FRANK – Ha fatto tutto senza farsi accorgere.

ANNA (*sedendosi sulla tavola*) – E non è tutto. Ecco ora il più bel momento della serata: il canto. Signor Dussel, lei canterà con noi. (*Egli protesta*). Ma sì! Ma sì! Le insegnerò. (*Attacca il canto da sola*). «Oh! Hanukkà, oh! Hanukkà, giorno di festa, giorno di gioia...». Ora tutti assieme. Pronti?

FRANK – Prima spengo la candela...

MARGOT (*con aria di rimprovero*) – Oh! papà...

FRANK – So bene che ordinariamente bisognerebbe lasciarla ardere sino alla fine. Ma abbiamo soltanto questa... Spero che Dio capirà... Sia benedetto il tuo nome, Signore.

(*Si avvicina alla candela per spegnerla quando, all'improvviso, si sente, sotto, il rumore di una caduta. Si sente un cane abbaire. Tutti, immobili, muti, pietrificati dalla paura, ascoltano. Poi il signor Frank spegne la luce a portata di mano e fa segno a Peter di spegnere l'abat-jour. Mentre Peter sta per spegnerla, l'abat-pour si infrange a terra con un rumore metallico. Sotto risuonano dei passi che scendono precipitosamente le scale*).

SIGNORA VAN DAAN (*a voce bassa*) – Oh! mio Dio...

(*Tutte le luci ora sono spente. Tutte, salvo la candela che arde ancora, solitaria. Il signor Dussel esce dalla sua stanza. Il signor Frank va, in punta di piedi, sino alla gabbia della scala, dove si ferma per spiare i rumori*).

VAN DAN (*in un soffio*) – Sente qualcosa?

FRANK (*anche lui in un soffio*) – No. Credo siano andati via.

SIGNORA VAN DAAN (*a bassa voce*) – Sono loro... Siamo presi.

FRANK – Se fossero stati loro, non se ne sarebbero andati, sarebbero venuti su.

SIGNORA VAN DAAN – E' la Gestapo. Ora è andata a cercare rinforzi. Tornerà.

VAN DAAN – Niente prova che sia venuta proprio per noi.

FRANK – A meno che sia stato un ladro, semplicemente.

SIGNORA VAN DAAN (*che è pazza di paura e parla a voce meno bassa*) – Fate qualcosa. Fra cinque minuti saranno qui. Cosa aspettate?

VAN DAAN (*che alza gradatamente la voce*) – Sta zitta. Non c'è proprio niente da fare, solo aspettare.

(*Il signor Frank agita le mani per farli tacere. Ascolta intensamente. Silenzio completo. Tutti tendono l'orecchio verso il basso. All'improvviso, Anna si mette a vacillare. Cade svenuta. Sua madre si precipita*).

SIGNORA FRANK – Un po' d'acqua! Presto, un po' d'acqua!

VAN DAAN – No! Le tubazioni fanno rumore. E' il miglior modo per farci trovare.

FRANK – Se sotto c'è qualcuno, ci hanno già trovati. (*A Margot*). Va a prendere l'acqua. Io scendo a vedere.

MARGOT (*accorre e si aggrappa al padre*) – No, papà, no... può essere un tranello!

FRANK – Margot! sta calma. E' sabato. Miep e Kraler torneranno soltanto lunedì mattina. Non possiamo restare due giorni nell'incertezza.

MARGOT – Papà, ti prego, non andare!

SIGNORA FRANK – Non gridare! Un po' d'acqua! presto!

(*Frank scivola fuori silenziosamente*).

VAN DAAN (*snervato da tutto questo andirivieni*) – Zitti! Ascoltiamo!

(*Margot prende dell'acqua*).

SIGNORA VAN DAAN (*al marito*) – Patty... va sopra a prendere i soldi... Pare che

la polizia si lasci comprare... C'è perfino qualcuno che dice che hanno una tariffa... un tanto per persona... Ma cosa aspetti!

VAN DAAN (*tra i denti*) – Sta zitta!

SIGNORA VAN DAAN – Vuoi veramente che ci prendano?... che ci portino in un campo di concentramento?... Allora, cosa aspetti? Fa qualcosa, perdiana! Non importa cosa... ma qualcosa. (*Si aggrappa a lui*).

VAN DAAN (*respingendola*) – Vuoi tacere, sì o no?

(*Peter aiuta la madre a sedersi. Un istante di silenzio. All'improvviso, Anna, che non ne può più, esplode*).

ANNA – No! Voglio che papà ritorni! Voglio che risalga! Qualcuno vada a cercarlo.

PETER (*che si dirige verso la porta*) – Vado io.

VAN DAAN – Ti proibisco di muoverti. Se ci prendono, è colpa tua... basta così. (*E, brutalmente, tira indietro il figlio*).

ANNA – Signor Van Daan, la supplico, vada a cercare papà.

VAN DAAN – Sta buona anche tu!

(*Anna tace. La signora Frank l'attira vicino a sé e la circonda con le braccia, mentre prega*).

SIGNORA FRANK (*recitando il Salmo di poc'anzi*) –

«Alzo gli occhi verso le montagne, donde verrà il nostro aiuto.

Il nostro aiuto viene dal Signore, che ha fatto cielo e terra...».

FRANK (*entrando*) – Era un ladro. Il rumore lo ha spaventato. E' scappato.

SIGNORA VAN DAAN – Grazie..., grazie..., mio Dio!

FRANK – Ha portato via la cassa e la radio e ha lasciato la porta spalancata. Margot, riaccendi!

MARGOT – Credi si possa, ora?

FRANK – Naturalmente. (*Margot riaccende*). Anna, non avere più paura, il pericolo è passato.

DUSSEL – No, signor Frank. Io credo che il pericolo non sia mai stato così vicino.

FRANK – Signor Dussel, la prego di tacere. (*Conduce Anna al tavolo, la fa sedere e cerca, con dolcezza, di calmarla*).

DUSSEL – Grazie a questo imbecille (*indica Peter*), qualcuno ora ha scoperto il nostro nascondiglio, e sa che siamo qui.

ANNA – Papà, andiamo via... Non possiamo più rimanere qui... Andiamocene...

SIGNORA VAN DAAN – Ha ragione! Andiamocene!

SIGNORA FRANK (*sedendosi nuovamente*) – Andare via! Ma dove! Dove!

FRANK (*alzandosi e rivolgendosi a tutti*) – Abbiamo perso di colpo tutto il nostro coraggio? Abbiamo perso la nostra fede... Un momento fa credevamo venissero a cercarci... che fosse la fine... Ed eccoci ancora qui... salvi... vivi... Sia benedetto il tuo nome, Signore, che nella tua infinita misericordia ci hai permesso anche quest'anno di festeggiare Hanukkà! festa delle luci... Su, Anna, cantiamo!...

(*E con voce dapprima così emozionata che non la si sente ma che sale a poco a poco, Anna intona il canto di Hanukkà*).

ANNA – «Oh, Hanukkà! Oh Hanukkà! Giorno di festa, giorno di gioia.

ANNA E PETER – Giorno che suscita nei nostri cuori promesse di felicità.

TUTTI – Hanukkà! Hanukkà!

O Signore, porgi ascolto al tuo popolo raccolto.

L'Hanukkà noi ti cantiamo. Hoy!». (*Sipario*).

SECONDO TEMPO

Scena sesta

VOCE DI ANNA (*nell'oscurità*) – Sabato, primo gennaio 1944. Siamo rinchiusi qui da un anno, cinque mesi e venticinque giorni. Ed ogni giorno sono le stesse parole, gli stessi gesti... La vita sembra addormentarsi... Siamo tutti più magri. Le discussioni con i Van Daan sono sempre più violente. Mamma ed io continuiamo a non capirci, ma, ora, mi chiedo se non sia un po' colpa mia. Ho riflettuto molto... e tutto mi sembra trasformato attorno a me dopo... dopo che il miracolo si è prodotto nel mio corpo. Non sono più una bambina. E' talmente meraviglioso quello che mi è successo! Non solo quello che vedo, ma specialmente quello che sento dentro di me... Ho l'impressione di portare un segreto... e nonostante dolori e fatiche, questo segreto è delizioso. Mi metto la mano sul cuore e lo ascolto battere... Faccio fatica a trattenere le lacrime, talmente la vita mi pare bella...

(*Il sipario si alza. Brusamente, si sente bussare alla porta di sotto. Tutti sobbalzano. In punta di piedi, il signor Frank si avvicina alla scala e aspetta. Viene bussato di nuovo e con un ritmo che sembra convenuto*).

FRANK – E' Miep. (*Scende*).

SIGNORA FRANK (*chiamando i Van Daan e Peter*) – Non avete sentito?... E' Miep.

SIGNORA VAN DAAN (*al marito*) – Svegliati, c'è Miep.

(*Anna mette via il diario. Margot si alza, ma continua a tenere la coperta sulle spalle. Il signor Dussel si siede sul bordo del letto. Miep entra, seguita dal signor Kraler. Hanno le braccia cariche di fiori. Sono entrambi imbacuccati*).

SIGNORA FRANK – Miep... e il signor Kraler! Oh! Due gioie contemporaneamente.

KRALER – Siamo venuti ad augurarvi buon anno.

ANNA – E' meraviglioso vedervi! (*Annusando il capotto di Miep*). Come sei profumata... Odori di vento..., di freddo..., di aria libera...

MIEP (*dandole i fiori*) – Prendi!

(*Anna corre nella sua stanza e mette i fiori nel vaso. I signori Van Daan scendono*).

SIGNORA VAN DAAN – Buongiorno, Miep... buongiorno, signor Kraler...

KRALER (*offrendole dei fiori*) – Con i miei auguri... che la guerra finisca quest'anno.

PETER (*inquieto*) – Miep... E Mouchi?

MIEP – Nessuna notizia. Ho chiesto nel quartiere. Nessuno ha visto Mouchi.

FRANK – Guardate cosa ci ha portato Miep. Un dolce!

SIGNORA FRANK – Un dolce!

ANNA (*leggendo sul dolce*) – «Speranza per il 1944».

MIEP – Speriamo sia l'ultimo. (*Dussel che arriva*). Buongiorno, signor Dussel.

DUSSEL – Buongiorno, Miep.

VAN DAN (*portando un coltello*) – Quanti siamo? Siamo... due... tre... sette.

DUSSEL – Ma no, otto. Siamo otto, non uno di più, non uno di meno... sempre otto.

VAN DAAN – Non contavo Margot.

DUSSEL – Per evitare discussioni, propongo di affidare alla signora Frank il compito di tagliare il dolce.

SIGNORA VAN DAAN – Cosa vuole insinuare, signor Dussel? Vuol forse dire che io non faccio le parti sempre uguali?

DUSSEL – Sì, le parti che fa lei sono sempre uguali, salvo una che, regolarmente, è più grossa delle altre.

VAN DAAN – Quale? Su, dunque, risponda, signore!

DUSSEL – La sua, signore.

VAN DAAN (*avanzando verso Dussel col coltello in mano*) – Lei mente.

FRANK – Signori, vi prego! Non ci batteremo per una fetta di dolce. E' ridicolo.

PETER (*a Miep*) – Senta, Miep... forse Mouchi è tornato a casa nostra. Dicono che i gatti... Non va mai da quelle parti?... Uno di questi giorni... se avesse un minuto... Forse potrebbe...

MIEP – Te lo prometto. Soltanto... (*Si ferma*).

PETER – Sì?

MIEP – Se sta in strada da otto giorni... (*Si ferma*).

DUSSEL (*terminando*) – Sì, ci sono molte probabilità che abbia terminato i suoi giorni come coniglio in salmì.

(*Peter, furioso, avanza verso Dussel per picchiarlo. Il signor Frank lo trattiene.*)

SIGNORA VAN DAAN – Una vera leccornia, Miep.

KRALER (*a Frank*) – Ho portato vari contratti... vorrei chiederle il suo parere...

FRANK – Faccia vedere.

KRALER – Saremo più tranquilli sotto. (*Il signor Kraler si rivolge agli altri*). Scusateci, faremo presto.

MARGOT – Cosa c'è, signor Kraler? E' successo qualcosa?

KRALER (*fermandosi*) – Ma no! Che idea! Le assicuro che...

MARGOT – Sì, ne sono sicura... E' successo qualcosa...

FRANK (*tornando indietro*) – Se è successo veramente qualcosa, è meglio parlare qui davanti a tutti. Sì, sì, glielo assicuro...

KRALER – E... i ragazzi?

FRANK – Quello che immaginerebbero sarebbe peggiore della verità.

(*Tutti aspettano in un silenzio terribile. La signora Van Daan scende, attenta, e si siede sull'ultimo gradino della scala.*)

KRALER – Ebbene, ecco. Si tratta del nuovo magazziniere. Forse lo conoscete... Karl... Un buonuomo sulla cinquantina, molto robusto... con gli occhiali... E' entrato da noi proprio prima della vostra... partenza.

FRANK – Sì... Veniva da Utrecht?

KRALER – Infatti. Ebbene, una quindicina di giorni fa, ero andato al magazzino. Egli era solo. Ha chiuso accuratamente la porta e mi ha chiesto: «Come sta il signor Frank». Gli ho risposto che lei era in Svizzera... Allora egli mi ha detto: «Sì, è quello che dicono... ma lei deve saperne di più». Mio Dio, sul momento non ci ho badato molto. Poi ieri, viene in ufficio... Mi presenta le bollette di spedizione... e mentre firmo, mi domanda, bruscamente: «Ma lì non c'era una porticina che andava in soffitta?»... e poi mi chiede un aumento... venti fiorini in più la settimana... così, di colpo.

DUSSEL – E' un ricatto.

FRANK – Venti fiorini... E' un modesto ricatto...

VAN DAAN – E' solo il principio... Aspettate il seguito.

DUSSEL – Volete sapere la mia opinione?... Il ladro dell'altra sera... è lui... Certo! E' così che ha scoperto tutto.

FRANK – E lei, cosa gli ha risposto?

KRALER – Che ci avrei pensato. Cosa devo fare? Se rifiuto, se ne andrà.

DUSSEL – Ah no! Non deve lasciarlo andare!... Bisogna tenerlo, averlo sott'occhio!... Gli dia i venti fiorini.









ANNA – Sì, è stupido! Margot, Peter e io siamo giovani! Voi genitori avete già tentato la sorte! Ma noi, se dovessimo pensare giorno e notte a tutti gli orrori che avvengono sulla terra... diventeremmo pazzi. Non si può vivere, alla nostra età, senza aggrapparsi a un ideale... a un po' di speranza... E non è facile... con quel che succede... Non è colpa nostra se il mondo è diventato tanto brutto... tanto sporco... C'eravamo quando è cominciato? No. Allora non si venga a caricarci tutto sulle spalle. Non c'entriamo per nulla, noi.

(Anna corre nella sua stanza e sbatte la porta dietro di sé. Poi siede sul letto).

VAN DAAN – Allora, secondo lei, i responsabili siamo noi! *(Scorge il dolce di Anna, si avvicina e sta per impadronirsene).*

PETER *(più svelto di lui)* – No, questo pezzo di dolce è di Anna.

(E, prendendo il dolce, lo porta nella stanza di Anna. Tutti tacciono. La signora Van Daan sale nella mansarda, seguita dal marito. Il signor Frank porta il suo pezzo di dolce a Margot e le si siede accanto. Peter è in piedi sulla soglia della stanza di Anna. Questa stanza è immersa nella penombra. Peter guarda Anna. Anna si alza).

PETER – Prendi! Lo avevi dimenticato.

ANNA *(con voce neutra)* – Grazie.

PETER – Sei formidabile. Hai detto proprio quello che bisognava dire... e con le parole giuste. Io non ne sarei stato capace. Prima di tutto, ho un bel cercare le mie idee, non le trovo mai... Per esempio, quando quello sporco tipo di Dussel ha osato dire di Mouchi... che forse l'avevano mangiato... non ho saputo rispondergli nulla... Allora, sono stato sul punto di dargli un fracco di botte... come facevo a scuola... Ma mi sono trattenuto a causa della sua età... Sì... sei stata formidabile!

ANNA – Non sono del tuo avviso. Parlo troppo. Quando parto, non mi fermo più... E offendo gli altri, senza volerlo.

(Il signor Dussel si dirige verso la sua stanza).

PETER – Ebbene, io ti dico che sei stata formidabile. E mi chiedo anche, se tu non fossi qui... se tu non fossi qui... sì, mi chiedo... *(Ma viene interrotto da Dussel, che scorge Peter. Questi gli si fa incontro con aria minacciosa. E Dussel indietreggia. Peter gli sbatte violentemente la porta in faccia).*

ANNA – Cosa dicevi, Peter?

PETER – Se tu non fossi qui... capisci...

ANNA – Sì, credo di capire. Grazie, Peter.

(I signori Frank lavano i piatti. Margot si corica nuovamente sul divano. Dussel, disorientato, entra nella stanza di Peter, prende un libro...).

PETER *(guardando le foto sul muro)* – Ne hai parecchie di fotografie!

ANNA – Se ne vuoi due o tre per la tua stanza, te le dò volentieri... Ma cosa fai per delle ore, tutto solo, nella tua stanza?

PETER – Niente. Sono nella mia stanza, ecco tutto. Quando ne ho abbastanza degli altri, rientro nella mia tana.

ANNA – Sei ben fortunato di avere una tana tutta per te. Io, qui o là, non sono mai sola. E' dura, sai?

PETER – Sì, ma tu, almeno, sai rispondergli.

ANNA – Ci sono dei giorni in cui mi rendono pazzo. Loro hanno visto tutto, sanno già tutto. E non è il caso di discutere con loro, non si sbagliano mai. Mentre noi siamo ancora nell'età in cui si cerca, si discute...

PETER – Coi tuoi genitori va ancora bene.

ANNA – Sì e no. Con mamma non posso parlare di cose veramente serie. Prima di tutto, non capirebbe. Papà è diverso. Lui ed io parliamo di tutto... salvo di mamma, beninteso.

PETER – Tuo padre è formidabile.

ANNA – Puoi ben dirlo! E' l'unico che mi dia la sensazione di non essere stupida. Ne sono perfino meravigliata. E tuttavia non sostituisce la scuola... gli amici... i compagni della nostra età, non credi?

PETER – Rimpiangi i tuoi amici?

ANNA – Dipende. Quanto è strana, la vita! Dire che ci siamo visti tutti i giorni, da un anno, tu ed io, ed è la prima volta che ci parliamo veramente!... Aiuta molto aver qualcuno con cui parlare. Permette di invertire la locomotiva, come dice papà.

PETER – Ogni volta che vorrai invertire la locomotiva... vieni nella mia stanza.

ANNA – Bada, però! Io sprigiono molto vapore, sai?

PETER – Non preoccuparti per me. Ti chiedo di venire.

ANNA – Sei sincero nel dire quello che dici o lo dici tanto per dire...

PETER – Non dico mai niente tanto per dire.

(Esce. Ritta sulla soglia della sua stanza, Anna lo guarda andarsene. Dussel, vedendolo entrare, si alza, lo incrocia senza proferire parola e si dirige verso la sua stanza. Anna, che lo vede venire, chiude la porta. Dussel volta la testa e vede Peter che, anche lui, chiude la porta. Dussel rimane in piedi, attonito, mentre il sipario si chiude e si riapre di nuovo).

LA VOCE DI ANNA – Cattive notizie. Le persone che ci procuravano le nostre carte annonarie, sono state arrestate. Dovremo tirare ancora più la cinghia. I nostri stomaci sono sempre più vuoti. Fanno rumori strani su vari toni. Quelli del signor Van Daan sono gravi e sordi come un fagotto, i miei si direbbero un flauto. Quando siamo seduti attorno alla tavola, all'ora di cena, sembriamo un'orchestra che accorda i propri strumenti. Manca soltanto Toscanini che alzi la bacchetta per l'ouverture delle Valchirie. Lunedì 6 marzo 1944. Il signor Kraler è in ospedale. Pare abbia un'ulcera. Papà dice che è per causa nostra... Gli Americani sono sbarcati nel sud Italia. Papà crede che la guerra finirà quest'anno... Il signor Dussel pensa soltanto all'uomo del magazzino, al ladro dell'altra notte... e gli fa venire gli incubi di notte... e di giorno... Mi accorgo di saltare di palo in frasca... Non è colpa mia... sento la primavera che si avvicina... la sento invadere già la mia anima e il mio corpo... E' una specie di emozione confusa che sale in me e attorno a me... E' anche una specie di impazienza... Oh! Quanto trovo lungo il tempo; mio Dio... Avrei bisogno di amiche... di qualcuno con cui parlare... qualcuno che mi capisca... ma non è facile... quando si è giovani, si è ancora più soli.

(Il sipario si alza nuovamente, torna la luce. La voce di Anna svanisce).

Scena settima

(E' sera, dopo cena. Fuori voci di bambini che giocano in strada. Gli adulti, ad eccezione del signor Van Daan, sono riuniti nella stanza centrale. A sinistra, la signora Frank, seduta su una sedia, sta rammendando. La signora Van Daan, seduta al tavolo di mezzo, sfoglia delle riviste. Seduto al suo fianco, il signor Frank esamina dei documenti. Dussel passeggia avanti e indietro. E' impaziente di rientrare nella sua stanza. Sopra, il signor Van Daan è seduto. A sinistra, nella sua camera, Peter si spazzola i capelli allo specchio. Mentre la scena si illumina a poco a poco, lo si vede annodarsi la cravatta, spazzolarsi la giacca, infilarla. Aspet-

ta la visita di Anna. A destra, nelle sua stanza, anche Anna è occupata a vestirsi. Prova varie pettinature davanti allo specchio. Sul letto, Margot, seduta, cuce l'orlo della gonna che metterà la sorella. Al centro, Dussel non ne può più di aspettare. Finalmente si decide e va a bussare con irritazione alla porta di Anna).

ANNA – No, no, signor Dussel. Non ho ancora finito.

(Dussel si allontana, si siede con furore e si prende la testa fra le mani).

ANNA (voltandosi verso Margot) – E così, come ti pare?

MARGOT (guardandola appena) – Stai bene anche così.

ANNA – Non mi guardi nemmeno!

MARGOT – Ma sì, ti guardo. Dal momento che ti dico che stai bene.

ANNA – Margot! Sono brutta, vero?

MARGOT – Non hai ancora finito di cercare dei complimenti?

ANNA – No, rispondi.

MARGOT – Lo sai bene che non sei brutta. Hai begli occhi, e poi.. sei vivace.

ANNA – E' molto vago quello che dici.

(Si china e prende un reggiseno. Se lo mette e si guarda nello specchio. Nella stanza centrale, la signora Frank, che ha pietà del signor Dussel, va a bussare alla porta delle figlie).

SIGNORA FRANK – Posso?

MARGOT – Ma sì, entra mamma.

SIGNORA FRANK (entrando) – Quel povero signor Dussel sta aspettando...

ANNA (tenendo sempre il reggiseno della sorella) – Ha sempre bisogno della stanza, esagera!

SIGNORA FRANK (gentilmente) – Anna, spero non passerai ancora tutta la sera nella stanza di Peter.

ANNA (con grande dignità) – Questa è la mia intenzione.

SIGNORA FRANK – Sei già andata da lui non so quante volte, oggi.

ANNA – Due volte soltanto. Una volta, di corsa, per prendere il dizionario, e poi una volta prima di cena.

SIGNORA FRANK – Sei sicura di non disturbarlo?

ANNA – Oh! mamma... ho intuito.

SIGNORA FRANK – Ad ogni modo desidero chiederti una cosa: sii gentile, lascia la porta socchiusa.

ANNA – Oh! mamma, parli come la signora Van Daan.

SIGNORA FRANK – No... non mi capisci... io non penso niente di male... Vorrei soltanto... che tu non fornissi alla signora Van Daan l'occasione per essere sgradevole.

ANNA – Non cambia nulla... è sempre sgradevole con me.

(La signora Frank esita, poi esce e chiude la porta dietro di sé. Va a sedersi accanto alla tavola. Margot, che ha ricucito l'orlo, porge la gonna alla sorella, che la indossa).

ANNA (pausa) – Margot... Io sono dispiaciuta per causa tua.

MARGOT – Per causa mia?

ANNA – Sì... Ogni volta che vado da Peter, penso a te. Temo di farti dispiacere. Penso che se fossi tu ad andarci al mio posto, sarei terribilmente gelosa.

MARGOT – Ebbene... come vedi, non sono gelosa.

ANNA – Su... guardami negli occhi... è vero?

MARGOT – Naturalmente... talvolta mi dico che sei molto fortunata a svegliarti il mattino pensando a qualcuno... Ma è tutto. Questa non è gelosia... E' piuttosto un po' d'invidia.

ANNA (*guardandosi allo specchio*) – Oh! non mi faccio troppe illusioni. Forse non mi ama... Forse per lui prendo solo il posto di Mouchi, niente di più... (*Prende un paio di guanti, se li infila*). Sai, se vuoi venire anche tu, ti invitiamo...

MARGOT – Grazie, Anna. Sei gentile, ma ho un libro da terminare.

(*Nella stanza centrale, il signor Dussel, che non ne può più, si alza risolutamente, va alla porta e bussava con forza*).

DUSSEL – Per favore, lasciatemi rientrare nella mia stanza.

ANNA – Un minutino ancora, caro, caro, caro, carosignor Dussel... (*Ha preso la sciarpa rossa della madre e se la drappeggia addosso, cercando effetti di eleganza*). Ecco... ci siamo... (*Esce seguita da Margot e dice a Dussel, passandogli maestosamente davanti*). Mi scusi... questa sera sono invitata... (*Egli entra nella sua stanza. Anna attraversa la stanza centrale*).

SIGNORA VAN DAAN (*seguendola con gli occhi*) – Signore! Guardatela! (*Anna, che sembra non aver sentito, bussava alla porta di Peter. Peter apre la porta*). Anna... un momento... (*La signora Van Daan si alza*). Ho due parole da dire a mio figlio... (*Con intenzione*) se permetti, vero? Peter, desidero che tu vada a letto presto. Alla tua età, si è in piena crescita, e si ha bisogno di dormire. Di dormire molto. Spero tu mi abbia capito.

SIGNORA FRANK – Anche Anna si coricherà presto. Alle nove, non è vero?

ANNA – Sì, mamma, prometto. (*Alla signora Van Daan*). Ed ora... permette?

SIGNORA VAN DAAN – Guarda! Mi si chiede il permesso. Non sapevo che avrei avuto ancora una parola da dire.

SIGNORA FRANK – Anna... Non dimenticare: alle nove.

SIGNORA VAN DAAN (*ad Anna*) – Ai miei tempi, erano i ragazzi che andavano dalle ragazze, e non le ragazze dai ragazzi.

SIGNORA FRANK – Sa... si comportano come se avessero dei gran segreti, tutti e due... ma è un gioco... E la stanza di Peter è il solo posto dove possono chiacchierare.

SIGNORA VAN DAAN – Guarda! Oggi questo viene chiamato «chiacchierare», delizioso... Quando ero giovane io, veniva chiamato altrimenti... Tutto cambia, non è vero?

(*Margot si immerge nel suo libro. Il signor Frank si mette a giocare a scacchi con la moglie. Nella stanza di Peter, Anna parla con indignazione*).

ANNA – Sono insopportabili! Prima ci parlano come a dei bambini. E poi... e poi...

PETER – Oh! lascia correre! Io li ignoro.

ANNA – Dopo tutto, non è tutta colpa loro, non se ne rendono conto. Per forza! Quando avevano la nostra età, erano ancora dei bambini... mentre noi siamo più maturi... facciamo delle discussioni meravigliose...

PETER (*le offre un bicchiere, ne prende un altro, e le si siede di fronte*).

ANNA (*guardando una foto*) – Guarda! Questa foto... avevo scommesso con Yopie che avrei mangiato cinque gelati... e ho vinto. Devo dire che avevo caldo... Quando si prende la vita sul serio, come faccio io ora... Sai cosa vorrei fare? Scrivere nei giornali. Adoro scrivere. E tu, cosa farai, più tardi?

PETER – Io farò l'agricoltore. La vita d'ufficio non fa per me, sono troppo stupido.

ANNA – Ti proibisco di dire che sei stupido. (*Imperiosa*). Sai cos'hai, tu? Un complesso d'inferiorità... (*Rassicurante*). Ma non è nulla, sai?, si guarisce.

PETER (*ammirato*) – Quante cose sai!... (*Cocciuto*). No, sono stupido, semplicemente.

ANNA – E io ti dico che non è vero. Per esempio, in matematica sei molto più bravo di me. (*Pausa, poi:*) Peter...

PETER – Sì?

ANNA – Tu ami Margot, vero? Confessa, che l'ami dal primo giorno.
 PETER – Oh! non so.
 ANNA – Non scusarti, ci sono abituata. Margot è sempre prima in tutto. E poi, è così bella... (*Sospira*). Vicino a lei io sono niente. Oh! lo so.
 PETER – Ora esageri.
 ANNA – Prima di tutto, so benissimo che non sono bella. Non lo sono mai stata...
 PETER – Non sono d'accordo. Io ti trovo bella.
 ANNA – Davvero?
 PETER – Oh! Non da molto. Ma sei cambiata.
 ANNA – Credi?
 PETER – In principio, parlavi troppo... trovavo che eri... che eri...
 ANNA – E adesso? Come mi trovi... ora?
 PETER – Ebbene... Trovo che sei... tranquilla.
 ANNA – Scommetto che una volta fuori di qui, non penserai mai più a me.
 PETER – E' stupido quello che dici.
 ANNA – Quando rivedrai i tuoi amici, dirai loro: mi chiedo cosa ho potuto trovare nella signorina Qua Qua.
 PETER (*indignato*) – Prima di tutto, non ho amici.
 ANNA – Non raccontare storie. Tutti hanno degli amici.
 PETER – Ti dico che non ne ho. Sto benissimo senza.
 ANNA (*offesa*) – Grazie.
 PETER (*sorpreso*) – Cosa ti prende?
 ANNA (*con dignità*) – Credevo fossimo amici. Così, non mi resta che ritirarmi.
 PETER – Stai dicendo delle idiozie. Se gli altri fossero come te... sarebbe diverso.
 (*Un momento di silenzio. Poi Anna, dopo aver esitato, gli chiede timidamente*).
 ANNA – Hai già baciato una ragazza, tu?
 PETER – Sì, una volta.
 ANNA – Era bella?
 PETER – Non so. Avevo gli occhi bendati. Stavamo giocando, era un penso.
 ANNA – Io sono stata baciata due volte. La prima volta, si è trattato di un uomo che non conoscevo nemmeno di vista... Era d'inverno... mi ha sollevata dal ghiaccio... piangevo... mi ha baciata sulle guance... Ma, la seconda volta, è stato il signor Koophuis, un amico di papà. Mi ha baciato la mano.
 PETER – Non si può dire che conti molto.
 ANNA – Credi? In ogni caso, sono sicura di una cosa, e cioè che Margot non bacerà mai un uomo prima di essere fidanzata. Sono anche sicura che per mamma è stata la stessa cosa con papy... Senti, Peter, secondo te, una ragazza ha il diritto di lasciarsi baciare da un giovanotto anche se non sono assolutamente sicuri di sposarsi un giorno?... Con questa guerra, non si può mai sapere cosa succederà domani...
 PETER – Se vuoi sapere la mia opinione, tutto dipende dalla ragazza. Ci sono delle ragazze che tutto quello che fanno è male. Ce ne sono altre... ebbene! per loro, non è la stessa cosa. (*Il campanile comincia a battere le ore*). Sì, secondo me, capisci... (*Tace e ascolta*).
 ANNA – Peter, devo andare.
 PETER (*dopo una pausa*) – Sì.
 ANNA (*senza muoversi*) – Arrivederci.
 PETER – Tornerai domani?... Prometti?
 ANNA – Sì. (*Si alza e va verso la porta*). Ti porterò il mio diario. Ci sono cose che mi piacerebbe discutere con te... C'è anche qualcosa su te...
 PETER (*diffidente*) – Su me? Cosa dici di me?
 ANNA – Oh! non ti leggerò tutto. Sai... all'inizio non ti vedevo come adesso.

PETER – Allora, anche tu hai cambiato parere su di me, come io su te?

ANNA – Forse... Sì... (*Lo guarda*). Forse...

(Anna è ritta davanti a Peter. Muore dal desiderio di essere baciata. Ma lui non si muove. Lei aspetta. Un po' delusa, si volta. Finalmente, con un movimento brusco, la prende fra le braccia e la bacia sulla guancia, goffamente. Anna se ne va, deliziata. Resta un momento immobile, nel riquadro della porta. Poi chiude la porta. Si riprende, va verso i genitori, e li bacia silenziosamente. Essi mormorano un vago «buonasera». Poi va a baciare affettuosamente Margot. Poi scorge la signora Van Daan. La raggiunge, le prende il viso tra le mani e la bacia sulle due guance. Ora va nella sua stanza).

SIGNORA VAN DAAN (*che ha capito*) – Ah! Ah!

(La luce si attenua, poi il sipario si chiude. Nella penombra, si sente in crescendo)

LA VOCE DI ANNA – A forza di vivere insieme, ci si conosce fin troppo bene. Non appena uno comincia la sua storia, gli altri la finiscono per lui. Si mangia quando si può, e non spesso. Mamma si è decisa di consumare le sue ultime riserve. Ma non c'è più molto: i topi hanno mangiato quasi tutto. Perfino il signor Dussel ha rimpianto Mouchi. Giovedì 29 aprile 1944. Miep ci ha portato delle notizie. Dice che si sta preparando lo sbarco... e che la gente fuori non parla d'altro... Quanto a me, trovo che la vita è diventata molto più piacevole. Dopo cena, vado da Peter. Ma non credo di essere innamorata. No, non lo sono... Su, su! Anna, non devi mentire a te stessa. A cosa stai pensando in questo momento? A domani sera... Ah! Come dev'essere meraviglioso non essere più prigionieri, avere il diritto di sedersi sotto il cielo e sentire il sole sulle gote, mentre un ragazzo vi tiene fra le sue braccia. E dire che all'inizio mi spiaceva che Peter non fosse una ragazza! Quanto si può essere stupidi! Papà ora mi fa leggere i grandi autori, Goethe, Schiller, Shakespeare, Flaubert, Musset...

(La voce di Anna si è affievolita a poco a poco, e il sipario si è alzato).

Scena ottava

(Qualche settimana dopo. E' notte. Tutti sono a letto. Silenzio completo. All'improvviso, nella stanza dei Van Daan, un fiammifero viene sfregato, brilla un momento, poi si spegne. E noi distinguiamo il signor Van Daan che scende con precauzione nella stanza centrale dove i signori Frank e Margot continuano a dormire. Si dirige verso la dispensa delle provviste. Là giunto, accende un altro fiammifero, apre la dispensa con precauzione e prende un mezzo pane. Chiude la porta, che cigola. Si immobilizza. La signora Frank si rizza sul letto e lo vede).

SIGNORA FRANK (*gridando*) – Otto! Alzati! Presto! Presto!

(Tutti si svegliano. Si alzano).

FRANK – Cosa c'è?

(Dussel esce dalla sua stanza. Anna lo segue).

SIGNORA FRANK – Il pane! Ruba il pane!

DUSSEL (*prendendo Van Daan per il collo*) – Lo tengo! Me lo dia! Le dico di darmelo!

SIGNORA VAN DAAN (*apparendo in cima alla scala*) – Patty! Patty! Dove sei?

DUSSEL (*scuotendo Van Daan*) – Ladro! Ladro! Sudicio ladro! Ladro di pane!

FRANK (*intervenendo*) – Signor Dussel, lo lasci!, lo lasci, insomma! Peter, vieni ad aiutarmi.

PETER (*che accorre in aiuto del signor Frank*) – Lascialo, lascialo!
DUSSEL (*lasciandolo e respingendolo con disprezzo*) – Ingordo! Egoista! Porco!
SIGNORA VAN DAAN – Patty!... Cosa vogliono da te?
SIGNORA FRANK (*non ha più nulla della sua gentilezza, per l'indignazione ha perso il controllo*) – Il pane! Suo marito si alza di notte, signora, e ruba il pane.
DUSSEL – Allora i topi... quei famosi topi... era lei!
FRANK (*con profondo rimprovero*) – Signor Van Daan!...
VAN DAAN – Ho fame.

SIGNORA FRANK – Come se fosse il solo! Abbiamo tutti fame qui, cominciando dai ragazzi. Suo figlio lo sento talvolta lamentarsi dormendo, tanto ha fame. E lei, lei si alza di notte per rubare il pane di tutti, il pane dei ragazzi.

FRANK – Edith! Andiamo!

SIGNORA FRANK – A tavola lei sceglie sempre per lui il miglior pezzo. Ha sempre creduto non la vedessi. Non ho mai osato dir nulla, ecco tutto. Avevo vergogna per voi. Ma ora basta, basta. Facciano le loro valige e se ne vadano... Non voglio più vederli.

FRANK – Parli sotto l'effetto della collera, non sai quel che dici!

SIGNORA FRANK – Penso esattamente quello che dico.

FRANK – Sono due anni che viviamo gomito a gomito, cercando di rispettare i diritti di ciascuno e di conservare tutti un po' di dignità in una situazione... difficile. Dobbiamo rovinare tutto in cinque minuti? Il signor Van Daan ha avuto una... debolezza, ma non ricomincerà più, non è vero?

VAN DAAN – Mai più, lo prometto.

SIGNORA FRANK – No. ha rubato, ruberà ancora.

(*Il signor Van Daan va al gabinetto di toilette.*)

FRANK (*alla moglie*) – Edith, ti prego... (*A tutti*). Ecco cosa propongo: ciascuno torni nella sua camera. E domattina, tutti insieme, vedremo il da farsi. (*Alla moglie*). Occorre tempo per riflettere.

SIGNORA FRANK – No, niente riflessione, né discussioni. Voglio che se ne vadano!

SIGNORA VAN DAAN – In questo modo ci butta in strada...

SIGNORA FRANK – Troverete da nascondervi altrove.

SIGNORA VAN DAAN – Da chi?

SIGNORA FRANK – Questo è affar vostro.

SIGNORA VAN DAAN – E il denaro?

SIGNORA FRANK – Ve ne darò io. Tutto quello che mi resta. E con gioia.

FRANK – Edith... Non ti riconosco più!

DUSSEL – La signora Frank ha perfettamente ragione.

SIGNORA VAN DAAN (*a Dussel*) – Lei stia zitto. Se c'è una bocca di troppo, qui, è lei, non mio marito. In sette avremmo potuto farcela.

FRANK – Non c'è bisogno dei nazisti per distruggerci. Lo facciamo da soli.

SIGNORA FRANK (*si avvicina alla signora Van Daan*) – Prenda! Darà questo denaro a Miep perché vi trovi un altro nascondiglio.

ANNA – Mamma, non butterai fuori Peter. Non ha fatto nulla, lui.

SIGNORA FRANK – Peter può restare. Quando parlo dei ragazzi penso a voi tre.

PETER – Se papà e mamma se ne vanno, io vado con loro.

(*Il signor Van Daan torna dalla toilette. La signora Van Daan lo aiuta a raggiungere il canapé.*)

SIGNORA FRANK – Quando si è messo al mondo un figlio, non gli si ruba il pane di notte.

PETER – Questo non impedisce che me ne vada anch'io. Bisogna capire le cose.

SIGNORA FRANK – Allora, tanto peggio, Peter. Mi spiace.

ANNA (*correndo da lui*) – No, Peter, no! (*Peter entra nella sua camera e chiude la porta dietro di sé. Anna si volta verso la madre. Piange*). Me ne infischio di mangiare, io. Toh! Gli dò la mia parte. Ma ti prego, mamma, non scacciarli. Presto sarà giorno. Se li trovano fuori, li arresteranno.

MARGOT (*prendendo Anna per il braccio e venendo in suo aiuto*) – Mamma, ti prego!

SIGNORA FRANK – Ebbene... se ne andranno quando Miep avrà trovato un altro nascondiglio. Divideremo immediatamente tutto quello che ci resta.

DUSSEL (*dividendo le patate in parti eguali*) – Signora Frank... Signor Frank... Margot... Anna... Peter... Signora Van Daan... Signor Van Daan... io... Signora Frank...

(*Viene bussato il segnale convenuto*).

FRANK – E' Miep. (*Infila il soprabito frettolosamente e le va incontro*).

MARGOT – A quest'ora!

SIGNORA FRANK – Dev'essere una cosa molto grave.

(*Si sente Miep che parla con agitazione*).

VOCE DI MIEP – Signor Frank!... Una grande... grande notizia! Ci siamo, lo sbarco è cominciato.

VOCE DI FRANK – E' vero? E' proprio vero?

(*Appare Miep, ansante, seguita dal signor Frank*).

MIEP – Avete sentito? Avete sentito la notizia? Ci siamo!

PETER – Questa notte?

MIEP – In questo momento... Lo ha appena annunciato la radio inglese: lo sbarco è cominciato!

(*Allora, all'improvviso, impazziscono tutti. Si gettano nelle braccia gli uni degli altri. La signora Frank abbraccia la signora Van Daan. Peter si impossessa della padella e va avanti e indietro battendovi sopra e cantando l'inno nazionale olandese. Anna e Margot lo seguono cantando con lui. Fanno una vera sfilata goliardica che va e viene fra gli adulti. Margot va a prendere dei fiori e li distribuisce. Durante questa baraonda, gli adulti interrogano Miep, che cerca di farsi sentire al di sopra di questo baccano*).

SIGNORA FRANK – Dove?

MIEP – In Normandia.

PETER – Inglese?

MIEP – Inglese, Francesi, Americani, Olandesi, Polacchi, Norvegesi, tutti! Più di quattromila navi. Ha parlato Churchill. Poi il generale Eisenhower. Hanno detto che oggi era il giorno J.

(*Il sipario si chiude, e si sente:*)

VOCE DI ANNA (*in crescendo*) – Le notizie sono buone. Si ha l'impressione che un'armata di amici avanzi verso di noi. Mio Dio, è mai possibile?... L'uomo del magazzino ha avuto il suo aumento e sta tranquillo. Va tutto bene.

Mercoledì 2 luglio 1944. Le cose vanno meno bene. Il signor Kraler sarà operato. Pare sia una cosa seria. La Gestapo ha trovato l'apparecchio radio rubato. Il signor Dussel non dorme più. Dice che per noi è soltanto una questione di giorni.

Papà ha chiesto a tutti di preparare ognuno una borsa con lo stretto necessario in caso di arresto... Sono tutti disperati. Papà ha un bel darsi da fare, non

riesce più a rialzare il loro morale. Io sono abbattuta, ma non disperata, questo mai.

...Del resto, basta che io prenda la penna e mi metta a scrivere... E allora tutto torna calmo, ho l'impressione che non possa succedermi niente.. o piuttosto che potrò superare tutto, qualunque cosa mi succeda...

...Ma sarò capace di scrivere qualcosa di grande?... Qualcosa che ne valga la pena?... Mio Dio! Vorrei talmente continuare a vivere... anche dopo la morte...

...Ancora un anniversario, quindici anni. A quindici anni si deve sapere quello che si vuole. Io lo so. Comincio a guardare lontano davanti a me... ho uno scopo.

(Il sipario si è alzato. La scena s'illumina. E la voce di Anna svanisce).

Scena nona

(Alcune settimane più tardi. E' pomeriggio. Tutti, salvo Margot, sono riuniti nella stanza centrale. Atmosfera tesa. La signora Frank e il signor Van Daan camminano avanti e indietro, nervosamente. Dalla finestra, Dussel sorveglia la strada. Peter è seduto al tavolo centrale. Anna è seduta di fronte a lui. Scrive il suo diario. La signora Van Daan è sul divano. Segue con gli occhi il signor Frank che si siede a sinistra del letto. Sembra preoccupato. Nella stanza di Anna, Margot, seduta al tavolo, si sta facendo la manicure. In basso, negli uffici, squilla il telefono. Tutti sono immobili, in ascolto).

DUSSEL *(che insiste, supplicando)* – Sono già tre volte, signor Frank.

FRANK – Sì, sento.

DUSSEL *(insistendo, supplicando)* – Sono tre volte, signor Frank, tre volte di seguito. E' certo un segnale. Le dico che è Miep. Per una ragione o per l'altra, non può venire e cerca di avvertirla di qualcosa...

FRANK – Insomma! La prego!

DUSSEL *(riprendendo)* – ...Sta succedendo certamente qualcosa. Sono tre giorni che Miep non ha più dato segno di vita. E da qualche mattina, non un impiegato è venuto in ufficio! Non uno!... E' spaventoso... questa casa vuota... questo silenzio...

SIGNORA FRANK – Forse è domenica... Sì, ci siamo sbagliati nel conto dei giorni...

VAN DAAN *(ad Anna)* – Tu che scrivi il diario, che giorno è oggi?

DUSSEL – Io non mi sbaglio mai coi giorni. Oggi è venerdì 4 agosto. Un venerdì, e non c'è nessuno negli uffici! Vi dico che il signor Kraler è morto. Per questo la ditta è chiusa, oggi. E il telefono, è Miep che non può più raggiungerci.

FRANK – La conosco. Non ci telefonerebbe.

DUSSEL *(veemente)* – Signor Frank, la supplico, risponda!

FRANK – No.

VAN DAAN – Almeno stacchi e ascolti. Se è Miep, parlerà per prima.

DUSSEL – A nome di tutti, glielo chiedo ancora.

FRANK – No! Ho detto di no. Non farò nulla che possa svelare la nostra presenza.

PETER – Il signor Frank ha ragione.

VAN DAAN – Nessuno ha chiesto la tua opinione.

FRANK – Bisogna avere il coraggio e la pazienza di aspettare.

(Il telefono squilla ancora. Tutti ascoltano)

VAN DAAN – Aspettare il momento di crepare, sì!

DUSSEL – Io scendo. *(Corre alla porta, fa scorrere febbrilmente i chiavistelli. E*

bruscamente si ferma: il telefono non squilla più. Chiude nuovamente la porta e sale lentamente i gradini). Troppo tardi.

(Il signor Frank raggiunge Margot).

SIGNORA VAN DAAN (*urlando*) – Non ne posso più! Divento pazza! Mi uccido!
VAN DAAN – Tu rimani tranquilla.

(Il marito sale nella mansarda. Peter, abbattuto, si ritira nella sua stanza. Anna lo guarda andarsene. Il signor Frank torna. Anna segue Peter nella sua stanza. Chiude la porta dietro di sé. Peter è coricato, col viso contro il muro. Anna si siede sul letto, si china su di lui, lo prende fra le braccia. Peter è troppo infelice per reagire. Silenzio, poi:)

ANNA – Guarda il cielo, Peter. (*Guarda attraverso il lucernario*). Che bella, bellissima giornata! Come sono belle le nubi! Sai cosa faccio quando non ne posso più di rimanere chiusa qui dentro? Penso di essere fuori... Di stare passeggiando con papà... La nostra passeggiata abituale. E' tutto pieno di giunchiglie e tulipani... E, sai?, ciò che è più bello, quando si pensa di essere fuori, è che si ha tutto ciò che si vuole. I crisantemi, le rose, le viole, tutto fiorisce nello stesso tempo... E' strano... Una volta, quando passeggiavo con papy, non badavo a nulla... trovavo tutto così naturale... Ora è il contrario... trovo tutto meraviglioso. E tu?

PETER – Io sento che sto diventando pazzo. Semplicemente pazzo. Se presto non succede qualcosa, se non usciamo di qui, non potrò più sopportarlo.

ANNA (*dolcemente*) – Peter... vorrei che tu avessi fede.

PETER – Oh! Non fa per me, grazie.

ANNA – Non ti chiedo di credere al paradiso, al purgatorio, a tutte queste cose... No, vorrei che tu avessi una fede tua, come ho fatto io, senza parlarne con nessuno. Guarda! Quando penso a tutto ciò che c'è fuori, ai fiori, agli animali, agli uccelli... quando penso a te, Peter... all'amore che ho per te... quando penso al signor Kraler, a Miép, al fruttivendolo, a quelle persone che rischiano la loro vita per noi, ogni giorno... allora non ho più paura... ho l'impressione che Dio non sia lontano.

PETER – Sei fortunata! Io, quando mi metto a pensare, divento pazzo. Siamo nascosti da due anni, prigionieri, rintanati come bestie... aspettando che ci scoprano... con tutto quel che segue...

ANNA – Non siamo i soli a soffrire. Ce ne sono altri. Ce ne sono sempre stati altri. E non soltanto ebrei.

PETER (*alzando le spalle*) – Non sarà questo a confortarmi.

ANNA (*avvicinandoglisi*) – So bene che non è facile sperare quando gli uomini fanno cose così brutte... ma sai cosa mi dico talvolta? Che il mondo attraversa una fase... come quella che io ho avuto con mamma... Ma passerà. Oh! forse non prima di qualche centinaio d'anni... ma passerà... e, vedi, io credo, continuo a crederlo, nonostante tutto che in fondo al cuore gli uomini sono realmente buoni.

PETER – Di quello che succederà fra qualche centinaio d'anni...

(Si ferma. Fuori si ode il ronzio di una vettura. Brusco colpo di freno. La vettura si è fermata. Anna ha sentito. Hanno sentito tutti e due. Ascoltano intensamente. Una seconda vettura. Stessa manovra. Anna e Peter escono dalla camera. Il signor Van Dan scende. Un campanello suona varie volte: viene dal basso. Hanno capito. La signora Van Daan si mette a gemere. Il signor Van Daan la spinge con dolcezza verso una sedia, la fa sedere. Il signor Frank va all'armadio a muro e

prende le loro borse. Si sentono, in basso, colpi sempre più violenti contro la porta d'ingresso).

VOCE D'UOMO – Auf machen! Da drinnen! Auf machen! Schnell! Schnell! Schnell!

(La porta dell'edificio viene sfondata. Rumore di passi che salgono. Il signor Frank prende due cartelle nell'armadio e ne dà una ad Anna e l'altra a Margot. Poi va a prendere una valigia per la moglie. Il rumore di passi si avvicina. Viene picchiato alla porta. Sempre più forte. Il signor Frank tende alla moglie la valigia. Sono in piedi, uno accanto all'altro. Aspettano. Rumore di calci di fucile contro la porta. Anna, in piedi, con la cartella in mano, guarda i genitori e cerca di sorridere. Le luci si attenuano).

VOCE DI ANNA – E ora il nostro soggiorno qui è terminato... Sono arrivati... non dicono nulla... aspettano... Ci hanno dato cinque minuti per prepararci... Mio diario, mio caro diario, devo andarmene senza di te... Arrivederci... A presto, forse...

Post-scriptum: Miep... Signor Kraler... vi prego... vi supplico... se per caso troverete questo quaderno... voi o qualched'un altro... vi prego di non strapparli... perché... spero che un giorno...

(Si alza il sipario).

Scena decima

(La scena è tornata quella dell'inizio. E' lo stesso pomeriggio di novembre 1945. Ma il signor Frank e Miep non sono più soli. Il signor Kraler è venuto a raggiungerli. Ci sono delle tazzine di caffè sul tavolo. Il signor Frank volta lentamente le ultime pagine del diario. Sono bianche).

FRANK – E' tutto. (Chiude il diario).

MIEP – Ero andata in campagna per cercarvi delle provviste. Quando sono tornata lo stabile era occupato dai tedeschi.

KRALER – E abbiamo poi saputo come erano stati informati. Era stato il ladro. Sì, il ladro aveva parlato.

FRANK (dopo un silenzio) – Se vi dicessero che qualcuno ha potuto essere felice in un campo di concentramento, non lo credereste. Eppure, per quanto strano possa sembrare, Anna è stata felice, i primi tempi, nel campo olandese. Dopo due anni di clausura, aveva ritrovato l'aria aperta, il sole... Amava tanto il sole... E poi le notizie erano buone, gli alleati avanzavano in fretta, eravamo sicuri sarebbero arrivati in tempo. In settembre ci annunciarono la nostra partenza per la Polonia: gli uomini in un campo, le donne in un altro. Io sono andato a Auschwitz. Loro a Belsen. In gennaio siamo stati liberati... quelli che restavano. La guerra non era finita, il viaggio di ritorno fu interminabile. Si combatteva ovunque, il treno si fermava giorni interi su binari morti. Si scendeva, si andava di vagone in vagone... Dove eravate? A Belsen? A Buchenwald? A Mauthausen? Avete conosciuto mia moglie? Mio marito? Le mie figliole?... Fu così che appresi la morte di mia moglie... di Margot... dei Van Daan... di Dussel... Ma per Anna speravo ancora... Ieri, sono andato a Rotterdam per interrogare una donna che si era trovata a Belsen con lei. Ora, so.

VOCE DI ANNA – ...Io credo, continuo a credere, nonostante tutto, che in fondo al cuore gli uomini sono realmente buoni.

(Il signor Frank chiude il diario). (Sipario).

COME NASCE IL GRUPPO DI TEATRO SINERGICO

Antiverticismo e convergenza di libere volontà, condizioni ideali della creatività collettiva.

Evangelos Mazarakis



Condizioni per un gruppo teatrale sinergico

Un gruppo teatrale come lo concepisce il Teatro Sinergico non nasce su base autoritativa, ma per aggregazione spontanea; non per decisione verticistica ma della base, ossia di quanti sono spinti e si sentono motivati a fare del teatro, operando sinergicamente. Come non c'è teatro nel senso più pregnante del termine senza democrazia, così non si dà teatro sinergico senza un profondo spirito democratico, senza cioè il proposito di impegnarsi lealmente insieme, sapendo che non c'è posto per la prevaricazione di chicchessia. Il Teatro Sinergico, infatti, prima che scuola di arte drammatica è scuola di democrazia e di formazione di personalità libere e tolleranti. A queste condizioni esso diviene il luogo ideale dove la creatività di ognuno tende ad esprimersi al massimo delle sue potenzialità, secondo le attitudini e le inclinazioni dei singoli soggetti. Nessuno è in grado, per la sua privata iniziativa, di far nascere un gruppo che operi secondo le regole del Teatro Sinergico. Sinergismo nel teatro vuol dire, infatti, convergenza di libere volontà motivate al massimo grado per il fatto teatrale.

Nessuno è secondo a nessuno

Nessuna particolare soddisfazione per Tizio o per Caio, al di fuori della comune gioia di essere tutti protagonisti dell'evento teatrale. Nessuna gioia per alcuno in par-

ticolare, al di fuori di quella dello stare insieme, dell'impegno totalizzante e sinergico; al di fuori della gioia di sapersi e di scoprirsi creativi, di sperimentare la propria creatività. Altra maggiore gratificazione il Teatro Sinergico non offre e non può offrire, dato che nessuno è secondo a nessuno.

Impegno e responsabilità

Giacché null'altro promette fuor di ciò che è stato detto, un Gruppo teatrale sinergico può costituirsi solo sulla base di autentici interessi capaci di far nascere una specie di volontà unica, tesa oltre che alla volizione, alla ostinata determinazione di realizzare il fine. Ciò richiede un notevole sforzo e una grande dose di spirito di sacrificio, unita a una grande fede nelle proprie capacità, nella fecondità del lavoro in comune, nella validità dell'impegno teso alla realizzazione e alla fruizione di una esperienza artistica di altissimo livello. Ciò che un «privato» può tutt'al più fare è di individuare l'ideale gruppo potenzialmente capace di cooperare secondo lo spirito del Teatro Sinergico, di aiutarlo a prendere coscienza delle sue possibilità e di eccitarne le latenti attitudini. Trattasi di ciò che il sottoscritto fece con il gruppo che si costituì presso la scuola media «S. Ambrogio» nell'anno scolastico 1979/80 (Cfr. *Presenza Educativa*, I, Gennaio-Febbraio 1981, pp.7-8; *Espressione Giovani*, 6, Novembre-Dicembre 1982, pp. 47-53).

Il gruppo che si costituì per libera aggregazione di elementi di due classi di seconda media operò per un intero anno, impegnando tutti i membri in un sinergismo di volontà e di gioioso impegno, che venivano puntualmente premiati dalla soddisfazione e dal piacere tutto spirituale della scoperta e della appropriazione personale del fatto teatrale. Non secondaria era la gioia della scoperta individuale di personali doti e attitudini insospettite. Ciò che sul principio consentì al gruppo di «scoprirsì» e di costituirsi fu la semplice proposta di un teatro sinergico, un'idea, uno schematico programma di lavoro in comune in un genere d'arte altamente allettante. Il consenso spontaneo determinò la nascita del gruppo.

L'avvio e le prime battute

Erano, come s'è detto, ragazzi di seconda media e furono essi a far esperienza per primi del Teatro Sinergico. Iniziai col proporre e illustrare il programma e l'idea del Teatro Sinergico, dopo di che si lasciò che la proposta «frollasse» nella mente e nella immaginazione dei ragazzi delle classi prescelte per l'esperienza e che si erano liberamente offerti allo scopo. Non ci fu altra sollecitazione. Al successivo incontro prefissato tutti i «volontari» erano presenti. L'assenso e il consenso furono unanimi e convinti. Si passò allora alla fase per così dire operativa, col dare ufficialità al gruppo, con apposita assemblea convocata *ad hoc* la settimana successiva. Era il maggio del 1980 e le vacanze bussavano alle porte. I ragazzi si sentivano ora protagonisti di una attesa e di un evento imminente. Si parlò del far teatro ma restando sulle generali, come feci nel presentare le «regole del gioco» del Teatro Sinergico. Alla fine l'entusiasmo andò oltre la stessa curiosità e l'attesa. Prima della fine della scuola ci si vide ancora un paio di volte, al pomeriggio. Fu del tutto chiaro che i ragazzi avevano ormai recepito criticamente e assimilato l'idea e la proposta di fare Teatro Sinergico, in cui tutti fossero protagonisti e nessuno «secondo».

La scelta del testo

Far teatro significa drammatizzare un testo (e anche qualcosa di più, s'intende!). Quale testo adottare? Tra i molti che furono proposti e illustrati il gruppo optò alla unanimità per *Il Ciclope* di Euripide, un testo

non troppo facile ma che eccitò ed entusias mò i ragazzi. Ci si lasciò che era quasi estate con un impegno: leggessero tutti durante le vacanze il testo euripideo e si lasciassero andare con la fantasia e se lo godesse ciascuno a suo piacimento.

Se poi a qualcuno (o a tutti) fosse venuto di fare dei disegni dalle suggestioni avute dalla lettura del testo o di riscrivere una scena o di inventarne altre ispirate al testo medesimo, lo facesse pure; se no, no.

Alla ripresa della scuola la sorpresa fu generale e piacevole per tutti (e massima, s'intende, per il sottoscritto): tutti avevano lavorato alla «rappresentazione» de *Il Ciclope*! E chi al testo, con proposte di «traduzioni» e di adattamenti linguistici secondo i moduli di una espressività verbale immediata e spigliata; chi ai costumi e alle scene con pregevoli e «geniali» ipotesi di lavoro, chi con proposte di riscrittura del testo di un *Ciclope...* galattico e fantascientifico! L'entusiasmo divenne frenesia: bisognava «fare» il teatro, portare sulla scena *Il Ciclope* per la fine dell'anno scolastico. Nessuna obiezione di sorta al fatto che si sarebbe dovuto lavorare in orario extrascolastico, con relativo sacrificio del «tempo libero» e al fatto che, in ultima analisi, si sarebbe continuato a... studiare. Senza cultura e senza cultura specifica non si fa nessuna «rivoluzione» né tantomeno... teatro.

Ma che cos'è questo benedetto «teatro»?

Ma che cos'è infine il Teatro? dove come e perché nacque? come si è evoluto? quale differenza corre tra «commedia» e «tragedia»? che cos'è la «regia»? e il «luogo teatrale»? e come si «recita»? Tutti temi da affrontare e con cui familiarizzarsi in sede di *Seminario*. In sede di *Laboratorio*, invece, sarebbero stati affrontati i problemi tecnico-operativi della messa in scena, dalla drammatizzazione del testo ai costumi, dalla tecnica delle luci alla pratica della recitazione, ecc.

I «lavori» estivi dei ragazzi furono tutti collezionati e fu tracciato il piano operativo del lavoro di *Seminario* e di *Laboratorio*, tale che l'uno fosse la costante verifica dell'altro e viceversa, e così l'uno il correttivo dell'altro in reciprocità d'azione. (Furono poi i ragazzi stessi a stabilire che chiunque l'avesse voluto avrebbe potuto dare le dimissioni in qualunque momento con leale preavviso: circostanza che tuttavia non si verificò nel corso del lavoro).

SPECTACULUM FACTI SUMUS MUNDO, ANGELIS ET HOMINIBUS

(1° CORINTI 4, 9)

Facciamo teatro in tutto il mondo,
agli angeli e agli uomini.

Luigi Melesi



Il perché di questa novità

Abbiamo denominato «teatro sacro» questa nuova rubrica, desiderata da lettori, editore e da noi. In gestazione l'avevamo da un po' di tempo. Ora è nata. Crescerà, si svilupperà, diventerà adulta, procreerà... Ce lo auguriamo; e che sia utile a qualcuno, almeno!

La pensiamo in funzione di chi vuole comunicare il messaggio biblico in lingua teatrale, più espressiva e immediata di quella semplicemente verbale, ed anche di chi vuole, attraverso uno «psico-dramma religioso», coinvolgere vitalmente i ragazzi in un progetto di vita evangelica.

L'originalità e varietà di questo servizio dipenderà anche dai lettori, e non solo dai redattori, sempre disposti a ricevere sferzate, purché stimolanti, e specialmente collaborazione da chiunque, da chi se ne intende, ha fatto o sta facendo, nella scuola e fuori; soprattutto da chi ha fantasia e sensibilità.

Premettiamo una condizione: che non diventi il pulpito del parroco o la parola del direttore spirituale. Non perché li disprezziamo. Ma a ciascuno il suo e ogni cosa a suo tempo. Non è certo facile vincere la difficoltà della forma e restare nel genere letterario definito in partenza. Dobbiamo scrivere in lingua drammatica, non in quella «parenetica» (= esortatoria), sebbene il soggetto sia sacro, sia biblico.

La Bibbia è sempre stata una miniera di idee, personaggi, situazioni, emozioni ed immagini, per drammaturghi, romanzieri, musicisti, pittori, cineasti...

Sul finire del primo decennio del '900, il cinema, non per zelo evangelico e pastorale di qualche produttore, ma perché in crisi di soggetti e denaro, per uscirne si è rivolto alla Bibbia. Gli autori non richiedevano il pagamento dei loro diritti! Consentiva quindi un guadagno sicuro, ma era soprattutto ispiratrice di temi spettacolari di successo infallibile. Anche Goethe nel quarto libro di «Poesia e verità» ricorda le sue prime tentazioni di scrittore sedicenne, attratto e affascinato dal mondo della Bibbia, che ad ogni generazione appare vergine e inesplorato, un mondo di modelli per chiunque abbia capacità di imitazione e di invenzione.

«Il libro» sacro mi sembra come uno di quei pozzi profondi scavato dai patriar-

chi, che assicura acqua viva a tutti. Il pozzo della storia umana, incommensurabile, senza fondo. Il pozzo dell'uomo, del suo passato e futuro, di questo essere enigmatico che racchiude la nostra esistenza e insieme quella di Dio, di cui è immagine, gloria, carne. Nel suo mistero, e ognuno di noi lo è, è celato infatti quello di Dio.

Il contenuto biblico, anche se straricco di varietà e di valori universali, ha però bisogno di attraversare la coscienza della nostra esperienza per animarsi, diventare vivo, acquistare forma attuale, essere forza provocatrice. Solo così sarà segno espressivo e convincente, rappresentazione non fittizia del reale. Prendere il copione riprodotto in EG, distribuirlo ai ragazzi e farlo recitare senza questa operazione spirituale e senza compiere la fatica di aderirvi, non produrrà un gran frutto. Sarà solo strumentalizzazione, svilimento, parodia. Una recitazione di superficie non sarà mai messaggio, testimonianza, storia, e nemmeno arte popolare.

Vi suggeriamo un poco di metodo

- 1. Mettersi in clima e leggere insieme, in gruppo, il brano originale della Bibbia, preoccupati di scoprirne l'idea, il senso globale, l'anima.*
- 2. Analizzare il testo, mettendo in evidenza personaggi, situazioni, aspirazioni, contraddizioni, ambiente naturale e sociale... e, soprattutto, entrare nello spirito del testo.*
- 3. Cercare «l'attualità» del fatto biblico attraverso una revisione storica, soggettiva e collettiva: collocare cioè il testo in una concreta situazione della vita, in circostanze ben precise.*
- 4. Tradurre il soggetto in logica e linguaggio teatrale: suddividere il racconto in atti, o sequenze di immagini visive, indicando il titolo di ciascuna. E questo è già un lavoro di sceneggiatura. Costruire il dialogo dei personaggi e indicarne i movimenti, l'azione.*
- 5. Solo a questo punto confrontate il vostro copione con il nostro. Correggetelo, tagliatelo, ampliatelo, modificalo. Optate sempre per l'essenzialità. Ricostruite il testo sceneggiato nei minimi particolari, con la massima precisione.*
- 6. Distribuitevi le parti... e ognuno dovrà sapere perché sceglie quel personaggio piuttosto che... o perché lo date ad un altro da interpretare.*
- 7. Progettate un minimo di scenografia, luci, colonna musicale...*
- 8. Immaginate e ritrovate i costumi (dovrete frenare e guidare la fantasia dei ragazzi).*
- 9. Confrontatevi con una ipotetica reazione del vostro pubblico, preparando magari un questionario. Nei panni di chi si metterà lo spettatore?*
- 10. Andate in scena.*

Da cosa nasce cosa

A questo punto ci viene un'idea: fare un libro di teatro-sacro.

Ci dichiariamo disponibili a raccogliere, coordinare, adattare o rielaborare il materiale già sperimentato o anche solo abbozzato (o quello che scriverete), ele-

mentare o scientifico, per arrivare ad una pubblicazione di testi teatrali sacri e biblici, per una catechesi rinnovata. Assicuriamo ai collaboratori che verrà rispettata la paternità, o maternità, dei singoli lavori, e quindi anche diritti e onore. E' fattibile oltre che pensabile? Può essere commerciale? (non nel senso del guadagno ma degli acquirenti).

Potete spedire il vostro contributo a:

Redazione ESPRESSIONE GIOVANI, Via Copernico 9, 20125 Milano.

“È TUO FRATELLO” (dal Vangelo di Luca XV,11-32)

Ricerca

La storia di un figlio che scappa da casa e che, poi, pentito, ritorna dal padre, è narrata in molte letterature e in numerosi racconti popolari. L'ottica con cui si deve leggere la parabola del Figliol prodigo è però ben precisa e del tutto originale.

Con il racconto di questa parabola Gesù difende e giustifica la Buona Novella annunciata al peccatore.

Prima giustifica il suo sconcertante comportamento, da amico dei peccatori, affermando che è identico a quello di Dio, il Padre che ama di un amore sconfinato ogni figlio peccatore. Con poche parole e poche immagini dice il metodo pedagogico di Dio: rispetto assoluto della libertà dei figli, anche quando non coincide con la propria volontà; amore incondizionato e gratuito; salvezza totale, che permette al figlio di rivivere non solo dignitosamente, ma divinamente, in un delirio di gioia.

Poi, è il secondo punto focale della parabola, rimprovera chi si scandalizza del Vangelo, chi giudica la misericordia del Padre; e con altrettanta dolcezza (quello che è mio è tuo) tenta di convertirne il cuore: «mio figlio e... tuo fratello, è tornato vivo!».

Con il titolo «E' tuo fratello» voglio mettere in risalto la seconda parte della parabola, estremamente attuale per una società così repressiva e vendicativa, crudele e sadica com'è la nostra. Questo mio figlio è tuo fratello!

La parabola è stata tradotta in teatro, cinema e musica più volte. Le più famose traduzioni teatrali sono spagnole: quelle di Lope De Vega e di Josè De Valdivielso. Tutte e due, in versi, di più atti. Non sono dei veri e propri autosacramental, ma rappresentazioni religiose simili alle «moralités» francesi.

Le versioni cinematografiche sono almeno quattro: sviluppano tutte, con abbondanza di particolari, i due momenti più esteriori e spettacolari: gli episodi di prodigalità nel vizio del figlio e il suo ritorno dal padre festaiolo.

Dalla parabola biblica Ponchielli ha fatto un dramma musicale, in cui, però, effetti teatrali e melodie non sempre si fondono; inoltre vi si nota che i sentimenti crepuscolari del secondo Ottocento succedono alle energiche passioni verdiane. Prokofiev nel '29 propone al pubblico parigino il balletto «Le fils prodigue», che va considerato di tipo espressionista, carico di simboli favolistici russi. Il grottesco prevale sul sacro. Se lo spunto biblico è ripresentato all'inizio e alla fine, la parte centrale esprime un magico divertimento. Basta uno sguardo alle singole parti per intuirne il contenuto: Partenza (il figliol prodigo abbandona il padre

e le sorelle), Incontro con amici, La Bella, Danza maschile, Il figliol prodigo e la Bella, Riunione, Rapina, Risveglio e pentimento, Spartizione, Ritorno.

(Prokofiev. IL FIGLIO PRODIGO. Orchestra sinfonica di stato dell'URSS. Direttore Gennadi Rozdestvenski. Dischi Ricordi RCL 27076).

La critica considera «Le fils prodigue» una delle partiture più discontinue stilisticamente, ma affascinante. Proprio per la maturità che vi si riconosce, per l'inquietudine espressiva che vi regna, per la padronanza del professionismo strumentale e dell'imprevedibile creatività.

L'allestimento

Nel vostro allestimento potete ambientarla nel mondo orientale palestinese: il padre, un ricco contadino, con il figlio maggiore «erede» naturale, e il minore «beniamino» perché deviante.

Oppure, in chiave moderna, nel mondo industriale: il padre «manager» di una grande società, il figlio maggiore innamorato del suo lavoro e copia professionale del padre; il minore, contestatore e ribelle, che odia l'industria paterna ma che, in fondo, ama suo padre, nelle cui mani si consegna con lo stesso slancio con cui, secondo la giustizia degli uomini, dovrebbe abbandonarsi in quelle del carceriere o addirittura del boia.

La scena, essenziale.

Su campo monocoloro, bianco o nero, tre tavole di legno (m 4x1 circa), componibili nelle cinque scene differenti: casa, strada, porcile, porta, mensa, come viene indicato nel copione. Indispensabili più proiettori «seguipersona».

I personaggi

DUE NARRATORI

IL PADRE, misericordioso

IL FIGLIO MAGGIORE, lavoratore e severo, ma anche geloso e invidioso

IL FIGLIO MINORE, spensierato e ribelle, perduto e salvato

LA GENTE, ciarlatano, ambulanti, parrucchiere, barista, ragazze e ragazzi, servi e amici...

IL CONTADINO, allevatore di porci

UN SERVO, della casa del padre.

E' TUO FRATELLO. Dal Vangelo di Luca XV,11-32

1. L'inizio della storia

NARRATORE 1 – Una sera Gesù raccontò questa parabola.

NARRATORE 2 – La raccontò a tutti.

NARRATORE 1 – Ma specialmente ai farisei...

NARRATORE 2 – e ai professori in legge... Da loro voleva farsi capire. Perché...

NARRATORE 1 – con occhi freddi ed espressioni ironiche, lo criticavano aspramente.

NARRATORI – «Quest'uomo tratta bene la gente della malavita, e insieme va a mangiare e a bere».

NARRATORE 1 – Ha loro risposto non con ragionamenti astratti, ma... con una storia.
NARRATORE 2 – Ha raccontato una storia così reale che non può essere che vera.
NARRATORE 1 – Ma non ha fatto nomi.
NARRATORE 2 – Avrebbe dovuto dire il mio e il tuo...
NARRATORE 1 (*al pubblico*) – e il tuo, sì, anche il tuo, il tuo, il tuo, il tuo... il vostro.
NARRATORE 2 – Il nostro, di tutti.
NARRATORE 1 – Perché è la vera storia di tutti.
NARRATORE 2 – La storia di un uomo e dei suoi due figli.

(*Stacco musicale*).

2. Nella casa del padre

(*Scena: stanza trapezoidale. Luce sul figlio, poi più diffusa su tutti*).

IL FIGLIO – Dammi subito la mia parte d'eredità.
IL PADRE – Non hai cambiato idea, allora!
IL FIGLIO – No, padre. Ho deciso e basta discuterne. Sono stufo marcio di questa vita: alzarsi, lavorare, fare soldi, mangiare, andare a letto, alzarsi, lavorare...
IL MAGGIORE – Incomincia a lavorare una buona volta, al posto di dirlo solamente, e smettila di sognare chimere.
IL FIGLIO – Grazie del consiglio, fratello, ma... Io ti dico che vivere così non solo non mi attrae, ma mi fa schifo... mi nausea!
IL MAGGIORE – Ma perché? Per me è la vita che ci vuole. Fare, riempie la vita.
IL FIGLIO – Per te. Un giorno tutto questo potere sarà tuo. Allora io dovrò andarmene per forza. E' meglio che me ne vada adesso, e mi faccia la mia vita.
IL PADRE – Sei proprio certo di volertene andare?
IL FIGLIO – Sì, ne sono certo.
IL PADRE – Fa pure la tua strada, figlio mio...
IL MAGGIORE – ...illuso e pazzo.
IL PADRE – No, tuo fratello non è più un bambino. E' abbastanza maturo da decidere da solo. (*Indica il denaro dell'eredità*). Qui c'è la terza parte del patrimonio, la tua.
IL FIGLIO – Padre, ti ringrazio. (*Raccoglie il denaro e alcune sue cose*).
IL PADRE (*guarda il figlio con un'espressione di tristezza negli occhi. Si commuove. Fa ancora un gesto per trattenerlo*).
IL FIGLIO (*saluta il padre commosso. Saluta il fratello, che manifesta freddezza e ironia*).
IL PADRE (*abbraccia il figlio, che poi si allontana lanciando un folle «addio». Con gli occhi pieni di lacrime segue il figlio*).
IL MAGGIORE (*freddo, ironico, scuote la testa*).

(*Buio. Poi musica «orientale» da piano in crescendo. Luce sui narratori*).

3. Sulla strada

(*Scena: le tavole diventano strada, marciapiede o incrocio*).

NARRATORE 1 – E con i soldi se ne andò in una regione lontana.
NARRATORE 2 – Libero! Finalmente libero!

(Lungo la strada incontra ciarlatani e mangiafuoco, amici e amiche, le maschere della vita quotidiana...).

IL FIGLIO (agli amici) – Ordinate, pago io. Tutto quello che volete.

AMICI (ordinano e bevono, mangiano).

IL FIGLIO (dal parrucchiere) – Barba, capelli e shampoo... e poi una parrucca babilonese. (Entrano delle ragazze).

PARRUCCHIERE – Belle ragazze, neh? Te le consiglio. Una meglio dell'altra.

IL FIGLIO (con le ragazze al ballo e al banco da gioco. Ballano, bevono, mangiano, si amano, scherzano. Ad una ragazza fa dono di collane, braccialetti, anelli. Si abbracciano. Si ubriaca. Gioca tutto) – Non ho più niente...

RAGAZZA – Vendi gli abiti: hanno valore... (e lo aiuta a spogliarsi e se ne va con gli abiti).

IL FIGLIO (ubriaco al barista) – D'ora in poi fammi credito... Sono un uomo onesto, non ho mai rubato... e poi, mio padre...

BARISTA – Ciccio bello, non questa sera, domani. Qui si fa credito sempre il giorno dopo...

IL FIGLIO – Imprestami almeno centomila...

BARISTA – Nemmeno dieci... e ricordati che l'accattonaggio è proibito. Vattene. Fuori. Via, devo chiudere, via, fuori tutti, tutti via. (Spinge fuori tutti).

IL FIGLIO (abbandonato da tutti, resta solo).

(Buio. Una marcia funebre, quella di Wagner del Sigfrido, ad esempio).

NARRATORE 1 – E in più venne una grande carestia,

NARRATORE 2 – e si trovò in grave difficoltà.

4. Nel porcile

(Scena: il recinto del porcile, un trapezio con chiusura verso il pubblico).

IL FIGLIO (è dentro il porcile. Indossa uno straccio mantello).

CONTADINO – Ti ho assunto perché tu faccia il guardiano dei porci, e non il dormiglione.

IL FIGLIO – Lo so, padrone, lo so.

CONTADINO – E le ghiande sono per i maiali, non per te, ricordalo bene. Non farti sorprendere un'altra volta... Alle quattro dell'alba li porti nei campi dell'egizio, non un minuto dopo. (Se ne va).

IL FIGLIO (sull'orlo del porcile, ricorda le giornate felici nella casa di suo padre; ricorda le cene, i servi, la famiglia, il padre). – Tutti i dipendenti di mio padre hanno stipendio e cibo in abbondanza... Io, invece, qui, muoio di fame. (Piangere in silenzio. Poi scoppia in un pianto angosciante. Si nasconde nel mantello, in modo che nessuno possa udirlo piangere. All'improvviso torna in sé). Basta! Su, esci da questo porcile... ritorna da tuo padre. (Si scuote. Salta fuori dal porcile e va).

(Musica: la marcia del ritorno).

NARRATORE 1 (con meraviglia) – Si mise in cammino verso casa,

NARRATORE 2 (con gioia) – per ritornare da suo padre.

5. Sulla porta di casa

(Scena: le tre tavole formano una grande porta, due verticali, la terza, sopra, orizzontale, sporgente a destra e a sinistra).

- IL PADRE (*nei campi scruta l'orizzonte. Poi guarda attraverso la porta... una seconda e una terza volta. La vista si fa più acuta, riconosce a distanza il figlio, aspettato da sempre. Gli corre incontro. E' sulla porta*).
- IL FIGLIO (*inginocchiandosi, voltando la schiena al pubblico*) – Padre, ho peccato contro Dio e contro di te. Non sono più degno di essere considerato figlio tuo.
- IL PADRE (*lo solleva, non l'ascolta. Lo abbraccia. Non smette di baciarlo. Non pronuncia parola, preso da una gioia commossa. Poi chiama i servi*) – Prendete il vitello ingrassato e uccidetelo. Dobbiamo festeggiare con un banchetto il ritorno di mio figlio. Su, voi, andate a prendere il vestito più bello, portate un paio di sandali nuovi, io gli metterò l'anello al dito, l'anello più ricco. Questo mio figlio era come morto per me, ed è tornato in vita.
- NARRATORI – E incominciarono a fare festa. (*Iniziano una danza popolare. Ad essi si aggiungono altri amici*).

6. A mensa

(*Scena: le tavole diventano mensa: una il piano, due il piedistallo. Sono tutti a tavola. Musica da festa*).

- IL MAGGIORE (*rientra da fuori. Sorpreso dai canti e dalla musica, chiede a un servo*) – Che cos'è tutto questo?
- SERVO – E' tornato tuo fratello.
- IL MAGGIORE – Mio fratello? E com'è?
- SERVO – Vestito di stracci. Un miserabile.
- IL MAGGIORE – E allora perché tutto questo?
- SERVO – Tuo padre ha fatto uccidere il vitello che abbiamo ingrassato, perché suo figlio è tornato a casa, è tornato sano e salvo. Vieni anche tu...
- IL MAGGIORE (*con rabbia*) – No, mai. O via lui, o via io!
- IL PADRE (*andandogli incontro*) – Figlio, vieni a salutare tuo fratello, è appena tornato.
- IL MAGGIORE – Non voglio nemmeno vederlo.
- IL PADRE (*turbato*) – Ma perché?
- IL MAGGIORE (*offeso*) – Da sempre lavoro con te e ti ho sempre ubbidito. E tu non mi hai mai dato nemmeno un capretto per far festa con i miei amici.
- IL PADRE – Bastava che tu lo prendessi, perché...
- IL MAGGIORE – E' arrivato questo tuo figlio che ha sprecato i tuoi beni con le prostitute, e per lui hai ucciso il vitello grasso...
- IL PADRE (*guarda il figlio... e con dolcezza*) – Ma figlio, è tuo fratello! Tu poi sei sempre con me, e quello che è mio è tuo. E' giusto fare festa ed essere contenti, poiché «questo tuo fratello» era morto ed è di nuovo vivo, era perduto e l'abbiamo ritrovato.

(*Musica, canti, danze*).

UN "RINOCERONTE" A IMMAGINE DEL MONDO

Il dramma di chi non si arrende.

Evangelos Mazarakis



Il «Gruppo della Rocca» cavalca un «Rinoceronte»

Il «Gruppo della Rocca» è oggi sicuramente tra le più valide e affermate istituzioni teatrali cui non poco deve la cultura italiana. Costituito tredici anni fa da attori, operatori teatrali e tecnici dello spettacolo, ha raggiunto ormai un tale livello di efficienza e di professionalità da potere operare ai più alti vertici dell'arte teatrale. Decollato nella stagione 1969/70 con *Clizia* di Machiavelli, il Gruppo è venuto passando di successo in successo attraverso tutti i punti focali del Teatro mondiale, da Shakespeare a Brecht, da Horvart a Cechov, da Erdman a Becket a Blok a Pintor. Quest'anno è la stagione di Ionesco, di Th. Bernhard e di un allettante e promettente spettacolo che si muoverà fra Kafka e Eschilo.

Noi abbiamo visto a Torino, al Teatro Adua, la sera del 10 ottobre scorso, la «prima» de *Il Rinoceronte* di E. Ionesco, per la regia meditata e stupenda, di Egisto Marcucci. E' stata una esperienza di quelle che si definiscono «gratificanti» ed eccezionali per l'emozione e lo sbalordimento che riescono a indurre nello spettatore. Chi scrive segue da anni ormai, tra le attività di tanti gruppi e compagnie teatrali, il lavoro del «Gruppo della Rocca». Sapevo dello straordinario affiatamento, della perfetta efficienza tecnico-organizzativa del Gruppo, e ben conoscevo l'ormai indiscutibile superiore livello artistico raggiunto dai suoi attori, registi e tecnici; ma la sera del 10

ottobre, a Torino, s'è avuta l'impressione che al Gruppo fosse riuscito come di superare se stesso, di andare oltre i confini d'una resa d'altissimo livello, quale legittimamente ci s'aspettava da una istituzione ormai fatta patrimonio di arte e di cultura a livello nazionale. Tanto più che era in ballo Ionesco e quello de *Il Rinoceronte*, per giunta! Impresa da far tremare vene e polsi alla più consumata Compagnia di teatro. Eppure il «Gruppo della Rocca» solo al fitto pubblico di spettatori ha fatto tremare le vene e i polsi, per l'incanto e il coinvolgimento estetici che ha saputo indurre e provocare.

Fu un *Rinoceronte* di gran classe, di sbalorditiva efficacia drammatica e — diciamo pure — di misurata bellezza poetica quello cui assistemmo la sera del 10 ottobre 1982.

Ionesco: chi è costui?

Come è noto, è già tale e tanta, oggi, la letteratura critica sull'opera teatrale del grande drammaturgo franco-rumeno che è difficile attingerla, quest'ultima, con immediatezza, al di qua delle deformazioni degli «interpreti». Ma una circostanza sembra comunque assodata: questa grandiosa opera ha la sua genesi in uno stato «affettivo», in uno «stato d'animo» che è tutt'uno con la filosofia dell'Autore, con la sua *Weltanschauung*: uno scetticismo radicale di fronte a ogni «ideologia», ad ogni soteriologia mondana; la sua avversione al fili-

steismo borghese, come ai cosiddetti «rivoluzionari» che alla fine altro non fanno che offrire fuor che *lager* al posto del promesso paradiso in terra. Da qui discende, come conseguenza, la avversione di Ionesco al cosiddetto «teatro impegnato», del tutto estraneo alle intenzioni dell'arte e interamente al servizio delle ideologie (notissima è la sua avversione a Brecht: «io non amo Brecht... egli è semplicista»). In apparenza costruzioni puramente tecniche e del tutto innocue, le ideologie nascondono, secondo Ionesco, tutto intero il veleno dell'aggressività umana. Di esse si sono serviti in tutti i tempi i nemici dell'umanità, per avvelenare le coscienze delle generazioni. Avvelenatori delle coscienze e criminali considera Ionesco tutti coloro che nel passato e nel presente si sono arrogati e s'arrogano il diritto di «rendere felici» gli uomini: ideologi, agitatori, rivoluzionari ecc. Senonché la sua reazione non è di tipo «ideologico»: essa è la dissacrazione *simpliciter* della cosiddetta «tavola dei valori» del filisteismo borghese, del suo perbenismo e del suo ciarpame «culturale», fatto di luoghi comuni, di falsità, di ipocrisie e di gretta mediocrità. Ma in Ionesco codesta «avversione» nasce da una più radicale convinzione, quella cioè della immodificabilità della natura umana. Ionesco non s'è mai fatto illusioni a questo riguardo. Il suo scetticismo è perentorio, radicale, dogmatico. Non c'è nulla di buono nell'uomo o, quanto meno, c'è molto di male, come conferma la quotidianità fatta di luoghi comuni, di ripetitività, di grettezza, di aggressività. Solo che Ionesco non se la prende; non s'arrabbia: egli non ha nulla da opporre fuor del suo divertito disprezzo, della sua risata fatta di scherno e di compiacimento insieme: compiacimento per il vacuo e imbellesimo della umana stupidità; scherno per l'andazzo sostanzialmente grottesco della Storia. L'incubo del Nulla ha in lui la prevalenza sulla speranza, sino a soffocarla.

Ma se non è un moralista; se dinnanzi al quotidiano non ti fa provare che orrore; se la sua risata alla fine è tristissima e da lui non ti viene alcun messaggio di speranza, Ionesco è tuttavia un poeta di altissimo livello, seppure di una poesia che induce una tristezza infinita.

Un poeta: nella sua solitudine sono immagini, infatti, quelle che vanno a visitarlo e con le quali egli si intrattiene; immagini e fantasie ora tragiche ora grottesche che tendono a mutarsi in simboli. Ma anche quando vi riescono è sempre la fantasia e

l'immagine a prevalere e a dominare il suo teatro, pur ricco di tanti simboli. Si tratta di immagini semplici, per nulla complicate e assolutamente concrete, come semplice e concreta è nella sua immediatezza la stupidità del quotidiano e l'orrore che ne consegue. Ma trattasi d'un orrore che non termina in un «crucifige» di tipo moralistico; bensì nella risata dissacrante e apparentemente divertita, perché intrisa di tristezza. D'una tristezza che non ha speranza.

«L'opera d'arte — ha scritto Ionesco — non è un riflesso, una immagine del mondo, ma esiste ad immagine del mondo. Essa non è una riproduzione, ma una risposta». E sul senso e la funzione del Teatro: «Il Teatro è per me la proiezione sulla scena del mondo interiore: è nei miei sogni, nelle mie angosce, nei miei oscuri desideri, nelle mie contraddizioni interiori che, per parte mia, mi arrogo il diritto di far teatro». Per questo diciamo che egli, se non moralista, se non filosofo, è forse solo un poeta; un grande poeta cui sono motivo di stimolo alla creazione le sue ossessioni e le sue nevrosi, i suoi fantasmi persecutori esistenti solo nelle sue allucinazioni, tradotti in simboli del mondo.

Superamento del solipsismo nichilistico?

Nella produzione teatrale di Ionesco *Il Rinoceronte* rappresenta, forse, l'unico tentativo efficace da lui operato nello sforzo di andare oltre i confini delle proprie fantasie, emozioni e reazioni viscerali; oltre la propria avvertita soggettività riducente l'esperienza del mondo. Oseremmo dire che in quest'opera pare emerga un più «positivo» atteggiamento nei confronti del mondo e della vita e dell'umana condizione di incarnazione; uno sforzo di uscire dal proprio solipsismo nichilistico (sterile come ogni solipsismo e come ogni nichilismo).

Ne *Il Rinoceronte* non sono i fantasmi interiori di Ionesco a occupare la scena, ma un evento tutto dell'epoca nostra, orrendo e inumano, quanto corposo e incombenente: il fenomeno della massificazione, della fine dell'individuo e dell'individualità, irripetibile e creatrice. Di questo fenomeno Ionesco mette in evidenza gli aspetti paradossali, grotteschi, disumanizzanti, ridicoli e feroci a un tempo, con una tecnica narrativa spinta al limite della credibilità, per quanto reale, minaccioso e incalzante esso sia. L'orrore è indotto dal paradossale e

s'esprime nella forma della risata incontenibile, che però sa d'angoscia e di paura.

Il Rinoceronte è stata definita una pièce «antinazista». Senonché l'antinazismo di Ionesco non è tanto opposizione al nazismo storico, quanto avversione a un evento che può essere assunto a simbolo delle più atroci forme di massificazione che caratterizzano il volto del nostro secolo; non è opposizione né politica né morale, ma istintuale, in nome del principio-istinto di conservazione dell'identità individuale. La nazificazione della Romania sua patria d'origine; l'aver veduto tanti amici intrupparsi e asservirsi alla dittatura totalitaria suscita nel giovane Ionesco (per rimanervi a perpetua memoria) sentimenti d'orrore nei quali non la politica ma l'istinto di conservazione è ragion determinante della protesta. *Il Rinoceronte* è il divenir bestia di ognuno che si intruppa o si lascia intruppare; è la bestia che si è diventati quando s'è perduta la individualità. E' una denuncia e un avvertimento che, seppure non ispirati da intenti moralistici o ideologici, hanno una altissima e implicita significazione etica.

Scritta nel 1959 e presentata la prima volta a Düsseldorf e quindi nel 1960 a Parigi, al Théâtre de France, *Il Rinoceronte* è un'opera di grande impegno costruttivo (malgrado l'inclinazione decisamente e irriducibilmente nichilista dell'Autore, come dimostreranno le pièces successive, *Le Piéton de l'air* e *Le Roi se meurt*). Essa esprime una decisa presa di posizione nei confronti delle isterie collettive e delle «epidemie» ideologiche e di tutte le forme di violenza che si nascondono sotto la maschera della «ragione» e delle «idee». La trama della pièce è semplice: il protagonista è un bravo giovane, Bérenger, che si spaventa vedendo che tutti attorno a lui si trasformano in bestie cornute. Che cosa vuol dire tutto ciò? che strana malattia è codesta che trasforma gli uomini in bestie ottuse e ripugnanti? I rinoceronti galoppo per la città, grotteschi e terrificanti. Bérenger si rende conto che se solo lui resta uomo, verrà presto additato come un mostro. Sente forse la spinta a farsi anche lui rinoceronte? Ma non vi riesce. Così diverrà un eroe...

Una diatriba che non accenna a finire

Il Rinoceronte è l'opera più discussa e variamente giudicata di Ionesco. Quale che

possa esserne il motivo ispiratore e l'intenzione, la denuncia dello spirito totalitario vi è inequivocabilmente. I Rinoceronti rappresentano tutti i fanatismi e nello stesso tempo le folle massificate e fanatiche di cui lo spirito totalitario si serve per opprimere, schiacciare, appiattire e dominare. In essa, con finissime analisi psicologiche condotte sul pentagramma della più scaltrita demistificatoria e dissacratoria arte teatrale, si mette in luce la bestialità del totalitarismo massificante, col metterne in luce l'otusità latente o manifesta, che sarebbe semplicemente esilarante se non fosse tragica nelle sue bestiali movenze e conseguenze. Ionesco non ti trattiene dal ridere a crepapelle, ma se ridi solamente e non ti viene voglia di urlare, di fuggire e di dire decisamente «no» con tutto il tuo essere uomo e individuo, vuol dire che non hai capito nulla e che sei potenzialmente «rinoceronte», o meriti di diventarlo.

Avversario del teatro «a tesi», pare che Ionesco con *Il Rinoceronte* abbia sconfessato se stesso, come da qualcuno è stato detto. Ma si tratta di quisquillie filologiche. L'opera, malgrado le oziose diatribe, resta d'un livello umano e poetico altissimo.

Un teatro fondamentalmente tragico

Il teatro di Ionesco è fondamentalmente tragico. Esso nasce infatti da un profondo sentimento di angoscia dinnanzi al fenomeno della stupidità che quotidianamente si ripete nel linguaggio e negli usi e dinnanzi al pericolo reale e incombente del totalitarismo massificante. Esso ci propone a volte delle immagini e ci spinge a riflessioni sulla nostra condizione quasi insostenibili (per Brecht, come per Sartre e tutti quelli che ritengono pseudoprofeti di un mondo storico migliore, egli ha avuto solo parole di feroce sarcasmo). Bérenger, come chiunque si opponga all'intrupamento e alla massificazione, è irrimediabilmente solo. L'uomo che vuole restar libero si condanna alla solitudine, poiché intorno a lui tutto è materia, spessore, crassitudine. Da qui il senso d'angoscia che non accetteremmo se egli non ci inducesse, alla fine, a riderne per avere il coraggio di superarlo. Disfacendo, come fa, con l'arma implacabile del sarcasmo dissacratorio le costruzioni artificiali della nostra civiltà, egli ci insegna, forse e suo malgrado, altre cose, e cioè che il mondo possiede verosimilmente la trama di un ordine profondo che può fare rifiorire la

speranza (per quanto non sia chiaro quale possa essere). Ma in un mondo che ha la consistenza del sogno tutti i miracoli sono possibili.

Ne *Il Rinoceronte* si ride, come in tutti i lavori di Ionesco. I ritmi dell'azione sono intensi e costantemente accelerati sino al parossismo. Ma quando la tensione psicologica perviene a livelli intollerabili, ecco intervenire la «scarica» che libera dalla tensione, inducendo un sentimento di serenità. Codesta liberazione prende la forma del ridere. Si tratta tuttavia d'una risata provocata non dall'apparire o dal costituirsi del puro elemento comico, ma dall'imporsi del grottesco che risiede, risibile e terrificante a un tempo, nella profonda essenza della tragicommedia umana. Perciò il Teatro di Ionesco resta essenzialmente un Teatro tragico.

L'eterna verità dell'apologo

L'apologo de *Il Rinoceronte*, fuor da ogni sua interpretazione in chiave politico-ideologica, sarà sempre vero, fin che il sole «risplenderà sulle sciagure umane». Quando Bérenger alla fine dell'azione esclama: «io sono l'ultimo uomo! e lo resterò sino alla fine! Io non mi arrendo», non fa che esprimere il desiderio e la protesta di chi uomo vuole restare, ad onta di tutte le dittature, di tutti i totalitarismi, di tutte le mode e di tutte le occulte persuasioni che sull'individuo si esercitano da parte di tutti i nemici della libertà e della individualità. La «rinocerite» è il più grave morbo che attenda, nella società di massa, alla vera libertà, quella della persona individua. *Il Rinoceronte* finisce così con l'essere non tanto una denuncia quanto un avvertimento.

Ma la gente ha davvero capito?

E' ciò che lo stesso Ionesco s'è chiesto di fronte al successo de *Il Rinoceronte*. «La gente lo capisce per davvero? — s'è chiesto —; ce lo vede il fenomeno mostruoso della massificazione e il fatto che tutti siamo massificabili? Gli uomini sono altresì ed essenzialmente, al fondo di se stessi, tutti, degli individualisti, degli spiriti unici?» (Cfr. E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris 1962, p. 188). E' il medesimo inquietante interrogativo che alla fine dello spettacolo torinese del 10 ottobre 1982 fu lanciato, al pubblico del Teatro Adua, dalla bravissima équipe di attori de «Il Gruppo della Rocca». E non parve che il pubblico non recepisce. Tale e tanto fu il consen-

so ch'esso tributò agli artisti del «Gruppo».

A Bérenger ha dato vita con magistrale recitazione Marcello Bartoli, il quale s'è appropriato del personaggio con disinvoltura e sicurezza professionali, seguendolo lungo le fasi della sua evoluzione (che è tutt'uno con la «evoluzione» stessa della *pièce* drammatica).

Bérenger, che all'inizio sembra uno sprovveduto e che beve oltre il... necessario per trovare la forza e la volontà di vivere, assiste incredulo alla trasformazione dei suoi simili in rinoceronti. Anche Jean, la persona che egli stima maggiormente, diventa rinoceronte; anche Daisy che egli ama teneramente corre, forse anche lei, il medesimo pericolo. Come farà egli, Bérenger, ad avere ancora stima di un Jean-rinoceronte; ad amare una Daisy-rinoceronte? A che gli serve di restare, lui solo, uomo? Ma quest'attimo di esitazione è presto superato: egli non diventerà mai un rinoceronte. Ma questo, è un bene o un male? Ecco il dramma di Bérenger, che Marcello Bartoli ha saputo rappresentare con un avvincente «crescendo» che gli ha fatto raggiungere livelli di espressività drammatica di eccezionale efficacia.

A Jean ha dato volto e figura Mario Mariani. Jean è un personaggio molto complesso: un misto di presunzione, di cattiva fede, di aggressività, di saccenteria e di ottuso spirito dogmatico. Un personaggio «difficile», insomma. Ma non per Mario Mariani, che l'ha reso plastico e assolutamente vero.

Dorothea Aslanidis è stata una Daisy perfetta, dando efficace concretezza a un personaggio che nelle intenzioni di Ionesco rappresenta l'opposto di Bérenger (se costui è il simbolo vivente dell'idealismo e della passionalità più ingenui e immediati, Daisy è la personificazione della mediocrità più banale e gratuita, come ha saputo dimostrare con sottile abilità, per l'appunto, Dorothea Aslanidis).

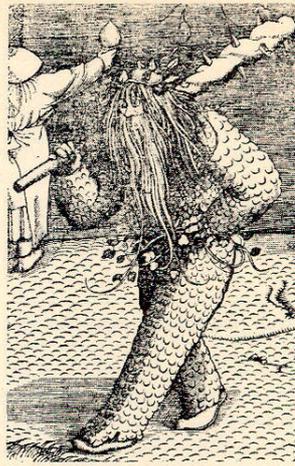
Ottime le interpretazioni di Armando Spadaro nelle vesti di Dudard (l'intellettuale che sa tutto comprendere e tutto... giustificare) e di Giorgio Lanza nella parte di Bortard. Irresistibile, poi, Roberto Vezzosi nel ruolo de *Il filosofo*, spalleggiato dall'intelligente Lino Spadaro.

Bruna Brunello, Fiorenza Broggi, Guido De Monticelli e Luigi Castejon hanno inoltre contribuito, ciascuno con la propria indiscussa professionalità, alla perfetta riuscita di uno spettacolo semplicemente splendido, degno davvero di una *équipe* di grande maturità artistica.

UNO SPAZIO GIOVANE SIGLATO C.G.S.

Cinecircoli Giovanili Socioculturali:
un progetto, una proposta.

Saverio Stagnoli



Che cosa fanno i C.G.S.

«Il nostro impegno è quello dell'animazione culturale della comunità scolastica in cui viviamo. Attraverso una proposta metodica di "cineforum" a tematiche d'interesse giovanile, affrontiamo quei problemi che spesso il rigido programma scolastico ci impedisce di approfondire in tempo di scuola»... (Dina).

«Il Cinecircolo don Bosco di Sampierdarena svolge la sua attività soprattutto nel quartiere al cui servizio ha scelto di mettersi per una azione che consideriamo politica, coerente con le scelte fondamentali dell'Associazione, che si ispira ai valori del Vangelo. Come i ragazzi di Barbiana, crediamo che "il problema degli altri sia uguale al mio. Uscirne tutti insieme è politica". Ora, finalmente, vediamo i primi risultati del lavoro promozionale della persona nella comunità, fatto in questi ultimi tre anni»... (G. Carlo).

«Noi abbiamo puntato al dialogo-confronto con enti e associazioni locali. Quest'anno prevediamo una serie di interventi in cui la nostra Associazione — già apprezzata per le iniziative promosse l'anno scorso — si gioca un ruolo di grossa responsabilità nel coordinamento delle attività del settore cinematografico»... (Ezio).

«Oggi il Cinecircolo Auxilium, di cui sono il vice-presidente, sta aprendo un nuovo capitolo nella sua storia. Abbiamo deciso di riflettere più seriamente, in gruppo, sui motivi profondi che ci hanno tenuto uniti in

questi anni di lavoro organizzativo. Vogliamo recuperare spazi di riflessione che in passato abbiamo trascurato. Non vogliamo essere soltanto un gruppo promotore d'attività. Abbiamo già fissato a calendario alcune giornate di riflessione e di studio»... (Mario).

Sono, queste, alcune significative affermazioni di giovani e animatori che hanno partecipato all'«Incontro Interzonale CGS», tenuto a Milano nel novembre scorso, in prospettiva di un rilancio delle strutture regionali dell'Associazione.

Eravamo in una quarantina, provenienti dalla Lombardia, dal Veneto, dalla Liguria e dal Piemonte. Alla vigilia dell'Assemblea Nazionale di fine gennaio abbiamo voluto fare una prima verifica del cammino finora percorso e aprire la discussione sulla programmazione del prossimo triennio.

In questa circostanza è venuto fuori ancora una volta il vero profilo dell'Associazione C.G.S. — Cinecircoli Giovanili Socioculturali — una delle nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica con riconoscimento ministeriale.

Ormai, anche i CGS hanno un po' di storia alle loro spalle. Nati nel 1967 presso istituti e centri giovanili d'ispirazione salesiana, oggi contano una presenza significativa in tutta Italia. Dal Piemonte alla Sicilia si sono costituiti oltre 200 Cinecircoli organizzati a livello regionale e nazionale. Organo promotore di coordinamento è il Consiglio Direttivo Nazionale, con sede a Roma, presieduto dalla Prof. Adriana D'In-

nocenzo. Elementi vitali dell'Associazione sono i singoli Cinecircoli locali, formati da giovani e adulti impegnati nel concreto a realizzare le finalità indicate dallo Statuto: quelle di «contribuire alla promozione integrale, personale e sociale, dei giovani; diffondere tra gli adulti messaggi, valori e cultura, propri dei giovani; e, infine, dare forza giuridica alle espressioni socio-culturali dei giovani, difenderne i diritti di partecipazione alla vita del Paese e sollecitarne i doveri» (Statuto CGS, art. 2).

Una proposta culturale dei giovani

I CGS sono quindi per la conquista e difesa di uno spazio di protagonismo e partecipazione giovanile, e questo non può non essere apprezzato e sostenuto da educatori attenti a responsabilizzare i giovani. Animatori dei CGS sono, oggi, soprattutto i Salesiani e le Figlie di Maria Ausiliatrice, che incontrano i giovani nei più diversi campi del loro lavoro educativo e pastorale con lo stile di Don Bosco.

Ma possono aderire ai CGS anche gruppi organizzati fuori dagli ambienti salesiani, purché accettino le finalità dell'Associazione e lo statuto.

L'Assemblea Generale annuale, oltre alla elezione del nuovo Consiglio, sarà impegnata a dibattere il tema «La proposta culturale dei CGS in rapporto al progetto educativo salesiano».

Una proposta studiata nel convegno estivo di Frascati per la formazione dei quadri

intermedi ed elaborata con attenta partecipazione da giovani ed educatori, che delinea con chiarezza il volto della Associazione nelle sue finalità, negli obiettivi specifici, negli ambiti di intervento e nelle sue scelte operative.

E' un progetto di ampio respiro, organico e stimolante, capace di aprire ancor più vasti orizzonti alla «domanda giovanile di partecipazione creativa ai processi di produzione e fruizione della cultura, soprattutto di quella espressa o veicolata dai mezzi di comunicazione sociale» (PC, 1).

Nella proposta è affermato esplicitamente: «I CGS intendono partecipare con la propria proposta culturale e con il peso della propria validità organizzativa ai processi di decisione condizionanti la politica culturale nel territorio, a tutti i livelli possibili: da quello centrale (statale) a quelli periferici (regioni, provincie, comuni, quartieri, ecc.), nella fondata consapevolezza di avere validi contributi di esperienza e di progettualità da mettere in comune» (PC, 4.3).

Sulla linea di questo esplicito discorso d'impegno e di partecipazione, inizia per i Cinecircoli Giovanili Socioculturali il cammino del 1983: una risposta concreta e su misura «alla domanda educativa della gioventù odierna, che richiede ricupero di significati di maturazione personale e collettiva e di protagonismo responsabile» (PC, 1).

Per saperne di più chiedete alla Segreteria dei CGS, Viale dei Salesiani, 9, Roma.

UNA NOTIZIA

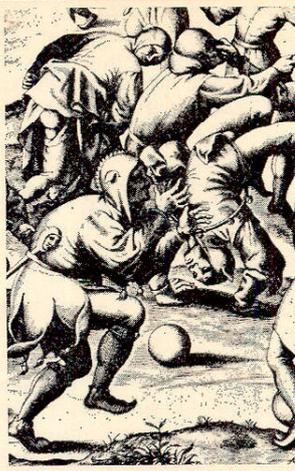
LE RUBRICHE SUL CINEMA di Espressione Giovani '83
SONO A CURA DEI CINECIRCOLI GIOVANILI SOCIOCULTURALI.

Tutti gli associati possono partecipare alla redazione di questo servizio, inviando articoli, schede di film (rispettando lo schema: dati, soggetto, linee di lettura, regista, pareri dei critici), relazioni di attività, proposte di cineforum...

a Redazione Espressione Giovani, via Copernico 9, 20125 Milano.

CINEMA GIOVANI A TORINO

Un festival internazionale fatto dai giovani su temi e problemi del mondo giovanile.



Federico Bianchessi e Valerio Guslandi

«E' molto verosimile che la "giovanilizzazione" delle società industriali avanzate (un fenomeno di cui oggi si intravedono, è vero, dei segni di declino) sia strettamente legata alla diffusione della cultura dei *media*, e tra i vari *media* principalmente il cinema. Ma questo nesso è lungi dall'aver ottenuto l'attenzione che merita». Presentando il 1° festival internazionale Cinema Giovani a Torino (dal 25 settembre al 3 ottobre 1982), Gianni Vattimo ha messo il dito nella piaga. Il pubblico del cinema ha oggi un'età media inferiore ai vent'anni. Ma che età ha il cinema? I film che hanno successo tra i giovani si contano ogni anno sulle dita della mano. E ne avanzano molte se si contano i giovani che arrivano a piazzare un loro film sul mercato.

«Oggi il cinema — ha scritto nella presentazione Gianni Rondolino e Ansano Giannarelli — è un fenomeno che riguarda soprattutto i giovani, e l'industria culturale ne è perfettamente cosciente». Può darsi, ma come si traduce nella pratica questa coscienza?

E se è vero che le tecnologie a basso costo hanno portato a «una vera e propria esplosione di nuovi registi», dove si sono persi una volta esplosi? Chi ha sentito il «bum» nelle sale nazionali? C'era una volta Moretti e poi? La scelta di un festival finora non era stata ancora tentata. Può essere la strada giusta, una volta tanto. Non sarà un festival in più, perché non ce ne erano mai stati in Italia di questo tipo.

«Una manifestazione che raccolga queste

varie esperienze, le mette a confronto fra di loro, creando una dialettica interna al fenomeno cinematografico contemporaneo tra "pratiche alte" e "pratiche basse" — film di "produttori" e film di "dilettanti", film "spettacolari" e film "sperimentali" —, può certamente costituire un'occasione di estremo interesse per lo studio dei giovani, intesi quali soggetti e oggetti della moderna industria culturale» affermano ancora Rondolino e Giannarelli.

La struttura del Festival ha riflettuto questa impostazione di «confronto». Quattro le sezioni complementari. La prima «Film su tematiche giovanili» era dedicata a film realizzati da giovani o non giovani sui problemi dei giovani in vari contesti. La seconda sezione è dedicata alle «Opere prime» di registi del «cinema giovane»: le fa da «contraltare» la sezione «Retrospectiva di opere prime» dedicata a una rassegna storica di film di esordio del passato. Alla produzione indipendente, sperimentale, è stata dedicata infine la sezione «Spazio aperto». Una «personale» di Amos Poe, regista della «new wave» americana, un'omaggio a Piero Bargellini, e le opere prime di Lattuada e De Santis hanno completato il quadro della manifestazione. Il nucleo più vivo del festival è stato lo «spazio aperto» ai giovani registi, ai quali è stata offerta la possibilità di presentare e discutere le loro opere. Erano in programma anche saggi di regia di alcune scuole di cinema italiane e straniere.

Ne è risultata una rassegna stimolante, che se non ci fosse stata «si sarebbe dovuta in-

ventare»: ed è solo da rammaricarsi che nessuno si sia dato da fare prima per organizzarla, magari in un momento in cui la crisi economica non minacciasse come ora di tagliare le possibilità di finanziamenti. A Cesare quel che è di Cesare: all'assesso-

rato alla Cultura della Regione Piemonte, all'assessorato per la Gioventù del Comune di Torino, a Vattimo, Giannarelli, Rondolino e agli altri che hanno organizzato questo primo approccio globale al cinema come «espressione giovani».

LA RASSEGNA DI TORINO

Alcuni film

PROCESSO A CATERINA ROSS di Gabriella Rosaleva, Italia, 16 mm, 1982, produzione SAS Cinema. Dai verbali del processo a una strega avvenuto nel 1697 in Svizzera. Legge ed eversione attraverso occhi e magie femminili. La stregoneria ha ormai perso i connotati «religiosi» ed è diventata solo un affare di Stato e di burocrazia, un pretesto per soffocare il disordine.

RUNAWAY AMERICA di Silvano Agosti e Petr Amos, Italia, 1981, distribuzione 11 marzo cinematografica. La gioventù americana tra droga, isteria, qualunquismo, proteste sociali, Vietnam: materiale documentario dagli anni Sessanta.

SCHADE DASS BETON NICHT BRENNT (Peccato che il cemento non bruci) del Gruppo November Film, Germania occidentale, documentario, durata 18'.

SOME OF US LOOKING AT THE STARS di Alberto Chiantaretto e Daniele Pianciola, Italia, 1982, 16 mm, Kinowerke coop. Torino, 60'. Un viaggio nei miti giovanili del concerto rock e della musica, come momento unificante della generazione metropolitana. Frammenti di giornate dei giovani tra lavoro e ricerca di ragioni di incontro.

RODNIK (La sorgente) di Arkadij Sirenko, Urss 1981, Mosfilm, 35 mm, durata 91'. Dalla novella «Gli elmetti di Usvjaty» di Eugenij Nossov, l'attesa per la partenza per la guerra contro Hitler. I giovani di un piccolo villaggio si preparano, aiutati da donne e anziani, ad affrontare un'avventura lontana e di cui sanno ben poco.

STARSTRUCK di Gillian Armstrong, Australia 1982, Palm Beach Pictures, durata 94'. Musical rock comico su due ragazzi e la loro eccentrica famiglia. Gli stratagemmi per diventare cantanti, fino alla riuscita dell'impresa e alla realizzazione di un sogno che sembrava impossibile. Il film ha rap-

presentato ufficialmente l'Australia al festival di Cannes e ha ottenuto una «nominazione» per l'Oscar.

TRAVELLER di Joe Comerford, Irlanda. Lungometraggio sulla vita degli zingari irlandesi, protagonista la figlia diciottenne di un nomade. La vita reale della gente in viaggio attraverso il paese.

LA VELA INCANTATA di Gianfranco Mingozzi, Italia 1982, Antea Cinematografica e Rai Rete 2, con Massimo Ranieri, Paolo Ricci, Monica Guerritore, Lina Sastri, durata 110'. Agli inizi degli anni Trenta, due fratelli girano la bassa padana portando il cinema nelle piazze; uno sogna il ritorno a casa, l'altro una vita errabonda, nella scia della «Vela incantata» dello schermo.

FINYE' (Il vento) di Soulymane Cissé, Mali 1982, durata 100'. Il nipote di un discendente dei grandi capi d'un tempo e la figlia del governatore militare, il nuovo potere, si ribellano insieme all'ordine costituito. Finiscono in carcere, ma non si arrendono.

WHO SHALL LIVE AND WHO SHALL DIE di Lawrence Jarvik, Usa 1981, 16 mm, durata 90'. Il rifiuto del governo americano durante la guerra di aiutare i profughi ebrei tedeschi a sfuggire al massacro nazista. Gli stessi ebrei americani soffocano nell'isolamento le voci di coloro che cercano di mobilitare l'opinione pubblica e di far cambiare atteggiamento al governo. Una serie di interviste su uno dei fatti più amari della recente storia americana.

OYOON LA TANAM (Ad occhi aperti) di Raafat el Mihi, Egitto. Per la proprietà di un terreno si scatena la lotta tra quattro fratelli, simbolo di come il desiderio di possesso riesca a cancellare legami ed affetti.

A TOUTE ALLURE di Robert Kramer, Francia. Due ragazzi sognano di partecipare ad un concorso di pattinaggio in America. Un giornalista li abbaglia col miraggio di un viaggio negli Usa in cambio

di un documentario su di loro. Le menzogne dei mass-media.

NASLEDNICA PO PRJAROS (L'erede diretta) di Sergej Solov'ev, Urss. Le illusioni di una adolescente perduta dietro il sogno di essere la nipote di Puskin e il suo primo turbamento amoroso.

FARSI UOMO - OLTRE LA DROGA di Mariela Boggio, Italia. Testimonianza diretta delle esperienze dei giovani tossicodipendenti accolti nel Centro Italiano di Solidarietà di don Mario Picchi.

FELICITA' AD OLTRANZA di Paolo Quaregna, Italia. I racconti, i deliri, le poesie, le canzoni dei giovani ospiti di una comunità-alloggio per malati mentali del torinese.

LES FILLES HEREDITAIRES di Marie Christine Questerbert, Viviane Berthommier, Danièle Dubroux, Francia (film a episodi). Tre viaggi da Parigi a Berlino che assumono il significato di un itinerario all'interno di se stessi, per arrivare alle radici dei propri fantasmi e delle proprie paure.

FORTY DEUCE (Quaranta pari) di Paul Morrissey, Usa. Quattro giovani che vivono di prostituzione e droga cercano di vendere un ragazzo di dodici anni sia da morto che da vivo, restando legati per sempre al loro destino senza speranza.

KLASSENGEFLUESTER (Mormorii in classe) di Nino Jacusso e Franz Rickenback.

La storia di una scolaresca, le piccole contrarietà di ogni giorno, i rapporti interpersonali, il futuro sempre oscuro e difficile.

MOURIR A TRENTE ANS di Romain Goupil, Francia. Attraverso le storie politiche ed esistenziali di due militanti del «movimento», lo studio dell'evoluzione di una intera generazione.

KEINE STARTBAHN WEST - EINE REGION WEHRT SICH (No alla pista Ovest - una regione si difende) film collettivo di T. Frickel, R. Heuser, G. Oehme, W. Schneider, R. Silber, M. Smeaton, Germania occidentale. L'azione di una intera regione per opporsi alla costruzione della pista Ovest dell'aeroporto di Francoforte, definita come «criminale» dal potere politico.

NO ERAN NADIE di Sergio Bravo-Ramos, Cile/Francia. La storia qualsiasi di una donna qualsiasi. La nascita del figlio e il ritorno alla fatica di sempre, tra ricordi e presente.

GOLVEN (Le onde) di Annette Apon, Olanda. Le percezioni, i sentimenti di sei ragazzi dall'infanzia alla maturità. La morte di un amico misterioso spezza l'armonia della loro vita.

VOR DEN VAETERN STERBEN DIE SOEHNE (Prima dei padri muoiono i figli) Germania Ovest. L'incoscienza e lo spirito di ribellione di una gioventù in rivolta col passato. La ricerca di qualcosa che non si riesce a definire.

GIOVANI E FUTURO (sabato 5 Marzo 1983)

Al Centro Culturale S. Ambrogio di Milano, Via M. Gioia 48, un Convegno sui giovani patrocinato dal Comune di Milano e dalla Regione Lombardia. Verranno trattati i seguenti temi:

IL FUTURO NELLA PERCEZIONE DEI RICERCATORI SOCIALI, Relazione di Giuseppe De Rita, Segretario Generale del Censis.

IL FUTURO NELLA COSCIENZA DEI GIOVANI, quale si delinea attraverso le ricerche sociopsicologiche sui giovani. Intervento di Franco Garelli, Ricercatore dell'Università di Torino.

IL FUTURO NELLA COSCIENZA DEI GIOVANI, quale si delinea attraverso i rappresentanti di Movimenti giovanili, A.C.I. -

A.G.E.S.C.I. - C.L. - F.G.C.I. - G.A. - G.I. O.C. Tavola rotonda e dibattito in assemblea.

FUTURO FRA SCIENZA E FANTASCIENZA, Relazione di Mario Cavazzuti Sociologo dell'Assessorato Cultura della Regione Lombardia.

IL NOSTRO IMPEGNO PER IL FUTURO DEI GIOVANI, Giovanni Bianchi, Ufficio Studi Nazionale ACLI; Massimo Gargiulo, Consigliere della Regione Lombardia; Aldo Ellena, Direttore di «Animazione Sociale»; Alessandro Cederle, Studente Universitario. Coordina Renzo Salvi, Programmista-regista RAI-TV.

Per informazioni: (02) 6898414.

UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO

Un nuovo concorso a premi indetto a tutti, ma specialmente ai giovani

Sempre più facile! Esattamente il contrario di quello che dice il direttore del circo presentando i numeri degli acrobati o... dei clown.

Nel '78 abbiamo fatto un concorso per un pezzo teatrale con protagonisti i giovani; nel '79 un concorso fotografico sulla condizione giovanile; nell'81 il concorso «pezzobreve» di teatro e cinema.

Ora vi proponiamo la «semplice» stesura di «UN SOGGETTO teatrale o cinematografico». Compito facile e semplice, a prima vista. In pratica resta il primo vero momento «creativo», il più geniale e impegnativo. Il soggetto è infatti il seme dal quale nascerà la pianta, senza il quale si ha il deserto!

Un soggetto si scrive come un racconto, ma con la preoccupazione di vederlo in palcoscenico o sullo schermo, grande o piccolo: i fatti raccontati devono essere facilmente trasformabili in immagini teatrali o cinematografiche. Ma per chi è digiuno completamente, spiegheremo meglio l'operazione del soggettista in una prossima puntata.

IL REGOLAMENTO DEL CONCORSO

IL TEMA: un soggetto «qualsiasi» per teatro o cinema. Al massimo sei cartelle, ma ne basta anche una soltanto. E' possibile concorrere con più «soggetti».

I PARTECIPANTI: suddivisi in tre sezioni per età:

- Età scuola dell'obbligo (elementari e medie inferiori)
- Età scuola superiore (medie superiori)
- Età superiore alle precedenti.

Si può partecipare anche in gruppo di coetanei.

I PREMI

- Il primo di ogni categoria verrà premiato con viaggio di tre giorni a Parigi.
- Inoltre, tre partecipanti di ogni sezione, avranno il biglietto per tre spettacoli nella stagione teatrale italiana dell'84.
- Altri sei migliori, per ciascuna sezione, riceveranno in premio un libro di interesse teatrale o cinematografico.
- Chi avrà il suo soggetto pubblicato su EG, riceverà in premio l'abbonamento alla rivista per il 1984.

LA GIURIA

- La giuria permanente segnalerà ogni due mesi «i soggetti» di valore pervenuti, che verranno pubblicati di volta in volta sulla rivista.
- A chiusura del concorso, la giuria voterà i dieci vincitori di ogni sezione.

TEMPI DI CONSEGNA

Il concorso si chiude entro il 31 Gennaio 1984. Dal 31 Gennaio dell'83, sino a quello dell'84, è sempre possibile inviare «soggetti».

MODALITA' DI CONSEGNA

- Spedire il «soggetto», o portarlo, in Redazione EG, Via Copernico 9, 20125 Milano.
- Indicare nome e cognome dell'autore, data di nascita e indirizzo.

YOL

Ho voluto dare una visione limpida e precisa del mondo attraverso personaggi lacerati... Lunga è la strada che porta alla liberazione dell'uomo.

Valerio Guslandi

Regia: Yilmaz Güney. **Fotografia:** Erdogan Engin. **Musica:** Sebastian Argol. **Interpreti:** Tarik Akan (Seyit Ali), Halil Ergün (Mehmet Salih), Necmettin Cobanoglu (Omer), Hikmet Celik (Mevlut), Tuncay Akca (Yusuf). **Distribuzione:** Academy film - Zenith Cinematografica. **Origine:** Turchia, 1982.

Palma d'oro ex-aequo al 35° Festival di Cannes 1982.

Palma d'oro ex-aequo al 35° Festival di Cannes 1982.

IL SOGGETTO

Dopo un lungo periodo di sospensione vengono finalmente concessi permessi di semilibertà per cinque detenuti di una prigione turca. Due settimane di «licenza» che ciascuno dei cinque, Seyit Ali, Mehmet Salih, Omer, Mevlut e Yusuf, vuole impiegare per ritrovare i suoi cari, lontani da tanti anni. Il viaggio si rivela illusorio sin dalle prime battute. Yusuf è subito arrestato per aver perso i suoi documenti, da parte di un esercito onnipotente e repressivo. Mevlut non trova un minuto di intimità con

la propria fidanzata. Non diversa è la realtà per gli altri tre: Omer torna al suo villaggio kurdo vicino al confine, dove si respira una repressione durissima da parte dei militari, per vedersi uccidere il fratello; Seyit Ali si scopre tradito dalla moglie e va a cercarla per vendicare il suo onore; Mehmet fugge con la moglie, inseguito dall'ira dei cognati e del suocero per non avere aiutato il fratello della donna durante una rapina. Pochi torneranno al carcere, con il cuore straziato e la mente stordita.

LINEE DI LETTURA

Due sono gli elementi portanti di questo «Yol»: il carcere, o, in senso più ampio, l'essere prigioniero e la tradizione, la mentalità del popolo turco. Due elementi che poi non sono altro che le facce di una stessa medaglia che Güney cerca di distruggere attraverso il suo discorso cinematografico.

Il significato letterale della parola Yol è quello di «strada», ma metaforicamente lo si può intendere anche come «via di uscita». L'attuale condizione di ogni turco (o più precisamente la sua immutabile condizione) è quella di essere senza via d'uscita. La casa di pena è soltanto un carcere concreto, circoscritto, materiale, la vita al di fuori è sempre carcere, forse anche più duro e tragico di quello istituzionalizzato.

La fonte principale di questo «essere prigionieri», di questa costrizione continua è data dalla mentalità ormai radicata da secoli, una tradizione che opprime dal punto di

vista morale e culturale molto più dei fucili dei militari.

Il discorso di Güney quindi viaggia su due binari. Innanzi tutto vediamo un paese in mano alla dittatura, che concede ben poco spazio alle libertà dei singoli. In questo ambiente si trovano a muoversi i cinque detenuti, proiettati nel mondo «normale» e abbastanza spaesati di fronte alle nuove regole (il coprifuoco che impedisce il viaggio notturno, i continui controlli).

Uscito quasi subito di scena Yusuf, vittima della sua ingenuità (in carcere per assassinio, protesta perché la foto sul suo permesso di uscita lo fa sembrare un «assassino»), seguiamo le vicende degli altri quattro, nelle quali si innesta il secondo binario, quello della ostilità ambientale.

Per Mevlut è un'ostilità ancora poco spiata. Deve sopportare le regole di compor-

tamento tra fidanzati, andando in giro «scortato» da due donne che gli impediscono possibili momenti di intimità (però anche lui si dimostra in sintonia con la tradizione affermando la sua assoluta superiorità una volta sposato).

Molto più pesante è la prova degli altri tre uomini. Seyit Ali è costretto dalle circostanze a lavare l'onta del tradimento della moglie sia per sé che per la famiglia di lei. Architetata la punizione (fa attraversare un passo di montagna alla donna con addosso vestiti estivi in pieno inverno) si accorge troppo tardi della crudeltà della regola ancestrale «senza via d'uscita». Mehmet è invece colpevole di aver avuto paura e non aver raccolto uno dei cognati colpito dalla polizia durante una rapina. L'unico sentimento nei suoi confronti è l'odio. Fuggendo insieme alla moglie incorre in un'altra colpa che scatena la ferocia di tutti gli oc-

cupanti del treno su cui sta viaggiando: cerca un istante di amore con la donna nella toilette che per poco non gli costa il linciaggio, prima di venire raggiunto dalla vendetta dei parenti.

Omer, invece, si ribella all'oppressione politica, scegliendo la via della resistenza, dopo avere anche lui ceduto alle usanze patriarcali: innamorato silenziosamente di una ragazza, promette di sposare la vedova di suo fratello.

Ecco perciò, come si diceva, che la mentalità e la tradizione diventano essi stessi dei carcerieri. In Turchia non esiste alcun tipo di libertà, non può esistere non tanto perché la sua storia è un susseguirsi di regimi autoritari che badano soprattutto a reprimere, quanto perché è dall'interno stesso di ciascuno che si esprime e si conserva una rigidità che ha sempre meno caratteristiche umane.

IL REGISTA

Yilmaz Güney è nato nel 1937 in un villaggio turco nei pressi di Adana. Dopo aver terminato gli studi, scopre quasi improvvisamente il proprio amore per il cinema, appassionandosi soprattutto ai film western. Dopo un periodo di lavoro presso alcune case di produzione nel 1958 debutta come attore, scrivendo contemporaneamente racconti per delle riviste. Nel '61 viene condannato a due anni di carcere per uno di questi racconti. Uscito di prigione riprende la sua attività di attore, arrivando poi alla regia alla fine degli anni '60. Dopo un paio di lavori passati quasi inosservati, con «La speranza» (1970) si propone come uno dei più autorevoli registi turchi. Da questo momento ogni suo film è un successo. Tra gli altri si ricordano: «Padre» ('71), «La sofferenza» ('71), «I disperati» ('71).

Arrestato una seconda volta, quando torna in libertà fonda una casa produttrice, ma nel '74 viene nuovamente incarcerato sotto la falsa accusa di assassinio. Dal carcere inizia a dirigere film per interposta persona, affidandone le riprese prima a Zeki

Okten poi a Serif Goren, come nel caso di questo «Yol», che Güney può montare personalmente dopo essere fuggito all'estero, approfittando di un permesso speciale di semi libertà.

DICHIARAZIONI DEL REGISTA

I tre personaggi principali si assomigliano e, in qualche modo, rappresentano me. Quei personaggi sono tutti condannati per reati comuni, come ne ho conosciuti tanti in carcere. I due in secondo piano portano un completamento dell'atteggiamento degli altri tre. Ho voluto dare una visione limpida e precisa del mondo attraverso personaggi lacerati. Gli uomini dominano le donne, ma portano in se stessi l'umiliazione di tutti e sono anche vili e impotenti. In Turchia può anche venire la democrazia borghese, ma la mentalità non cambierà da un momento all'altro. Ho voluto mettere il dito su questo. Ci vorrà una lunga lotta contro le barriere e i condizionamenti psicologici. Bisognerà estirpare i fantasmi feudali, dare un'altra educazione.

PARERI DEI CRITICI

L'intensità e la verità interiore dei tre personaggi (Seyit, Omer e Mehmet) sono di una tragicità straziante. Il lirismo doloroso di «Yol» si fa poesia disperata. Lottare con il cinema, fare il cinema politico che ci vuole oggi, pensa Güney, sta nel descrivere

il costo umano di questo stato di cose. «Yol» è talmente ancorato ad una impostazione «umana», che la sola scelta politica, quella di Omar, passa quindi inavvertita.

Luigi Bini, da «Letture»

THE WALL

Un percorso-labirinto all'interno dell'individuo che cerca di riguadagnare la propria identità.

Federico Bianchessi Taccioli

Regia: Alan Parker. **Sceneggiatura:** Roger Waters. **Fotografia:** Peter Biziou. **Regia delle animazioni:** Gerald Scarfe. **Musica:** Pink Floyd (Roger Waters, Nick Mason, David Gilmour, Richard Wright). **Montaggio:** Gerry Hambling. **Suono:** Janes Guthrie. **Interpreti:** Bob Gedolf (Pink), Christine Hargreaves (la madre di

Pink), James Laurenson (il padre di Pink), Eleanor David (la moglie di Pink), Kevin McKeon (Pink giovane), David Bingham (Pink bambino), Bob Hoskins (il manager). **Produttore:** Alan Marshall. **Produzione:** MGM. **Distribuzione italiana:** CIC. **Origine:** USA, 1982. **Durata:** 95'.

IL SOGGETTO

«The Wall» è un'altro viaggio allucinante, non attraverso la prigione immonda di un regime reazionario e disumano artigliato sull'Anatolia, ma all'interno dell'esperienza psichica di un altro universo, quello della civile e democratica Gran Bretagna. A parte l'analogia determinata dall'immagine del titolo (il muro è il muro di una prigione sociale e mentale), le consonanze con «Fuga di mezzanotte» sono evidenti, ed è sicuramente in quel film, e anche in «Fame», che si può trovare il capo del filo che ha guidato Parker attraverso il mondo di Pink. Pink è il giovane musicista protagonista di una tentata fuga di cui il film è il racconto. La prigione è la conseguenza di una condanna iniziale pronunciata già nell'infanzia. Il padre caduto in guerra, gli og-

getti del feticismo dell'eroe ritrovati in un cassetto, il soffocante amore della madre, il terrore e la cancellazione dell'identità nella prima delle carceri istituzionali, la scuola. E poi via via l'esperienza di un muro che continua ad essere costruito attorno a sé per proteggere-rinchiudere la libertà sgretolata dai continui assalti della società. Prigione sociale, prigione mentale: Pink sperimenta la violenza del muro, e sogna-crea la possibilità di un'evasione. Il disegno animato — tecnicamente di grandissimo livello e di fortissima intensità poetica — sottolinea il frantumarsi dell'identificazione negli oggetti (respinti e distrutti fisicamente in un eccesso di violenza da Pink stesso) a favore di una «illuminazione» sulla sostanza reale (o ideologica?) della «realtà» codificata.

LINEE DI LETTURA

La prima chiave di interpretazione, a un livello «storico» e «culturale», va chiaramente individuata nella cultura giovanile degli anni Sessanta. I Pink (Floyd) incarnano la metafora della rivolta contro il sistema-tipo (quello inglese) dei valori istituzionali della generazione che ha codificato e immolato se stessa nel credo della patria-famiglia-legge. Una lettura che conduce indubbiamente alla parte più debole del film, ai luoghi comuni più ritriti della contestazione di allora, ai miti del mondo liberato dall'acido.

C'è però una pista più attuale che permette di rivalutare anche il luogo comune, ed è quella «drammatica» del percorso-labirinto (la rivoluzione come psicoterapia) all'interno di un individuo che cerca di riguadagnare la propria identità. Parker ci dà allora una cartina di tornasole per misurare con altri criteri il significato di quegli sforzi anche estetici e linguistici di abbattere il muro. E insieme, forse, una suggestione per spiegarsi come mai il muro non sia caduto. Terza dimensione, quella «cinemato-

grafica», del «genere»: il rock movie, da «Privilege» a «Tommy» a «The Wall». Il cinema che affronta i temi e i gusti di un pubblico giovane e negativo contro i vecchi schemi hollywoodiani. Di questo filo-

ne «The Wall» è forse l'epigono o l'epilogo. E' il film-droga (esperienza psico-fisica concreta che produce vibrazioni e emozioni violente) che aiuta a riflettere (o a deflettere?).

IL REGISTA

Alan Parker è nato a Islington, Londra, il 14 febbraio 1944. Ha lavorato nel campo della pubblicità, per la televisione e per case discografiche. E' poi diventato sceneggiatore e regista. Nel 1970 ha formato la Alan Parker Film Company insieme al produttore Alan Marshall. In Italia i suoi film hanno avuto un buon successo. Nel 1976 ha esordito con «Bugsy Malone» («Piccoli gangster») parodia dei film «neri» anni Trenta interpretata da bambini. La rivelazione è stata «Midnight Express» («Fuga di mezzanotte») del 1978, allucinante viaggio attraverso le galere turche dove si fondono hor-

ror e film-denuncia con l'onirismo felliniano di un cinema fantasy. Una parte di rilievo nello stile di Parker assume la musica, già con «Lidinight Express», ma in modo esplicito con «Fame» («Saranno famosi», 1980), un musical di stile molto moderno, nel filone inaugurato da «Hair» e ancora attento ai problemi sociali (il palcoscenico come meta per superare l'emarginazione culturale, economica, razziale). Del 1982 sono infine «Shoot the Moon» («Spara alla luna»), e «The Wall» dove il binomio musica-problemi giovanili si riconferma un elemento chiave del cinema di Parker.

PARERI DEI CRITICI

«Opera suggestiva e originale, è soprattutto un film d'effetto che punta sulle emozioni. Emozioni intellettuali ed emozioni corporee, con qualche effettaccio che prende allo stomaco. Su questa strada, oltre il «muro» non sembra esserci più nulla: il percorso, arrivato alle estreme conseguenze, si interrompe; il rock movie da domani deve inventarsi nuove strade».

Franco Montini, «2001»

Il film di Alan Parker resta il più convincente dei «rock movies» (anche più di «Tommy» di Russell), una specie di pietra miliare in questo campo. Il «messaggio» non è dei più ottimisti e riporta, con un poco di retorica, quel concetto di rock come musica dannata e della dannazione che gli ultimi anni industrializzati hanno ampiamente contribuito a scalzare.

da «La stampa»

«The Wall» è un buon film antipatico. Può essere considerato un manifesto cinematografico di un filone culturale e psicologico molto diffuso oggi: l'estetica del disastro». Una visione del mondo totalmente angosciata, ossessionata dalla presenza di un destino maligno che partendo da origini e motivazioni reali, degenera in una sorta di schizofrenia interna. Spettacolo visivo e sonoro di prim'ordine, ottiene alla perfezione il risultato voluto.

da «Il giorno»

Fosse stato un po' più concentrato, «The Wall» avrebbe potuto essere un capolavoro. E' pur tuttavia uno splendido film che ha dei momenti incredibili, come per il brano «So Ya», dove la musica esplode in un'eruzione letterale di immagini che culminano nella sequenza della seconda guerra mondiale.

da «Il resto del Carlino»

MISSING

I meccanismi inventati dall'uomo sfuggono al suo controllo, e finiscono per controllarlo.

Valerio Guslandi

MISSING (Scomparso).

Regia: Costantin Costa-Gavras. **Fotografia:** Riccardo Aronovich. **Musica:** Vangelis. **Interpreti:** Jack Lemmon (Ed Horman), Sissy Spacek (Beth Horman), John Shea (Charles Horman),

Melanie Mayron (Terry). **Distribuzione:** CIC. **Origine:** USA, 1982.

Palma d'oro ex-aequo al 35° Festival di Cannes 1982.

IL SOGGETTO

Un giovane scrittore americano, Charles Horman (scrive racconti per bambini) vive con la moglie in un paese del Sud America. Il suo modo di fare, la sua ingenua curiosità e anche le sue amicizie di sinistra, fanno sì che sparisca all'indomani di un «golpe» militare. La moglie e il padre, arrivati dagli Stati Uniti, cominciano le ricerche. Il padre è convinto che con l'aiuto dell'ambasciata americana ogni cosa venga rapidamente chiarita, ma presto si rende

conto che il ritrovamento è quasi impossibile. Le connivenze tra militari al potere e americani, infatti, gettano un velo di omertà e reticenza sul caso del figlio. Dopo estenuanti e interminabili giorni arriva la notizia ufficiale della morte del giovane. Tornato negli Stati Uniti, il padre denuncerà inutilmente le autorità americane. La vicenda è autentica, tratta da un libro di Thomas Hauser. I nomi dei protagonisti sono stati cambiati.

LINEE DI LETTURA

Il film è soprattutto il lungo e doloroso viaggio di un «democratico» americano medio attraverso la realtà di un mondo che invece è la negazione della democrazia e del rispetto delle libertà individuali. Probabilmente per questo motivo è stato scelto Jack Lemmon come interprete. Nessuno meglio di lui sa rappresentare l'americano medio (che sia il nevrotico piccolo borghese dei film di Wilder o l'angosciato protagonista di «Salvate la tigre» di Avildsen), l'uomo che crede sinceramente nelle istituzioni democratiche e nella superiore grandezza degli Stati Uniti.

Questo buon cittadino arriva in un paese del Sudamerica (paese non definito, ma alla fine sulla cassa da morto del figlio si leggerà Santiago, Cile quindi) pensando di ritrovare in quattro e quattr'otto il suo ragazzo scapestrato, quell'«idealista piagnucoloso», come lo chiama. In realtà il figlio

era esattamente come lui, ingenuo e fiducioso, soltanto con un po' di entusiasmo giovanile in più. Il mondo colorato e ingenuo dei bambini (non a caso i bambini erano l'oggetto principale del suo lavoro) viene sostituito dalla dura realtà, dalla cronaca quotidiana, come se la vita fosse una specie di surrogato dei notiziari televisivi su guerre, rivoluzioni e morte. Il suo itinerario è costellato di visite a ospedali, carceri, stadi rigurgitanti di prigionieri e di cadaveri di persone non identificate, ammassate una sopra l'altra. Vengono in mente le stragi nel Salvador e, più direttamente, quelle girate dalla televisione, all'indomani della caduta di Allende. In Cile la vicenda si fa ancora più allucinante pensando alla tragedia dei desaparecidos argentini, venuta prepotentemente alla ribalta oggi, ma esistente da sempre, nei paesi latini. «Ma che razza di mondo è questo?», si chie-

de il padre, sgomento. E' il mondo che hanno voluto i golpisti, ma che gli americani hanno accettato, così come hanno accettato la condanna a morte del figlio. I diplomatici protestano, si mostrano comprensivi e accomodanti, promettono cose che sanno di non poter mantenere, dimostrandosi crudeli almeno quanto i torturatori del regime.

A poco a poco mister Horman si sovrappone alla figura del figlio (la stessa moglie glielo fa notare). Ma cosa può fare un piccolo idealista di fronte ad una macchi-

nazione politica di così vaste proporzioni? Può solo protestare, può, democraticamente, denunciare lo staff dirigenziale americano fino a coinvolgere lo stesso segretario di Stato Henry Kissinger. Può far sentire la sua voce per far capire ad altri che le cose, forse, sono diverse da quelle che si immaginano. Si uccide chiunque per conseguire i propri fini. E questo vale per tutti: militari, politici, mafiosi, terroristi.

In un mondo di questo tipo si deve combattere per non diventare tutti degli «scomparsi».

IL REGISTA

Nato in Grecia nel 1933, compie i suoi studi cinematografici in Francia, lavorando come assistente di René Clair, Jacques Demy e René Clement. Esordisce nella regia con un film poliziesco «Vagone letto per assassini» ('65), per poi passare ai film politici che ne hanno fatto la fortuna: «Z, l'orgia del potere» ('69), «La confessione» ('70), «L'amerikano» ('72), «L'affare della sezione speciale» ('75). E' ritornato ai temi politici con questo «Missing», dopo la deludente prova con il film intimista «Chiari di donna» ('79).

DICHIARAZIONI DEL REGISTA

Tutti i miei film mostrano come i meccanismi inventati dall'uomo sfuggono al suo controllo e finiscono per controllarlo. La cosa incredibile della vicenda di Charles Norman è che fu ucciso per qualcosa che credevano sapesse e non sapeva. La sua mor-

te prova la partecipazione americana al golpe più degli elementi da lui scoperti, che non avevano nessun significato speciale.

Durante la sua tragica ricerca il padre scopre gli orrori del colpo di stato e fa un passo in avanti verso una nuova coscienza, pur non rinnegando la sua visione della vita e della politica. Ho deciso di fare questo film perché mi piaceva la storia e conoscevo abbastanza bene il Cile. Il vero Charles Horman aveva scritto in una lettera: «Tutto qui somiglia terribilmente a un romanzo, a Z». Non so se Horman aveva visto il film che avevo tratto da «Z», ma la frase mi ha colpito. E c'è di più. Uno dei miei assistenti di «L'Amerikano», mi ha ricordato che durante le riprese di quel film un giorno si era presentata la moglie di Horman per il ruolo della moglie di Yves Montand. Coincidenze inquietanti.

PARERI DEI CRITICI

I momenti di forza del film sono il ritratto fosco, allucinato e allucinante del golpe e, all'interno di questo, il mutamento psicologico del vecchio Horman. Momenti da non discutere, perché raggiungono tutti gli effetti cui tendevano. Senza forzare toni né accenti.

Gian Luigi Rondi, «Il tempo»

«Siamo intoccabili, siamo americani», dice ironicamente il giovane Charles, quasi prevedesse che nel marasma del golpe finirà

sulla lista dei «perdidos». Non siamo di fronte ad un capolavoro: la sceneggiata zoppica, la prima mezz'ora, i militari stanno fra l'ovvio e il già visto. Ma c'è un memorabile personaggio, quello di Jack Lemmon. Riesce ad essere perfetto ogni minuto e riassume le ragioni umanitarie e politiche del film: l'intransigente, patetica e in fin dei conti disarmata protesta dell'uomo comune.

Tullio Kezich, «La Repubblica»

FARE TELEVISIONE

Come si fa e si impara a diventare operatore televisivo: cameraman, tecnico delle luci, segretaria di produzione, programmatore, giornalista...

Una nuova rubrica sui mestieri della T.V.



Federico Bianchessi Taccioli

Non c'è oggi città di medie dimensioni in Italia — e a volte anche centri decisamente più piccoli — che non abbia una propria emittente locale di programmi televisivi. Anzi, la storia della televisione «libera» — se ci si ricorda — non cominciò né a Roma né a Milano o Torino, ma a Biella. Questo significa che la TV ha oggi il ruolo di mass-media ad alta diffusione territoriale che avevano una volta i giornali.

Mentre la comunicazione sulla carta stampata vive una gravissima crisi, e i fallimenti di giornali e editoriali si susseguono con scadenze sempre più rapide, quella sulle onde televisive continua a guadagnare posizioni. E' anche vero che stanno tramontando alcune speranze e che una «crisi» esiste anche nelle televisioni private, ma è piuttosto una crisi di organizzazione e di crescita piuttosto che di perdita d'ascolto. La gente legge sempre meno i giornali, guarda sempre di più la televisione. E questo da anni.

E' bene, è male? Probabilmente è più male che bene, anzi sicuramente lo è, ma i fatti sono quelli che sono. Il problema delle televisioni private, come del resto quello della stampa, è di soddisfare le richieste del pubblico al minor costo possibile e con i maggiori profitti. Non c'è da illudersi: ogni mass-media è un prodotto commerciale che segue logiche commerciali. Ecco perché dopo i primi entusiasmi pionieristici e dopo il fiorire di una miriade di iniziative anche idealistiche, oggi il settore televisivo italiano sta mutando rapidamente volto.

E' la fase dell'oligopolio televisivo: grandi

«network» collegati a gruppi editoriali in grado di fornire a basso prezzo (perché diviso tra tante emittenti locali associate) le trasmissioni da mettere in onda, uguali per tutti. E' la fase dell'appiattimento massimo delle trasmissioni: serial di telefilm, «novelas» stile sudamericano (decine di puntate di storie interminabili), vecchi e nuovi film venduti a pacchi dalle potenti case americane. E montagne di spot pubblicitari.

Tutto il resto si riduce a ben poco. Notiziari molto ridotti, qualche piccolo spettacolo, un po' di sport. E' la ricetta dei grandi network, per accumulare abbastanza profitti per poi (come sta avvenendo già per Canale 5 e qualche altro) investire questi soldi nell'acquisto o nella produzione di grossi show: la coppa Davis, l'intervista di Biagi, il musical con la star del momento. Una ricetta che funziona e permette, se applicata fino in fondo, di ridurre progressivamente proprio quel «piattume» mortificante.

Intanto, però, non si è persa completamente l'idea di partenza: quella di una tv completa, in piccola scala, con un occhio di riguardo per la realtà locale. Anzi, nelle città di provincia questo funziona ancora, e parte del tempo di trasmissione è effettivamente dedicato a notizie e fatti spettacolari propri della zona.

Tutto ciò rappresenta per i giovani una notevole possibilità di lavoro. I posti disponibili non sono quelli di una fabbrica, ma ce ne sono. Una televisione per funzionare ha bisogno di gente preparata e di molti tecnici specializzati. L'improvvisazione dilet-

antesca di qualche anno fa è ormai morta e sepolta, e dove sopravvive prepara solo la strada al fallimento. Anche perché nel frattempo la concorrenza si è fatta spietata, la «guerra» per la conquista dello spettatore è aperta e senza esclusione di colpi. E la combattono tutti, Rai e privati. Il grande vantaggio che per un giovane è costituito dalle tv private è la maggior elasticità di queste nel decidere delle assunzioni, dei periodi di prova, della propria linea. La televisione di Stato, proprio in quanto tale, è soggetta come è ben noto a un'infinità di condizionamenti anche politici, che rendono molto più lento e macchinoso ogni rapporto. Le tv private sono insomma un'ottima «scuola» da cui è poi più facile il passaggio eventuale a quella pubblica.

Se le televisioni private sono una scuola, va anche detto però che sono sempre più «università» o almeno «licei», a cui è possibile accedere soltanto se non si è del tutto analfabeti. Finché si tratta di giocare con telecamere e nastri magnetici è un conto. Basta avere le lire sufficienti e ognuno può farsi in casa lo studio televisivo. Ma lavorare professionalmente è un po' più complesso. Forse non è «molto» più complesso, ma è la differenza che passa tra un automobilista della domenica e un pilota collaudatore. Guidano «più o meno» tutti e due nello stesso modo, e le basi fondamentali di come condurre la macchina le sanno tutti e due nella stessa maniera. E' proprio quel «più o meno» che però conta in modo decisivo. Anche per quanto riguarda la televisione. E di quanto conti, ci se ne accorge subito, guardando con un po' di attenzione le tv meno «professionali», dove saltano all'occhio certi sbagli di ripresa, certe illuminazioni approssimative, certi movimenti con la telecamera assurdi, certi sonori sgradevoli. Una volta tutto ciò andava bene: erano le tv «libere», era il sapore della «rivoluzione»! Poi, passata l'euforia, la gente cominciava a chiedersi che vantaggio c'era a perdere i programmi rai per vederne di ancora più noiosi e malfatti. Per di più interrotti ogni momento dalla pubblicità.

La prima soluzione a portata di mano fu il sesso. Le tv private sfondarono grazie ai filmetti porno o pseudoporno (bastava poco per sedurre lo spettatore uso alla Carrà) trasmessi a mezzanotte. Distorsioni, tempeste di neve, montaggi sbagliati: chi ci badava?

Ma la cosa non durò più di tanto. La prima ragione e determinante fu che le ditte che facevano pubblicità scoprirono che quei film non erano seguiti dai clienti più importanti: le casalinghe e i bambini. Poi il boom del cinema a «luce rossa» spense anche la novità del «proibito». Oggi il «porno» è scomparso o quasi dalle tv private. La strada è un'altra, quella del buon prodotto, che interessi tutti. Fatto come si deve, anche se con mezzi non hollywoodiani. E per far questo occorre gente preparata.

Ma se per imparare bisogna lavorare in una tv, e per lavorare in una tv bisogna già saperlo fare, come si esce dal giro vizioso? Ci si esce per gradini. Intanto ci sono ancora, per fortuna, gradini tra una tv e l'altra e all'interno della stessa tv: non si chiede subito a tutti e dovunque il massimo dell'esperienza. Il problema è farsi quel «minimo» che può permettere di posare il piede almeno sul primo gradino della scala.

Per questo sono nate in tutta Italia scuole per preparare tecnici e operatori televisivi.

A volte sono cose serie, a volte sono dei bluff. Bisogna starci attenti, ricordando soprattutto in questo caso il vecchio detto che «chi sa fa e chi non sa insegna». Quindi, occhio soprattutto a chi sono gli insegnanti e «perché» insegnano invece di fare loro stessi i tecnici e gli operatori tv. Magari lo hanno fatto, e questo è già qualche cosa. Magari lo fanno ancora e questa è la cosa migliore.

Da parte nostra cercheremo di darvi una mano, a partire dai prossimi numeri. Stiamo preparando una specie di «manuale» per la televisione: che lavori si fanno, e come si imparano a fare, con la televisione.

Come si fa e come si impara a diventare cameraman, o tecnico delle luci e del suono, cosa vuol dire «regista», come si organizzano i programmi, come si monta un pezzo su nastro magnetico, come si trasmette un film, come è impostato il giornalismo televisivo, come si diventa commentatori sportivi, come si leggono le notizie in televisione, come si registrano spettacoli. Insomma, tutto, in sintesi, di come usare a livello professionale la macchina televisiva. Senza nessuna pretesa di sostituire le scuole (alle quali, anzi, ci rivolgeremo, per avere dati sui corsi che organizzano), ma piuttosto quella di invogliare chi se la sente (e scoraggiare chi non è portato) a intraprendere questo tipo di lavoro.

LA CAPPELLA SI... STONA

Ovvero: come mettere insieme un coro



Luigi Lachini

Perché proprio un coro? Non è meglio mettere insieme un complesso musicale, un gruppo di amici dello scopone o un Interclub?

Tra l'altro c'è la spiacevole sensazione di fare qualcosa di «fuori moda»; proprio oggi, l'era dei sintetizzatori, dei «Vocoder» ecc. ecc., parlare di coro sembra veramente anacronistico.

Eppure qualche buon motivo c'è.

Innanzitutto può essere interessante riscoprire che per fare musica non servono apparecchiature super-sofisticate: è sufficiente usare il proprio corpo adeguatamente, e nella fattispecie quel meraviglioso dono che è la voce.

In secondo luogo è molto più economico mettere insieme un coro; bastano un po' di volenterosi discretamente dotati. Niente mixer a 36 piste, niente «Stratocaster» da favola, niente «Hammond» di sogno...

In questi tempi di austerità è già qualche cosa!

Inoltre un coro coinvolge tante persone, ed è un valido antidoto ai divismi inopportuni (fatta eccezione per il direttore); un coro unisce, perché richiede impegno a tutti i membri, e può divenire un vero stimolo alla partecipazione, un mezzo per esprimersi e per intendersi.

Infine, un coro può (deve?) svolgere un servizio alla collettività; sia che si tratti di un coro impegnato in azioni liturgiche, o che animi feste popolari, o che tenga concerti per il piacere di tutti.

Non è difficilissimo costituire un coro, soprattutto se non si pretende di raggiungere troppo in fretta «traguardi» impossibili.

Purtroppo, però, come in molte cose, non sempre la buona volontà è sufficiente; troppo spesso, durante le S. Messe domenicali o le feste paesane mi è capitato di udire gruppi di volenterosi che «vociavano» in maniera alquanto folkloristica.

Senza nulla voler togliere alla «simpatia» di simili tentativi, è forse conveniente proporre qualche consiglio tecnico per rendere le cose un po' meno empiriche...

Organizzazione generale

Per norma, è questa la parte che si trascura con maggior facilità. Prima di imbarcarsi nella costituzione di un coro è necessario innanzi tutto sapere se sarà possibile reclutare un numero sufficiente di voci.

Sembra una battuta, ma non è così. Molti ambiziosi progetti in materia, sono miseramente naufragati, perché, una volta proposta la «leva» coristica, si sono fatti avanti in quattrogatti. Spesso conviene proporre il progetto della costituzione di un coro a gruppi già formati. Ad esempio, in una parrocchia, l'animatore dell'oratorio può suscitare l'iniziativa fra tutti i ragazzi degli ultimi anni delle superiori, comprendendo magari anche gli universitari. Se il gruppo recepisce l'iniziativa sarà possibile in un secondo tempo ampliare l'organico facendo una «leva» coristica pubblica. Proporre la cosa ad un gruppo dà anche il vantaggio

di una possibile maggior coesione iniziale sugli intenti, i compiti e le funzioni del coro. Ma i problemi organizzativi non si fermano qui.

C'è il luogo dove effettuare le prove? E' possibile reperire un pianoforte o un organo con relativo «strimpellatore» per insegnare le parti? Nell'ipotesi che chi ha lanciato l'iniziativa non sia in grado di farlo, chi potrebbe essere il «direttore»? Ci sono degli spazi reali di utilizzo del coro?

Sono tutte questioni banali, ma che è bene chiarire in anticipo, per non fare poi figure penose...

Vale poi magari la pena di pensare (in un secondo momento, quando il coro sarà effettivamente costituito) ad una eventuale «cassa», per fare fronte alle spese che ci possono essere: acquisto di partiture, fotocopie di parti singole, accordatura del pianoforte, acquisto di qualche bevanda da utilizzare alla fine delle prove ecc.

E' anche utile (direi indispensabile) che ogni corista abbia il suo «libro delle parti», in modo che, attraverso una numerazione comune, i vari pezzi del repertorio siano facilmente recuperabili. Questo consente, ad esempio, un sensibile risparmio di tempo durante le prove.

Come si vede, un insieme di piccole cose, le quali, però, possono contribuire al buon andamento generale.

Quale coro?

Il problema è di vitale importanza; si può avere un coro di otto persone (i classici «Quattro più quattro») o un coro di sessanta elementi. Hanno ovviamente possibilità e funzioni diverse.

Parimenti, si può cantare all'unisono o a otto voci, si possono eseguire «Gospels», madrigali o corali. In una parola, è essenziale stabilire le funzioni che la compagine deve avere, tenendo presente che il coro che vada bene per tutto non esiste.

Una parola va detta anche sul numero delle voci; quest'ultimo, a livelli di cori parrocchiali, deve quasi sempre essere inversamente proporzionale alla qualità delle voci stesse. Otto bravi cantanti possono dare vita ad un interessante complesso vocale a quattro voci, mentre sedici cantanti medio-

cri riescono a stento a tenere in piedi un coro a due voci.

In caso di dubbio, comunque, è sempre meglio avere qualche voce in più piuttosto che in meno. Se, per esempio, il vostro coro è troppo «pesante» per fare qualche pezzo veloce o ritmato, è sempre possibile togliere momentaneamente un certo numero di voci per renderlo più agile. L'opposto, ovviamente, non si può fare. Un numero ottimale non c'è, comunque si può dire che un coro composto da 25 a 35 elementi, può essere molto versatile.

Compagini più grandi, con conseguente moltiplicarsi di voci, richiedono già repertori più impegnativi, ed un direttore adeguato.

Scelta delle voci

Per cantare in un coro non occorre una voce strepitosa; soprattutto, non bisogna guardare tanto la potenza vocale, ma la pulizia dell'intonazione ed il senso ritmico. Anche il timbro ha la sua importanza; una voce molto stridula si fonde difficilmente con le altre e, a rigore, andrebbe esclusa. Rischia però di essere un discorso utopistico, in quanto, per esperienza personale, so benissimo che in molti cori «senza pretese» non si può guardare tanto per il sottile. Bisognerà, però, sistemare le voci «incriminate» in modo tale che rechino minor danno possibile.

I timbri morbidi e pastosi vanno messi davanti, in modo che «miscelino» per quanto possibile le altre voci; bisogna anche ricordare che il suono di una voce o di qualsiasi altro strumento, arriva all'ascoltatore in modo inversamente proporzionale al quadrato della distanza. Il fattore va tenuto presente quando si deve nascondere qualche voce tagliente o incerta: sempre che non ce ne siano troppe!

E veniamo ora al nodo del problema: quali voci scegliere?

Il primo punto consiste nello stabilire l'intonazione e la capacità ritmica dei soggetti; a tale scopo si farà cantare ad ognuno una successione di note dettandogliele singolarmente con uno strumento.

Il M^o Consonni, nel suo pregevole manuale per direzione di coro consiglia la seguente:



La prova, tuttavia, va condotta «cum grano salis»; può infatti accadere che l'emozione o il mancato riscaldamento vocale facciano impaperare il cantante.

In casi simili si può innanzi tutto trasportare eventualmente la successione di note in una tonalità più adatta al cantante (ad esempio un tenore potrebbe avere delle difficoltà nell'intonare il «Si» basso). Fatto questo, occorre valutare: se il livello di insicurezza permane entro limiti accettabili (il cantante si muove da una nota all'altra ma non le prende tutte pulite, spesso aggiustando il suono con un «glissato») l'elemento si può prendere. Presumibilmente migliorerà con un po' di allenamento.

Se invece non riesce proprio a muoversi da una nota, una volta presa, è indubbiamente da scartare; e a questo punto, per favore, usate molto tatto e gentilezza... Essere ritenuti non idonei per un coro è sempre un'esperienza spiacevole, soprattutto per chi ci terrebbe veramente ad entrarci.

Gli elementi «promossi» debbono poi essere sottoposti ad una prova di ritmo. Occorre far loro «prendere» un certo tempo (per esempio seguendo col battito di mani un metronomo o una batteria elettronica); ad un certo momento il supporto ritmico guida sarà tolto, e l'aspirante corista dovrà mantenere il battito regolare. Dopo un minuto circa verrà fatto ripartire il metronomo (o la batteria) controllando se il cantante ha rallentato, accelerato o (miracolo!) ha tenuto perfettamente il tempo.

Anche qui, attenzione: piccole irregolarità nel tenere il tempo sono normalissime; i casi gravi si hanno quando l'errore incomincia ad avvicinarsi al 50%.

In ogni caso saprete con chi avete a che fare: se il vostro coro ha tendenza ad accelerare andrà tenuto a freno, e viceversa. Inoltre l'indicazione sarà utile per sapere quale gestualità adottare nella direzione. Un coro poco preciso nel tempo va guidato con un gesto piuttosto secco (e quindi poco espressivo), mentre se tutti tengono già bene il tempo per conto proprio si può adottare una gestualità più morbida.

A questo punto una precisazione si impone. Se è pur vero che bisogna andare cauti nell'escludere dal coro degli elementi che successivamente potrebbero anche manifestare attitudini interessanti (capacità di let-

tura musicale, senso estetico, vocalità potente ecc.) è parimenti vero che, dopo la prova, non ci si dovrebbe trovare con 80 voci selezionate. Il motivo è semplice: anche i cantanti accettati andranno poi guidati e migliorati; ora, è impossibile, o quasi, seguire bene troppe voci «grezze».

Un numero ristretto di voci sarà guidato meglio, e risulterà più facile, in un secondo tempo, fare entrare, se necessario, nuovi elementi a due o tre per volta. A questo punto diviene necessario dividere gli elementi scelti secondo il tipo di voce.

Tradizionalmente, le voci sono sei, e rispettivamente, dalla più acuta alla più grave: soprano, mezzo-soprano, contralto, tenore, baritono e basso.

Di solito si crede, erroneamente, che il criterio per distinguere tra loro le varie voci sia solo quello dell'estensione, ma non è così. Entrano in gioco almeno altri tre fattori: il timbro, la fascia di maggior potenza sonora, e la fascia di migliore intonazione.

Inutile dire che la corretta divisione delle voci è di importanza capitale per il futuro del coro, in quanto consentirà di assegnare a ciascun cantante la parte verosimilmente più idonea alle sue capacità vocali, facendolo quindi rendere al meglio.

E' anche ovvio che il direttore deve conoscere perfettamente le possibilità dei propri cantanti, per preparare adeguati arrangiamenti o scegliere brani «fattibili». Vediamo dunque praticamente come si procede.

Si chiederà innanzi tutto a ciascun cantante di canterellare a mezza voce delle note qualunque fra quelle che gli vengono più spontanee e facili; si prenderà quindi nota della gamma di suoni preferiti da ognuno, scoprendo così «l'habitat» musicale ideale per ciascuna voce. Il fatto di cantare a mezza voce impedisce al cantante di «forzare» verso zone del pentagramma meno congeniali.

Confrontando fra loro i vari «habitat» preferiti ci si potrà già fare un'idea dell'estensione della voce. Chi «sta bene» in alto, presumibilmente sarà anche in grado di raggiungere note più acute.

Con una seconda prova si valuterà l'estensione, facendo cantare i due seguenti incisi (o altri simili) sino alle massime possibilità acute e gravi del cantante:



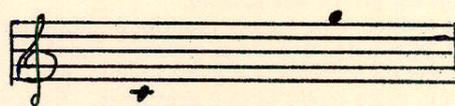
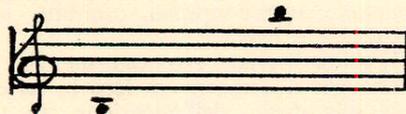
Si deve stare attenti all'ultima nota di cui si percepisce con chiarezza l'intonazione: quello è il limite del nostro cantante. Qual è l'estensione di ciascuna voce? Il problema è duplice: si può parlare di estensione ottimale, come invece di estensione accettabile. E' ovvio che ben raramente delle persone

normali, scarsamente abituate, raggiungano i livelli ottimali della loro voce; diventa quindi essenziale «accontentarsi», almeno all'inizio, nella speranza che l'esercizio, l'impegno e la guida del direttore migliorino le cose. Riporto qui le estensioni ottimali e quelle accettabili per ciascuna voce.

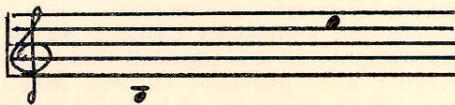
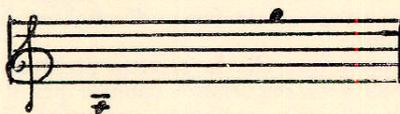
ESTENSIONE OTTIMALE

ESTENSIONE ACCETTABILE

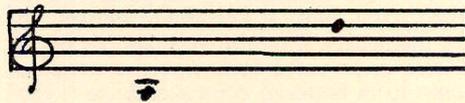
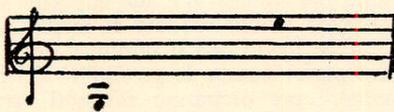
SOPRANO



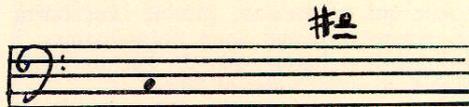
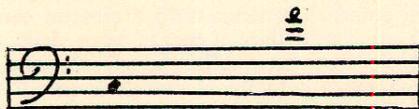
MEZZO-SOPRANO



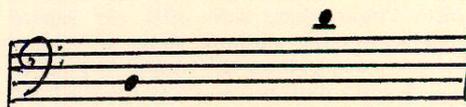
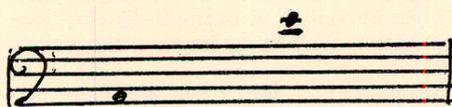
CONTRALTO



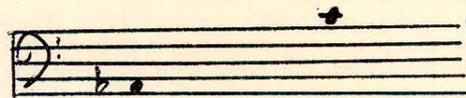
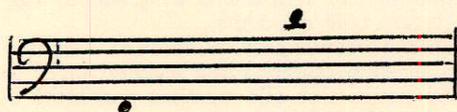
TENORE



BARITONO



BASSO



Diventa poi necessario occuparsi del timbro di ciascuna voce; se, per esempio, abbiamo due voci femminili che non sono propriamente né mezzo-soprani né contralti

per quanto riguarda l'estensione, il timbro più o meno scuro può essere un mezzo per determinare la voce di appartenenza. Lo stesso dicasi della potenza sonora. Se,

per esempio, una delle nostre due voci femminili di identica estensione riesce a «prendere» le note gravi con maggior potenza dell'altra, è meglio servirsene come contralto.

Può sorgere un problema: e se alla fine della prova ci si ritrova con 2 soprani, 10 mezzo-soprani, 3 contralti, 1 tenore, 14 baritoni e nessun basso? E' evidente che, se i rapporti fra le voci sono completamente sfasati per quello che riguarda il numero, occorre attendere, per far partire il coro, l'arrivo di nuovi elementi che andranno opportunamente reclutati.

L'espedito di far cantare sottovoce la o le sezioni sovrabbondanti, può funzionare solo se la diversità numerica è lieve. Il perché è evidente: 15 contralti possono sicuramente cantare più piano di 4 soprani, ma è certo che il «volume sonoro» di quindici persone non sarà mai come quello di cinque.

Cos'è il volume sonoro? Avete mai sentito la differenza tra un «pianissimo» eseguito da cento coristi ed un altro pianissimo ese-

guito da quattro solisti? La differenza è proprio il volume sonoro.

E' difficile indicare un rapporto numerico ideale fra le voci; orientativamente si potrebbe auspicare una delle seguenti suddivisioni:

1. per coro a quattro voci: 30% soprani, 25% contralti, 25% tenori, 20% bassi;

2. per coro a sei voci: 20% soprani, 20% mezzo-soprani, 15% contralti, 18% tenori, 15% baritoni, 12% bassi.

Ovviamente ci si dovrà regolare anche in proporzione alla potenza sonora di ciascuna sezione. Non deve stupire la differenza numerica fra voci virili e voci femminili: anche in una grande orchestra 8 contrabbassi e una dozzina di violoncelli «sorreggono» benissimo 30-35 violini e una quindicina di viole.

E' chiaro, dunque, che alla fine della prova delle voci si ha solo il materiale grezzo (alcune volte molto grezzo!) su cui lavorare. Da qui al coro c'è ancora molta strada. Il bello incomincia ora!

SUSSIDI PER L'ESPRESSIONE

SESSIONI PRATICHE DI ESPRESSIONE

Luciano Ferraris - pp. 48 - L. 1.200

IL CORPO RACCONTA

L. Melesi - U. Ferrari - C. Rossi - pp. 176 - L. 4.900

L'ESPRESSIONE CORPORALE

H. Bossù - C. Chalaguier - pp. 216 - L. 5.000

LIBERARE L'ESPRESSIONE

Pierre Imberdis - pp. 212 - L. 6.500

IMPARIAMO A MIMARE

Autori vari - pp. 88 - L. 1.500

YOGA CRISTIANO IN 10 LEZIONI

Jean-Marie Déchanet - pp. 152 - L. 3.900

Elle Di Ci, LEUMANN (Torino)

DAL RACCONTO ALLA MESSINSCENA

Quando nella scuola i ragazzi avranno imparato a fare teatro, li dovrete cacciare con la forza! (Pollack).

Gottardo Blasich



Man mano che seguiranno i servizi in progetto sulla rivista, su diverse opportunità di intervento scenico su un testo, dovrebbero da una parte chiarirsi gli obiettivi di un lavoro del genere e le tecniche per realizzarlo.

L'obiettivo può essere colto nella direzione di un impegno di gruppo, che per comunicare un «messaggio» sfrutta tutte le potenzialità espressive fisico-gestuali, personali e collettive, e che nello stesso tempo viene sollecitato a un lavoro di ricerca espressiva in campo musicale, nella costruzione di ambienti, ecc.

Le tecniche che verranno implicitamente o esplicitamente indicate sono quelle dell'animazione, che oltre a stimare il linguaggio verbale-scritto, valorizza i linguaggi non verbali, e tende a una integrazione fra di loro, in vista di un risultato espressivo-comunicativo.

Nella sicurezza che quanto accennato diverrà più chiaro nel corso del discorso e nella presentazione di alcune esemplificazioni, propongo subito uno schema di revisione di un testo preesistente per interpretarlo scenicamente.

Schema di un intervento interpretativo su un testo preesistente

Forse è conveniente precisare che più facilmente l'antologia di lettura potrà offrire del materiale conveniente e stimolante a essere rivissuto scenicamente; nello stes-

so tempo conviene tenere presente che il testo di partenza può essere anche una serie di scene teatrali che vengono rivisitate e ritradotte; ci si può rivolgere a uno sceneggiato televisivo (ed eventualmente lo faremo nei prossimi interventi) per riadattare i dati iniziali in maniera coerente agli interessi del gruppo-classe; è ancora possibile cogliere i risvolti essenziali di un romanzo che tutti, o quasi, i ragazzi hanno letto, per riorganizzarlo drammaticamente; e analogamente film, documentari, fotoromanzi, fumetti possono essere ugualmente un punto di partenza per una revisione scenica. Certamente i diversi stimoli di partenza influiranno nel modificare dei passaggi dello schema che sto per presentare; mi pare, ad ogni modo, che alcune costanti resteranno ferme.

Un appunto che non è di natura tecnica, ma che riguarda un atteggiamento dell'insegnante e del gruppo, riguarda *la libertà di intervenire* come si preferisce, e secondo l'orientamento nuovo e originale che il gruppo vuole comunicare, per favorire la fantasia e l'inventiva personale e di gruppo.

Nel mio volume *Drammatizzazione nella scuola* (LDC, p. 195) avevo precisato uno schema del genere, che però ha bisogno di essere integrato e riesposto in maniera più organica.

Di fronte dunque a un testo (nel senso appena citato) si può procedere in questo modo:

— lettura collettiva del testo (preferibilmente breve) dividendo la lettura attribuendo a diversi ragazzi e ragazze le varie parti,

corrispondenti ai personaggi, e affidando a un altro ragazzo la parte di narrativa;

— ripresa del testo, elencando (anche alla lavagna) i personaggi principali e secondari, con una definizione rapida del loro temperamento;

— mettere in evidenza (ancora sulla lavagna o su un foglio a parte) i diversi ambienti nei quali successivamente si svolge l'azione, fissando anche i tempi (giorno, notte, ecc.) corrispondenti agli ambienti attraverso i quali si sviluppa la vicenda;

— ridurre a una scaletta schematica il racconto del testo, preoccupandosi non di dilungarsi, ma di stabilire i punti essenziali che fanno progredire il racconto nella direzione eventualmente nuova o originale che il gruppo ha stabilito;

— in base alla scaletta e attraverso una discussione comune, fissare i punti che dovrebbero essere maggiormente sviluppati a livello dialogico, inserendo altri personaggi, precisando i passaggi fra una scena e l'altra, secondo i diversi ambienti della vicenda;

— ancora in base alla scaletta che si è stabilita, prevedere il modo più semplice e efficace per definire gli ambienti, e la loro trasformazione rapida, senza creare intoppi alla storia;

— sempre in base alla scaletta fissata, e ai suoi allargamenti già definiti, prevedere gli effetti sonori richiesti e le musiche che si potrebbero funzionalmente inserire;

— suddividere la classe-gruppo in sottogruppi, affidando a ciascuno un compito: elaborazione delle scene e costumi, impostazione della colonna sonora, scelta dei protagonisti;

— lavoro di preparazione dei singoli sottogruppi, tenendo presente che il gruppo-interpreti sarà maggiormente stimolato se potrà lavorare su una scena definita, in un ambiente preciso, con una colonna sonora già predisposta;

— alcune prove in cui convergono i singoli sottogruppi nelle diverse funzioni;

— rappresentazione finale: sua documentazione con il registratore, la macchina fotografica, o altri mezzi;

— verifica con i ragazzi sul lavoro compiuto;

— replica eventuale a una classe, a un gruppo di genitori, ecc. (e intervista agli spettatori sulle impressioni ricavate).

Il testo in esame: «Il villino dei De-Tappetti».

ti». Perché le mie osservazioni siano più efficaci, è conveniente riprodurre il testo di A. Vassallo, ripreso dall'Antologia per la scuola media, *L'indagine*, vol. 2, di Giovanna Righini Ricci, Signorelli, 1979.

Il villino dei De-Tappetti

Il buon Policarpo, «ufficiale di scrittura», e semplice impiegato di concetto, muore dalla voglia di trascorrere alcuni giorni di vacanza, con la sua famiglia, in un villino di campagna che sia oggetto di ammirazione e di invidia per tutto il vicinato. E, bene o male, vi riesce!

Il sogno della signora Eufemia De-Tappetti è diventato realtà. Policarpo è riuscito a farsi subaffittare, da un suo collega, una casa di campagna nelle vicinanze di Frascati.

Nei tre giorni precedenti alla partenza per la villeggiatura Policarpo non ha fatto che ripetere a tutto il vicinato:

— Ah, non ne posso più; sarà meglio che ce ne andiamo subito al nostro villino.

— Un villino?

— Oh, una casa da niente: una palazzina di due piani, con un po' di giardino. Venite pure a trovarmi... quando volete... ma è così lontano... c'è due ore di cammino, a piedi... con questo sole... e poi, una strada impossibile... il governo non pensa mai alle strade... ma venite pure, mi farete tanto piacere.

La palazzina, tutt'insieme, è una casuccia rustica, molto vituperata dalle intemperie. Una porta sbocconcellata, munita di un semplice saliscendi, mette in una specie di stalla, che sarebbe la sala da pranzo, per la ragione che c'è la cucina fatta unicamente per abbrustolire le focacce dei tempi d'Isacco e di Giacobbe.

Una magnifica scala di legno, tarlata a dovere, e abbellita di spaventose ragnatele, porta al secondo piano della palazzina, che si compone di una cameruccia schifosa, divisa in due da un tramezzo d'assi sconnesse, abitacolo sacro delle pulci, che professano un vorace attaccamento ai membri della famiglia De-Tappetti.

Il giardino consiste in un pezzetto di terreno, pieno d'erbacce, di sterpi, tra cui cresce rigoglioso il papavero, l'ortica abbonda, e i cespugli di corbezzoli si aggraziano dei loro bottoni di corallo. Il terreno è cinto da una staccionata cadente. In un angolo, si vede una cisterna in cui, secondo una leggenda che corre in paese, i gatti defunti avrebbero

trovato l'estrema dimora fin dalla più remota antichità.

Policarpo, per godere una mesata intera tale delizia, ha promesso di pagare 22 lire, dicendo:

— Il sacrificio è grave, ma la salute prima di tutto.

La signora Eufemia, sposa e madre felice, avanti di partire ha gabellato alle amiche questa pietosa menzogna:

— Policarpo mi voleva fare un abito, ma io gli ho detto: abbi pazienza caro mio, ma mi pare una bestialità: la prima cosa che si deve fare, in campagna, è di mettersi in piena libertà. E poi, non ce l'ho il mio abito di seta marron?

Da lunghi anni la signora Eufemia parla, con accento convinto e possessivo, di questo abito di seta marron, che nessuno ha mai visto e nemmeno lei. La cosa è talmente penetrata nelle abitudini, che lo stesso Policarpo ha detto più volte, disponendosi alla passeggiata:

— Per l'amor di Dio, dolce Eufemia!... non mettere il tuo abito di seta marron; il tempo è minaccioso. I miei calli non s'ingannano mai.

La partenza per la campagna è un vero avvenimento per la famiglia De-Tappetti, e per l'intero vicinato che — sia detto a sua lode — non ci aveva mai creduto.

Le lenzuola dentro un secchio, i fazzoletti, i calzoncini di Agènore schiacciati nella casseruola, le calze e le mutande del genitore pigiate bene dentro la pignatta, altri indumenti rassettati con garbo dentro parecchi utensili di cucina; il tutto caricato sul gobbone della serva, l'infelice Rosa, che viene spedita alla stazione due ore prima della partenza del convoglio.

La signora Eufemia, s'è messa due abiti, quello per casa e quello per fuori, uno sull'altro, a scampo di maggiori impicci; Policarpo ha le tasche piene d'ogni sorta di roba, dai pettini ai cucchiari, dalla scatolina del lucido per le scarpe, al macinino per il caffè. Il piccolo Agenore è ovattato di stracci per la cucina, di cartaccia per accendere il fuoco, ha una padella sullo stomaco e un soffietto sulla schiena. Tutti e tre hanno le mani impacciate da fagotti, in cui si celano i misteri della famiglia, dalle scarpe vecchie alla conserva di pomodoro.

I De-Tappetti salgono sopra un omnibus e arrivano alla stazione un'ora prima della partenza del treno.

— Scusi — dice De-Tappetti cavandosi il cappello a un facchino — mi saprebbe dire a che ora parte il treno delle 5,50?

— Dieci minuti prima delle sei.

— Sempre ritardi! — esclama Eufemia; indi rivolgendosi al marito — in che classe si va?

— Andremo in terza... non essendoci la quarta.

Finalmente la famiglia è in viaggio. Agènore non lascia un minuto il finestrino e tempesta il babbo di domande imbarazzanti.

— Papà! che cos'è il vapore?

— Il vapore è il fumo che penetra nelle ruote e si converte in forza motrice, per modo che quando la locomotiva è in movimento tutti i vagoni le corrono appresso fino a che si scende a una stazione che sarebbe per esempio Frascati.

— Papà! perché si chiamano vagoni?

— Perché vagano sulle ruote.

— Papà! perché gli alberi fuggono?

— Non è che un'illusione ottica: quanto più si va avanti, l'albero va sempre indietro, rimanendo fermo al suo posto, così che, a poco a poco, si perde di vista; mentre al contrario, se noi si restasse fermi, l'albero camminerebbe, cosa che non può stare, e che io tuo genitore, non dovrei neanche permettere!

Finalmente si scende a Frascati.

Un facchino si offre per il trasporto di tutto il bagaglio che affligge la famiglia De-Tappetti.

— No! — risponde con voce grave il De-Tappetti — l'uomo deve bastare a se stesso: noi abbiamo, in questi fagotti, dei preziosi ricordi dei nostri avi, e non devono essere toccati da mani profane, e comechessia mercenarie.

La giornata è afosa; il sole scotta, la strada è faticosa, la polvere soffocante; Agènore ha fuori un palmo di lingua; la signora Eufemia va in acqua dal sudore; l'infelice Rosa fa salire gli ultimi rantoli d'una serva oppressa al trono dell'Eterno; Policarpo si asciuga la fronte, con un grembialino di Agènore, e dice con voce tronca ed affaticata:

— Qui... almeno... si respira un po' d'aria... un po' d'aria sana... fa piacere... in verità... che bella frescura!

— A me pare — soggiunge Rosa — che si crepi dal caldo.

— Tu non calcoli il peso delle parole, disgraziata! — grida Policarpo. — Tu calunni la villeggiatura, tu vorresti insinuare nel cuore inesperto del mio tenero figlio, un sospetto: il sospetto che Policarpo De-Tappetti sacrifichi 22 lire d'affitto per fargli soffrire in piena campagna il caldo insopportabile delle grandi città.

— Scusami tanto, ma io provo un caldo simile a quello di Rosa.

Policarpo, con un sorriso di profonda commiserazione:

— E' naturale; tu ignori che cosa sia un termometro; il tuo caldo non è che un frutto della tua ignoranza!

La famiglia De Tappetti entra in possesso della palazzina.

— Papà quanto è brutta — esclama il piccolo Agènore.

— Dio mio! — mormora la signora Eufemia; — mi pare una spelonca da ladri.

— Voi vi fermate alle apparenze — brontola Policarpo; — voi non cercate che l'opera dell'uomo. Innalzate invece le vostre menti a contemplare la bellezza della natura.

La catapecchia, del resto, sarebbe comodissima, se non mancasse di tutto, specialmente di mobilio. Rosa accende il fuoco, e la palazzina si riempie di fumo. I De-Tappetti sono costretti a fare un cenino all'aperto con cinque uova al tegame e un po' di prosciutto. All'ora delle galline vanno a letto. Rosa dorme in cucina sopra un pagliericcio e Agènore nella stanza superiore, sopra sei sedie, rese soffici da una quantità di stracci e giornali vecchi.

Prima di coricarsi, Policarpo scrive al suo capo ufficio il seguente biglietto:

«Illustre Signore!

Ho preso oggi possesso del mio villino di Frascati. Non è gran cosa; è una modesta palazzina da povera gente come siamo noi; ma tutte le volte che V. S. Ill.ma ci volesse onorare di sua presenza sarei lieto di porre un appartamento a sua disposizione.

Umilissimo servo
Policarpo De-Tappetti».

— Ma che fai, — gli dice la moglie — diventi matto?

— Mi fo un merito senza costo di spesa; il principale non accetterà mai e poi mai la mia graziosa offerta.

Indi Policarpo si sveste e sale a letto; un letto alto quanto l'arco di Tito, con durezza analoga. Poco dopo è quasi colto da vertigini, e prima di chiudere gli occhi formula questa preghiera:

— Signore! Fate che domattina io riesca a ridiscendere sulla superficie della terra.

Intervento collettivo sul testo

Posso dire di aver scelto questo testo che può apparire anche ingenuo e certamente datato, per l'evidenza delle situazioni e dei personaggi, e per il fatto che può diventare

facilmente un «pretesto», anche per una revisione radicale: i ragazzi possono immediatamente rifarsi al loro vissuto, all'esperienza di agitazione e di frenesia per le vacanze, per la scelta del posto, per gli imprevisti immancabili che succedono, ecc. E possono spontaneamente inserire e vivacemente questi elementi, aggiornando il testo-base, sollecitati dal grottesco delle circostanze descritte e vissute anche personalmente.

— La lettura preliminare del testo e la sua rilettura per definire i personaggi possono già far scattare degli interventi a favore del testo, o che vanno al di là del testo e che dovranno essere colti dall'insegnante, e quindi sfruttati in seguito.

— In vista di una costruzione esatta della scaletta della vicenda, conviene precisare i diversi ambienti e «tempi» descritti nella vicenda: la casa dei signori De-Tappetti, il villino o palazzina delle vacanze sospirate, ancora l'ambiente della casa, nella fase dei preparativi per la partenza (preparativi che possono prolungarsi nella notte, «per non dimenticare nulla!»); la stazione di partenza, con la folla «estiva» per cui tutti, nel medesimo tempo, devono partire; nella carrozza ferroviaria; stazione d'arrivo a Frascati; la strada per raggiungere il villino; cena all'aperto; sistemazione per la notte.

— Il ridurre a scaletta schematica il testo richiede una maggiore attenzione, perché questa traccia diventerà basilare per le elaborazioni successive. Per questo testo, dopo le osservazioni precedenti, si possono stabilire i seguenti punti:

1. ambiente della casa De-Tappetti, in cui si sta discutendo (la sera, e davanti alla pubblicità turistica della TV?) della opportunità avuta per la villeggiatura; discussione all'interno della famiglia e con alcuni conoscenti e amici, esibendo una foto sbiadita e ingiallita del villino;

2. preparativi frenetici, eventualmente nello stesso ambiente tutto sottosopra, per la partenza: valigie che vengono stipate, cose che si ricordano all'ultimo momento, preoccupazioni per le riserve di cibo da portare; i biglietti del treno che non si trovano più, gli oggetti più stravaganti che diventano importanti...;

3. pausa e arrivo alla stazione; sono già tutti sfiniti; consultazione degli orari, in mezzo alla folla «estiva» che ha invaso la stazione, e che dà informazioni contraddittorie;

4. nello scompartimento ferroviario, con le

domande impertinenti del figlio, con l'inserimento eventuale di due cappelloni che strepitano alla chitarra e suscitano le proteste degli altri; intervento di un altro passeggero che «deve» assolutamente ascoltare la radio per le ultime notizie sportive; attesa snervante per la partenza, con l'annuncio all'alto-parlante, inserito fra i rumori tipici della stazione; partenza e discussioni fra i passeggeri per es. sul fatto di aprire o chiudere il finestrino, ecc.;

5. arrivo a Frascati; discesa dal treno ostacolata dalla folla; il figlio dimentica qualcosa e risalita precipitosa per recuperare quanto si era smarrito; partenza del treno e la famiglia è in marcia;

6. un cammino sempre più faticoso per le masserizie e il caldo; ricerca affannosa e disperata di una fontanella d'acqua;

7. arrivo e scoperta drammatica della palazzina (cfr. la descrizione nella prima parte del testo): panico del figlio e della moglie, reazioni enfatiche di Policarpo, tentativo di accendere il fuoco;

8. sistemazione alla meglio all'aperto, per la cena (con un'invasione di zanzare, l'intervento di gatti e cani randagi?);

9. distribuzione dei posti per dormire, nei luoghi e nei modi più impensati, con la invocazione finale di Policarpo.

— Per facilitare il lavoro del gruppo-interpreti, che devono del resto secondo la scaletta completare le parti dialogiche, converrebbe risolvere il *problema degli ambienti*.

Avendo a disposizione un palco vero e proprio, c'è la possibilità di creare degli scenari essenziali, dividendo magari lo spazio del palco in vari settori; oppure si può tranquillamente fare i cambiamenti a vista, rapidi, e sostenuti da un sottofondo musicale. Avendo a disposizione soltanto l'aula di scuola, si può riservare metà dello spazio alla rappresentazione, e il resto rimane libero per gli spettatori. Nello spazio destinato alla scena, un angolo (1) con pochi significativi oggetti è la casa De-Tappetti, dove anche avvengono i confusi preparativi per la partenza; l'altro angolo (2) è la stazione, con uno scenario dove è tratteggiato a scorcio qualche elemento tipico della stazione stessa, e dove qualche fila di sedie ravvicinate sono gli scompartimenti del treno. L'arrivo a Frascati è segnalato dall'apparizione del cartello corrispondente. La marcia di avvicinamento al villino è prevalentemente la rappresentazione mimica del camminare, restando fermi allo stesso posto; si ha il tempo di preparare nell'angolo (1) riu-

nendo e sovrapponendo diversi banchi, accostando una scala, applicando dei fogli di polistirolo (mura sbrecciate), l'apparizione a sorpresa della palazzina.

Assieme alla preparazione degli ambienti, per facilitare ancora il lavoro degli interpreti conviene prevedere una scelta di musiche e di rumori d'ambiente secondo i diversi paesaggi. Il punto 1. della scaletta potrebbe risuonare degli strepitii di un televisore, con il figlio che si diverte a cambiare in continuazione i canali. Qualcosa di marziale dovrebbe essere inserito nei preparativi del n. 2., mentre per il n. 3. e 4. converrebbe registrare dal vivo e quindi riprodurre i rumori caratteristici di una stazione; nel cammino verso il villino, in contrasto alla fatica e all'affanno di tutti si potrebbe inserire una melodia dolce e serena delle *Stagioni* di Vivaldi. Qualcosa di misterioso dovrebbe sottolineare la «scoperta» del villino; rumori di ambiente per il momento della cena e per la sistemazione per la notte, se non si preferisce sfruttare un «notturno» romantico come conclusione. La vicenda dovrebbe essere impostata sul grottesco, che è già esplicito nel testo originario, esasperando (con una certa misura) personaggi e situazioni. E il risultato dovrebbe essere facilitato, in quanto la frenesia per le vacanze, l'affollamento e l'assalto ai treni, le discussioni in viaggio, gli imprevisti immancabili fanno parte di una esperienza comune. Bisogna saper rievocare e valorizzare dati della memoria, perché forse soprattutto in casi come questi la realtà supera la fantasia. Così sarà facile e opportuno sostituire frasi del testo, con battute più originali e attuali.

Mi sembra importante insistere dopo la riletture del testo, sulla *definizione esatta e precisa della scaletta*, in cui consiste il vero fondamentale intervento originale per la rielaborazione successiva. E una volta stabilite le musiche e gli ambienti in rapporto alla scaletta, non ci dovrebbe essere eccessiva difficoltà a sviluppare la parte dialogica dei singoli momenti, prendendo il pretesto dal testo-base e dagli appunti già fatti nella scaletta. Definite con accuratezza le varie situazioni e le diverse circostanze, queste stesse dovrebbero essere stimolanti per produrre una serie di dialoghi adeguati. Per questo non credo necessario precisare esempi di dialogo, ma soltanto avanzare una osservazione conclusiva: converrà fare attenzione perché i dialoghi non si trascinino troppo a lungo, perdendo così di efficacia e di intensità; questa si ottiene con sketches brevi, spontanei, ben ritmati fra loro.

EDITRICE ELLE DI CI

NOVITÀ

GOTTARDO BLASICH

ANIMAZIONE nella scuola e nel territorio



pp. 192 - L. 7.500

editrice elle di ci

Gottardo Blasich

ANIMAZIONE NELLA SCUOLA E NEL TERRITORIO

Il volume presenta problemi, esperienze e proposte e offre un materiale diversificato e stimolante a quanti non accettano una cultura a livello individualistico, ma tendono a una ricerca espressiva che valorizzi il singolo, proprio perché inserito in un gruppo aperto alla ricerca, alla discussione dei problemi più urgenti, alla comunicazione.

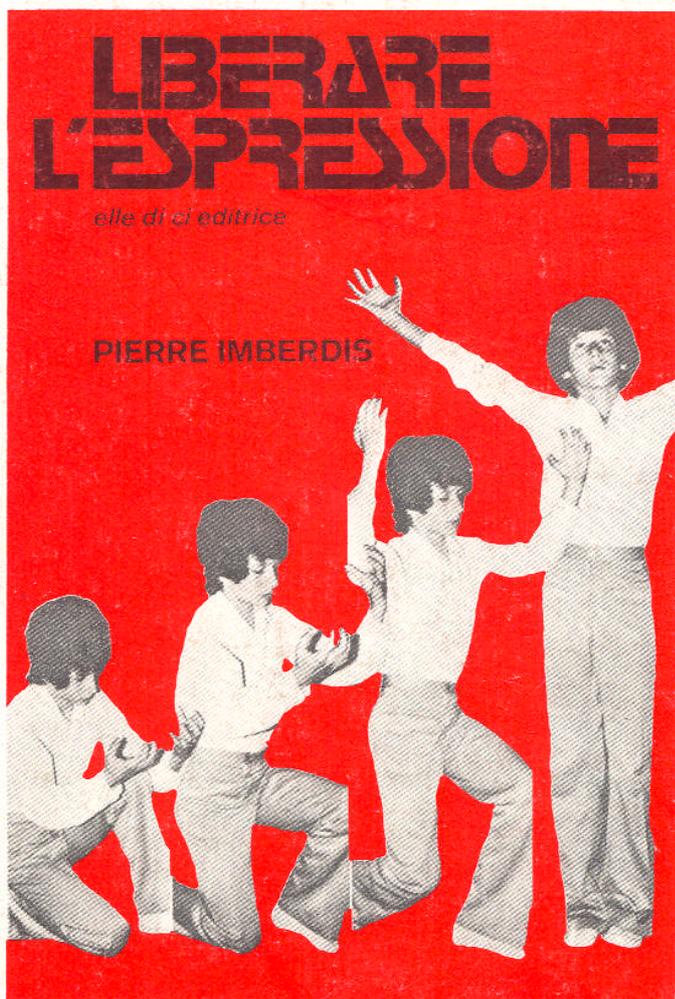
EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

EDITRICE ELLE DI CI

PIERRE IMBERDIS

LIBERARE L'ESPRESSIONE

pp. 212 - L. 6.500



Il linguaggio verbale non è l'unico mezzo espressivo di cui possiamo disporre. Il comune linguaggio dei gesti se opportunamente educato, può rivelarsi felicemente espressivo. Il volume vuole essere un sussidio per liberare ed educare l'espressione.



EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)