

# Espressione Giovani





## EG '84

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 '84

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 '84

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 '84

**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 Mazarakis, Luigi Melesi, Carlo Maria Pensa, Enrico Resti, Carlo Rossi, Saverio Stagnoli, Erminio Furlotti.

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 13.000; estero, lire 18.000;  
arretrati e singoli, lire 3.000

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

Stampa: Scuola grafica salesiana



# SPETTACOLO EDUCAZIONE E SACRO

*Una grande sala, tutta bianca, vastissima. Una luce candeggiante la riempie all'infinito. E' pronta per accogliere l'Assoluto. L'obiettivo inquadra l'unica sedia: un trono con alto schienale e braccioli dorati.*

*Ciak. Si gira. 1. L'Assoluto in scena!*

*Ma... non lo si vede! Non si vede assolutamente niente. La luce è troppa. Ci abbaglia. Ombreggiate, oscurate... Anzi, cambiamo scena. Sul bianco luminoso l'Assoluto non può risaltare, si confonde, si identifica. Voglio una scena scura, nera, tutta nera. Al centro lasciate il trono dorato. Così. Con le luci oscuratela ancora di più...*

*Ciak. Si gira. 2. L'Assoluto in scena.*

*...Siamo da capo. Come niente fatto. E' Invisibile come prima!*

*L'uomo da sempre ricerca, e vorrebbe vederlo con gli occhi, l'Invisibile, l'Assoluto, l'Incondizionato, l'Ineffabile, la Divinità, Dio, il suo vero Padre. Questo succede quando cerca una patria, la sua vera patria; quando cerca la sua autentica libertà; quando vuole conoscere la sua reale identità; quando l'amore mortale non gli basta. E in questa ricerca l'uomo rischia di confonderlo con le cose, trasformandole in idoli. Ma la divinità non è simile all'oro, all'argento, alla pietra. L'immagine di Dio più fedele è l'uomo, realtà sacra, la più sacra di tutte.*

*Educarci al sacro significa imparare a vedere il sacro nel profano, lo spirito nella materia, l'amore in una storia di guerra, il trascendente nel quotidiano, la vita nella morte, l'infinito nel nostro piccolo mondo, il divino nell'umano. Significa accettare il mistero, credere nel miracolo.*

*JOHANNES... Gesù... dammi la parola... la parola che risuscita i morti. Poi si rivolge direttamente a Inger, morta mentre partoriva.*

*JOHANNES – Inger, in nome di Gesù Cristo ti ordino: alzati. Tutti osservano Inger con ansia. Passa un momento, e Inger comincia a muoversi. Senza svegliarsi, scioglie come nel sonno le mani che erano giunte... Inger giace a lungo come priva di vita. Non la si sente neppure respirare. Nella stanza i presenti trattengono il respiro. Poi corre il fremito sul viso di Inger. Dopo qualche tempo apre gli occhi, sospira profondamente. Ora respira...*

*MIKKEL – Inger, Inger...*

*PETER – ...è proprio il vecchio Dio... il Dio di Elia, eterno e uguale... che ci salva!*

*INGER – Il bambino? Dov'è? Vive?...*

*MIKKEL – Sì, Inger... vive... in Cielo con Dio...*

*Con questo miracolo Dreyer finisce il suo film Ordet. E lo hanno criticato per-*



*ché, nell'era atomica, sintetizzata dall'equazione di Einstein, ha rifiutato la scienza per i miracoli della religione. Dreyer ha risposto che la nuova scienza che seguì la teoria della relatività ha spiegato che al di fuori del mondo tridimensionale che possiamo afferrare con i sensi, vi è una quarta dimensione — quella temporale — come pure una quinta dimensione — la dimensione psicologica — che dimostra come sia possibile vivere avvenimenti che non sono ancora accaduti... Si sono aperte nuove prospettive, attraverso le quali ci si rende conto di un intimo rapporto tra la scienza esatta e la religione intuitiva o rivelata, tra scienza e fede.*

*La nuova scienza ci aiuterà a comprendere più a fondo l'onnipotenza divina, e ci darà una spiegazione naturale della realtà soprannaturale. Una spiegazione che lo spettacolo, quando recita la vita, ha già dato, onorando così il segreto di Dio e la sacralità dell'uomo.*

La Redazione

---

## — Note di redazione —

---

1. Un lettore ci ha scritto che **in EG non vi è la pubblicità** come in tutte le altre grandi riviste. Non abbiamo ben capito dalla sua lettera se gli va bene così, oppure se, senza, trova la rivista poco «consumistica», cioè poco seduttrice. Nel qual caso gli consigliamo di prendere un qualsiasi settimanale, ritagliarne la pubblicità di suo gusto (Chanel, Lineor, Saldue, Albert Pelle, Phas, Biesse, Gherardini, Arianna, Hanorable, Enervit, Fabia Fa, Christian Dior, Clear...) e inserirla in EG. Potremmo, per la verità, dare anche altri suggerimenti, o inventare qualcosa di nuovo e di diverso nel linguaggio dell'immagine visiva e non solo verbale, ma poi incapiamo nel problema costo. Pensate che c'è stato anche chi ha proposto «per risparmiare» di togliere anche l'inserito fotografico, dal momento che incide sul bilancio della rivista!... E la proposta non viene dai lettori.

2. EG '84, n. 2. Rispettiamo il programma progettato: **il sacro nello spettacolo-educazione**. Già in precedenza avevamo trattato il tema. Lo abbiamo ripreso perché, nonostante tutto, è ancora attuale questo «sacro» che investe, invade, anima e arricchisce, dà motivi e tonalità sempre originali a questa nostra sinfonia umana. Pare proprio che quanto più lo si nega, tanto più si manifesta.

3. Nella rubrica **TEATRO** il sacro è presente ne «L'Allodola» di Anouilh, due tempi su Giovanna d'Arco, una santa in-

cantevole ancora oggi; nel **teatro-sacro** con **l'incontro di Gesù con la Samaritana**, il primo di una nuova serie; e, infine, nel saggio su **Giovanni Testori**, drammaturgo di teatro sacro.

**Non sempre la sacralità della persona è rispettata e onorata.** Questo appare nel **mimo** di Andrea, simbolo di una dissacrazione operata nei confronti dei detenuti nelle carceri.

4. **CINEMA. S. Francesco ha visto il sacro** nella natura: nel sole, nelle stelle, negli uccelli, nel fuoco, nell'acqua... perché creature di Dio. Avesse fatto il regista? L'ha fatto, il regista... non di cinema.

Ma anche Virgilio Fantuzzi riesce a vedere il sacro dove molti non lo vedono. Leggete il suo libro: **Cinema, sacro e profano**. Il nostro occhio è il lucerniere che permette o no al sacro di trasparire e di illuminarci il cuore e la mente.

**Le schede questa volta non mancano.**

5. **Il Concorso ha chiuso i battenti.** La giuria è al lavoro per definire i vincitori. Speriamo prepari anche un giudizio globale su tutti i lavori partecipanti. Ma voi stessi vi sarete già fatti un'idea sulle capacità creative contemporanee. Ora non ci resta che dire «in bocca al lupo».

6. Il prossimo numero di EG sarà «**sull'allegria**», il soggetto programmato al numero 6 del progetto.

Cordiali saluti a tutti gli amici.



# Espressione Giovani

Anno 7, n. 2, marzo-aprile 1984

Editoriale

**SPETTACOLO EDUCAZIONE E SACRO, 1**

Note di redazione

**IN EG MANCA LA PUBBLICITA'!, 2**

Lettori in redazione

**IL FILM PER RAGAZZI: QUALI PROSPETTIVE?** di G. Giraud e A. Milea, 4

Teatro-testi

**L'ALLODOLA**, di Jean Anouilh, 10

Teatro-mimo

**ULISSE NELLA TERRA DEGLI SPECCHI INFRANTI**, di Andrea Perrone, 41

Teatro-autore

**IL SACRO IN TESTORI**, di Andrea Spiriti, 45

Teatro-sacro

**L'INCONTRO**, di Luigi Melesi, 49

Cinema-C.G.S.

**I MASS-MEDIA INDIZIATI DI REATO?**, dell'altro Fratello Lumière, 57

Cinema-rassegne

**SE SAN FRANCESCO FACESSE IL REGISTA**, di Ezio Leoni, 59

Cinema-problemi

**CINEMA SACRO E PROFANO**, di Virgilio Fantuzzi, 61

Cinema-schede

**THE DAY AFTER**, di Stefano De Nadai, 63

**E LA NAVE VA**, di Michele Azzimonti, 65

**AMORE TOSSICO**, di Michele Azzimonti, 67

**AI CONFINI DELLA REALTA'**, di Stefano De Nadai, 69

**I PALADINI, STORIA D'ARMI E D'AMORI**, di Stefano De Nadai, 71

**WARGAMES**, di Stefano De Nadai, 73

**LUCIDA FOLLIA**, di Michele Azzimonti, 75

Musica

**RICERCANDO LA CANZONE PERDUTA**, di Giovanni Mauri, 78

Animazione-scuola

**LA VITA E' UN GIOCO, IL PIU' GRANDE**, di Rover e Scolta, 82

Concorso

**INDIZI PRECARI**, di Michele Azzimonti, 85

**UN AMORE CONTRO IL TEMPO**, di Onelio Onofrio Francioso, 86

**UN BORGHESE PENTITO**, di Vittorio Sammarco, 87

Fotografia

In copertina e nel fotoinserto di pagina 48: «I Promessi Sposi alla prova».



Questa rubrica è aperta da tre anni, su richiesta di alcuni lettori. Hanno voluto uno spazio, ed è stato loro dato. Che cosa si può scrivere? **Notizie utili anche agli altri.** Non dovrebbe diventare la vetrina delle vanità o lo specchio del Principe K. di Dostoevskij. Date notizie di nuovi testi teatrali, di recitals, di successi educativi nell'ambito dell'animazione, di esperienze, di programmi di cineforum; richiedete informazioni culturali, films, indirizzi, bibliografie; scrivete relazioni di convegni, laboratori e attività culturali annuali; suggerite programmi, temi, interessi; scambiatevi prodotti. Abbiamo sempre immaginato questa rubrica come una **bancarella-mercato** di idee, esperienze, artigianato, materiali espressivi, fantasia. **Inviare tutto a ESPRESSIONE GIOVANI, Via Copernico 9, 20125 MILANO.**

## IL FILM PER RAGAZZI: QUALI PROSPETTIVE?

di Giancarlo Giraud e di Anita Milea

*Uno dei problemi più difficili da risolvere e sul quale le opinioni divergono, è riuscire a stabilire che cosa sia un «film per ragazzi». In linea generale le pellicole che vengono così definite sono realizzate su commissione dello Stato, con dei preventivi piuttosto scarni e troppo spesso privi di autentiche attrattive spettacolari (vedi Istituto Luce ed ex Italnoleggio).*

*Molti addetti ai lavori (produttori, registi, sceneggiatori) considerano purtroppo il film per ragazzi in un'ottica riduttiva e ripetitiva, fornendogli uno scopo esclusivamente didascalico ed edificante.*

*Una grossa fetta della produzione cinematografica può essere definita «adatta ai ragazzi», cioè comprensibile per loro, ma si tratta anche qui, spesso, di films brutti e mal fatti, basati su convenzioni, personaggi ed idee estremamente semplificati, che presentano una realtà poco stimolante.*

*E' importante, quindi, stabilire i modi e le forme attraverso le quali la realtà viene fatta conoscere ai ragazzi, ma il mercato cinematografico ha le sue leggi, che richiedono films adatti ad ogni tipo di pubblico.*

*La suddivisione del mercato per aree omogenee, cioè per determinate fasce di età o di interessi, richiederebbe un ripensamento globale della struttura distributiva, che nessuno vuole affrontare.*

*Il problema risiede dunque nelle sale cine-*

*matografiche che non proiettano films per ragazzi, ritenendoli poco vantaggiosi dal punto di vista economico, eccezione vuoi per il fenomeno «Walt Disney».*

*La crisi del cinema, e in particolare di quello dei ragazzi, deve essere affrontata dall'esercizio con coraggio e fantasia. Sale specializzate a programmazione continuativa, in un ambiente architettonico adeguato, su una impostazione pubblicitaria efficace e, non ultimo, con un personale non di «routine» ma capace di comprendere le esigenze di un pubblico così particolare come quello dei bambini e dei ragazzi, possono essere una risposta all'incalzante «alluvione» del cinema in televisione. In questi ultimi anni, infatti, gli spettacoli televisivi, specie quelli dell'emittente privata, non hanno certo contribuito a formare il senso critico dei giovanissimi, favorendone invece la pigrizia mentale, poiché essi non sono in grado di valutare gli spettacoli che vengono loro proposti, ma spesso ne subiscono un forte condizionamento. Questo, proprio in una civiltà veicolata dai mass-media, dove i ragazzi in special modo, ma anche gli adulti, non hanno ricevuto un'educazione all'immagine che permetta loro una conoscenza e una decodificazione dei messaggi.*

*In questo senso, già qualche anno fa, il Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani ha proposto l'introduzione nel-*



la scuola di un'educazione al cinema con il contributo d'insegnanti preparati.

Il cinema per ragazzi deve dunque tendere soprattutto alla formazione di un pubblico maturo, proprio come quello dei ragazzi di Giffoni, aperto ai problemi, alla discussione, attento ai tanti volti della realtà sociale, in grado di poter giudicare, con la sua particolare sensibilità, il mondo degli adulti.

I C.G.S. (Cinecircoli Giovanili Socio-culturali) regionali dell'Emilia Romagna e della Liguria, con il patrocinio dell'associazione nazionale dei C.G.S., organizzano, in collaborazione con il Festival Internazionale del Cinema per ragazzi di Giffoni Valle Piana, una retrospettiva dei films segnalati e premiati nel corso di questa manifestazione, che si svolge annualmente nel mese di luglio in provincia di Salerno. Questa iniziativa ha lo scopo di:

— promuovere un circuito e una visione della cinematografia per ragazzi presso le scuole e presso la programmazione pubblica;

— favorire la partecipazione degli stessi ragazzi con iniziative che li rendano protagonisti attivi e non semplicemente dei consumatori;

— suscitare attenzione al problema e offrire piste di lavoro e di impegno agli educatori;

— incentivare la collaborazione e l'intesa unitaria dei C.G.S. operanti sul territorio nazionale.

#### Giffoni film festival

1975, *IL CONTINENTE DI GHIACCIO*, L. Turolla (Italia). 1976, *LA LINEA DEL FIUME*, A. Scavarda (Italia). 1977, *LA SCARPETTA E LA ROSA*, B. Forbes (Gran Bretagna) (Grifone di Bronzo). 1978, *STRINGIMI FORTE PAPA'*, M. Tarantino (Italia) (Grifone d'Argento). 1978, *GLI ANNI IN TASCA*, F. Truffaut (Francia) (Grifone di Bronzo). 1978, *HEIDI*, W. Jacobs (Austria) (Grifone di Bronzo). 1979, *LA CARICA DELLE PATATE*, W. Santesso (Italia) (Grifone d'Argento). 1979, *TURI E I PALADINI*, A. D'Alessandro (Italia) (Grifone di Bronzo). 1979, *I SUPEREROI DI SUPERGULP*, G. De Maria (USA) (Grifone di Bronzo). 1979, *UN STRADA CHIMATA DOMANI*, R. Mulligan (USA) (Grifone di Bronzo). 1980, *IL SIGNORE DEGLI ANELLI*, R. Bakshi (USA) (Grifone d'Argento). 1980,

*CANDY CANDY E TERENCE*, H. Shidara (Giappone) (Grifone di Bronzo). 1981, *OCCHIO ALLA PENNA*, M. Lupo (Italia) (Grifone d'Argento). 1982, *LA RIVOLTA DEGLI UCCELLI*, L.J. Comeron (Spagna) (Grifone d'Argento). 1982, *C'ERA UNA GUERRA QUANDO ERO BAMBINO*, S. Saito (Giappone) (Grifone di Bronzo). 1983, *IL PRINCIPE DIETRO I SETTE NANI*, W. Beck (Germania Orientale) (Grifone d'Argento). 1983, *TRASCORRENDO IL NATALE NELLA BOSCAGLIA*, H. Safran (Australia) (Grifone di Bronzo).

#### ANIMAZIONE ED ESPRESSIONE PER RAGAZZI

Cari amici, sono, da poco tempo, un vostro lettore abbonato, e vorrei innanzitutto congratularmi per questa interessantissima rivista, che offre idee, materiale e entusiasmo a piene mani.

Insieme con alcuni amici della mia comunità parrocchiale di Navacchio (Pisa) abbiamo dato vita, circa quattro anni fa, ad un gruppo di esperienza teatrale che, dopo un periodo di ricerca in cui si sono sperimentate le più svariate tecniche di spettacolo, scrivendo «in proprio» i testi, ha impostato il suo lavoro sulla ricerca e l'allestimento di opere di autori contemporanei, in particolare di autori in cui si possano ritrovare contenuti e tematiche vicini alla nostra sensibilità e ispirazione cristiana.

Una mia prima richiesta, allora, è quella di segnalare, se possibile, attraverso la rivista o personalmente, opere di autori, per ragazzi e per adulti, più o meno conosciuti, che rispondano a quelle esigenze di cui parlavo prima; e ancora testi di animazione teatrale, di espressione.

Inoltre, se possibile, mi interesserebbe conoscere a quali centri o scuole per corrispondenza, o altro, ci si possa rivolgere per «studiare» teatro, di cui io e il mio gruppo siamo così fortemente appassionati.

Vi ringrazio in anticipo di quanto potrete suggerire e vi faccio cordiali auguri per il vostro lavoro. Agostino.

CERRAI AGOSTINO - GRUPPO TEATRALE «IL GABBIANO» - VIA BERTTA 4 - 56023 NAVACCHIO (PISA).

Incominciamo a segnalarvi testi di anima-



**zione teatrale e di espressione, per ragazzi particolarmente.**

**Animazione teatrale - Drammatizzazione**

ALASJARVI, Ulla

Il gioco drammatico. Vademecum per postini, genitori, nonni, bidelli, animatori, pannelletti, maestre, scienziati, ragionieri, casalinghe, disoccupati, dentisti, femministe, tranvieri, vigili, assessori, operai, infermiere, impiegati, netturbini, lattonieri... Proposte pratiche per usare il tempo con i bambini. Torino, Musolini, s.d. 115 p., ill. 21 cm. (Oltre il libro di testo).

LUZZATI, Emanuele

Facciamo insieme teatro. Di Emanuele Luzzati e Tonino Conte. Torino, Einaudi, 1977. 166 p., ill., 21 cm. (Gli struzzi ragazzi, 133).

ALLASIA, Claudia

Manuale aperto di animazione teatrale. Teoria ed esercizi di 1° - 2° - 3° grado. Di Claudia Allasia e Fernando Ponchione. Introduzione di Gian Renzo Morleo. Torino, Musolini, 1977. 100 p., ill., 20 cm. (Oltre il libro di testo).

**ANIMAZIONE**

Animazione in borgata. Cronaca, esperienze e riflessioni sullo spettacolo «Parliamo di Diabolik» a cura di Rita Parsi e Sabina Manes, con una presentazione di Albino Bernardini e un intervento di Giuseppe Bartolucci. Roma, Savelli, 1976.

BLASICH, G.

Drammatizzazione nella scuola. Torino, Elle Di Ci, 1975.

GIACOBINI, Nora

Lo stregone nella scatola. Una esperienza di libera espressione nella scuola media. Padova, La Linea, 1976. 216 p., 22 cm. (Biblioteca MCE).

GISONDI Francesco

I ragazzi fanno il teatro. Prefazione di Cesare Zavattini. Roma, Editori Riuniti, 1976. 260 p., 19 cm. (Paideia, 12).

GRUPPO di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

Il gorilla quadrumano. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde. Introduzione di Giuliano Scabia. Milano, Feltrinelli, 1974. 287 p., 19 cm. (I nuovi testi, 70).

GRUPPO Teatro-Gioco-Vita

Io ero l'albero (tu il cavallo). Esperienze di gioco teatrale nella scuola condotte da Franco Passatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana, Flavia De Lucis. Firenze, Guaraldi, 1972. 221 p., 19 cm. (Le frontiere dell'educazione, 9).

IMPERATORI, G.

Proposte per un uso della drammatizzazione nella scuola. Venezia, Marsilio, 1976.

LAVORO (II)

Lavoro (II) teatrale nella scuola. Firenze, La Nuova Italia, 1978. 88 p., 21 cm. (Quaderni di «Cooperazione educativa», 5-6).

LEQUEUX, Paulette

Il bambino creatore di spettacolo. Giochi d'ombre. Drammatizzazione. Firenze, La Nuova Italia, 1980. 130 p., ill., 20 cm. (Didattica viva, 56).

LIBEROVICI, S.

Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile. Di S. Liberovici e R. Rostagno. Firenze, La Nuova Italia, 1972.

SMALL, R.

Il gioco drammatico. Roma, Armando, 1967.

TEATRO (II)

Teatro (II) i ragazzi la città. «La storia di tutte le storie», un'esperienza di incontro tra scuola e teatro. A cura di Emanuele Luzzati, Gianni Rodari, Teatro Aperto '74. Milano, Emme, 1978.

MASTROCOLA, Paola

Il ladro di scarpe. Il Teatro dell'Angolo a Rivalta dal 1975 al 1980. Torino, Teatro dell'Angolo, 1980. 100 p., ill., 21 cm.

PARENTI, Giuliano

Facciamo teatro. Guida alla patetica teatrale a scuola e altrove. Torino, Paravia, s.d. 1971 copyr., 212 p., ill., 24 cm.

PIAZZA, Vito

Animazione teatrale nella scuola dell'obbligo. Circolo culturale «C. Perini». Venezia, Marsilio, 1980. 83 p., 21 cm. (Documentazione territorio e società).

QUINTAVALLE, Ruggero Y.

Drammatizzazioni per un anno. Di Ruggero Y. Quintavalle e Domenico Volpi. Illustrazioni di Sergio De Simone. Brescia, La Scuola, 1979. 187 p., 23 cm.



ROSTAGNO, Remo

Un teatro scuola di quartiere. Esperienza di animazione teatrale tra i ragazzi. Di Remo Rostagno e B. Pellegrini. Venezia, Marsilio, 1975.

ROSTAGNO, Remo

Guida all'animazione. Di Remo Rostagno e Bruna Pellegrini. Milano. Fabbri, 1980. 240 p., ill., 22 cm.

SANFILIPPO, F.

...se non ti do una sberla. Introduzione di Giuseppe Bartolucci. Roma, Savelli, 1975.

SANTONI RUGIU, A.

Insegnamento come animazione. Guida per gli insegnanti della scuola dell'obbligo. Di A. Santoni-Rugiu e E. Fagni. Firenze, La Nuova Italia, 1976.

SARZI AMADE', Jolanda

Il teatro nella scuola elementare. Brescia, La Scuola, 1979. 95 p., ill., 22 cm.

SCABIA, Giuliano

Forse un drago nascerà. 12 città-teatro di una regione costruita dal Teatro Vagante (Giuliano Scabia, Marco Romizi, Camillo Rullo), con un saggio di Ortensia Mele, nota introduttiva di Luciano Fabiani. Milano, Emme, 1973. 183 p., ill., 21 cm. (Il puntoemme).

SCIACCALUGA, Giorgio

Laboratorio teatrale. Brescia, La Scuola, s.d., 1978 copyr., 186 p., ill., 22 cm. (Quaderni di tempo sereno).

#### **Animazione teatro per ragazzi - Saggi**

ANIMAZIONE

Animazione e città. A cura di Gian Renzo Morteo e Loredana Perissinotto. Torino, Musolini, 1980. VII, 191 p., ill., 21 cm. (Oltre il libro di testo).

BOTTEGHE (Le)

Le Botteghe della fantasia. Indagine sulla teatralità dei ragazzi. Le botteghe della fantasia di F. Passatore e S. De Stefanis. Atti del dibattito sulla drammatizzazione alla Rotonda Besana - Milano, febbraio 1972. Un'esperienza di teatro nella scuola di A. Izzo. Milano, Emme, s.d., 1973 copyr. 114 p., 20 cm. (Il puntoemme).

EDUCAZIONE

Educazione attraverso il teatro. Atti del convegno organizzato dal settore Scuola-ragazzi del Teatro Stabile di Torino, patrocinato dall'Assessorato Istruzione e Beni culturali della regione Piemonte, nell'ambito della Festa Internazionale di teatro per ragazzi promossa dal IV Dipartimento (istruzione, cultura, sport e gioventù) del Comune di Torino. Interventi di: F. Alfieri, A. Cabanis, P. Carpi, e altri. A cura di Ave Fontana. Milano, Emme, 1979. 161 p., 21 cm. (Il puntoemme. Esperienze e tecniche).

GENOVESI, Giovanni

Teatro, creatività e scuola. Milano, Valardi, 1972.

GRUPPO «GIOCOSFERA»

Intervento, p. 115-117, in: **TEATRO Aperto**. A cura di Mario Colangeli. Atti del Convegno della Commissione Cultura del PSI. Roma, 23-24 maggio 1975. Venezia, Marsilio, 1976.

MAZZETTI, L.

Il teatro dell'Io, l'onirodramma. I bambini drammatizzano a scuola i loro sogni. Firenze, Guaraldi, 1975.

MORENO, Jacob

Il teatro della spontaneità. Firenze, Nuova Guaraldi, 1980. 264 p., ill., 19 cm. (Contributi scuola, 6).

TOFANO, Sergio (STO)

Una losca congiura, ovverossia Barbariccia contro Bonaventura. Commedia in tre atti. Illustrazioni di Sto. Milano, Emme, 1980. p. n.n., ill., 21 cm.

VASTAPANE, Sergio

Carosello medioevale. Drammatizzazioni per fanciulli. Di Sergio Vastapane e Claudio Corio. Torino, Elle Di Ci, 1980. 48 p., ill., 19 cm (Espressione fanciulli).

#### **Espressione corporea**

BOSSU, Henri

L'espressione corporale. Approccio metodologico e prospettive pedagogiche. Di Henri Bossu e Claude Chalanguier. Torino, Elle Di Ci, 1980. 216 p., ill., 21 cm. (Espressione e comunicazione, 9).

CALVETTI, Paola

Lo spazio fantastico. Mimo e danza come



gioco. Di Paola Calvetti e Nicoletta Ramorino. Milano, Emme, s.d., 1980 copyr., 126 p., ill., 25 cm.

**DROPSY, Jacques**

Vivere nel proprio corpo. Edizione italiana tradotta e curata da Lia Camboni e Luciana Viola. Milano, Ottaviano, 1981. 175 p., ill., 24 cm. (I tucani, 5).

**FERRARI Bano, ROSSI Carlo, MELESI Luigi**

Il corpo racconta. Per una ricerca nel territorio dell'espressione corporea e del mimo. Di Bano Ferrari, Carlo Rossi e Luigi Melesi. Torino, Elle Di Ci, 1980. 176 p., ill., 21 cm. (Espressione e comunicazione, 11).

**FIOCCO, Paola Maria**

Il linguaggio del corpo. Proposte operative per la scuola dell'infanzia. Milano, Fabbrì, 1980. 96 p., ill., 27 cm.

**GALANTE GARRONE, Alessandra**

Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una scuola. Presentazione di Jacques Lecoq. Firenze, La Casa Usher, 1980. 123 p., 12 tav., 20 cm. (Saggi, 2).

**MAGLI, Patrizia**

Corpo e linguaggio. Roma, Editoriale L'Espresso, 1980. 170 p., 19 cm. (Espresso Strumenti, 10).

**VANDELLI, Giovanna**

Giochiamo con... il corpo. Parole di Giovanna Vandelli, disegni di Luciano M. Boschini. Bologna, Nicola Milano, 1980. p. n.n., ill., 24 cm.

**PASSATORE, Franco**

Animazione dopo. Le esperienze di animazione dal teatro alla scuola, dalla scuola al sociale. Firenze, Guaraldi, 1976.

**RODARI, Gianni**

Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di raccontare storie. Torino, Einaudi, 1973. VII. 195 p., 19 cm. (Piccola Biblioteca Einaudi. 221).

**TEATRO (III)**

Il teatro dei ragazzi. Antologia a cura di Giuseppe Bartolucci. Rimini-Firenze, Guaraldi, 1972. 294 p., 20 cm. (Le frontiere dell'educazione, 11).

**VALERI, Mario**

Comico creatività educazione. Di Mario Valeri e Giovanni Genovesi. Firenze, Guaraldi, 1973. 191 p., 20 cm. (Le frontiere dell'educazione, 155).

#### **Teatro per ragazzi - Testi**

**GROSHER, G.R.**

Teatro per ragazzi. Illustrazioni di Gianni Peg. Roma, Nuove Edizioni Romane, s.d., 1980 copyr., 118 p., ill., 23 cm.

**POLLICINO**

Pollicino. Favola in musica di Giuseppe di Leva e Hans Werner Henze. Illustrazioni di Peter Nagel. Milano, Emme, 1980. 30 p., ill., 21 cm.

**SIENI, Maria Grazia**

Commedie per tutte le stagioni. Brescia, La Scuola, 1980. 246 p., 22 cm.

**STORIA (Una)**

Una storia lunga un milione. Disegni, fotografia, spettacoli di Sergio Tofano. Una mostra presentata dal Civico Museo Biblioteca dell'Autore del Teatro di Genova. Progetto e allestimento di Gilberto Tofano e Alessandro D'Amico con la collaborazione di Alessandro Tintersi e Teresa Viziano Fenzi. Roma, Bulzoni, 1980. 56 p., ill., 21x21 cm.

#### **GUIDA ALLE CINETECHE**

Ai Cinecircoli Giovanili Socio-culturali, tramite Espressione Giovani.

Siamo un gruppo di docenti che insegna nei corsi integrativi d'italiano destinati ai figli degli emigrati all'estero.

I ragazzi frequentano la scuola svizzera dell'obbligo, e per tre o quattro ore alla settimana il corso d'italiano.

Considerato il particolare tipo di insegnamento che si svolge in questi corsi, indirizzato anche alle attività di animazione, saremmo interessati a prendere contatto con le cineteche che abbiano a disposizione materiale audiovisivo per bambini e ragazzi. Vi chiediamo pertanto di farci gentilmente conoscere gli elenchi del materiale di cui disponete.

Ringraziamo anticipatamente e inviamo i migliori saluti.



MARIA MORANDINI - SOCINSTR. 7 -  
4051 BASILEA (SVIZZERA).

I C.G.S. hanno pubblicato in questi giorni una GUIDA ALLE CINETECHE, curata da Marco Pasquali. Ve ne mandiamo copia. Se interessasse ad altri, richiedetela a C.G.S., viale dei Salesiani 9, 00175 ROMA.

### **SCHIO FESTIVAL DI COMPAGNIE AMATORIALI**

L'Assessorato alla Cultura della Città di Schio, in collaborazione con la Compagnia di Prosa «Schio Teatro Ottanta», indice il II Festival Teatrale riservato alle Compagnie Amatoriali della Regione del Veneto per l'assegnazione del Trofeo:

«L'Omo d'argento».

Gli spettacoli delle sei Compagnie ammesse alla fase finale, si terranno al Teatro Astra di Schio nei sabati: 15-22-29 settembre e 6-13-20 ottobre 1984 alle ore 21. Possono fare domanda di ammissione su carta semplice indirizzata a SCHIOFESTIVAL - c/o Ufficio Cultura Comune di Schio - 36015 SCHIO, tutte le Compagnie di carattere amatoriale della Regione del Veneto, entro e non oltre il 30 marzo 1984, inviando la quota di L. 20.000 a mezzo assegno circolare intestato a: SCHIOFESTIVAL c/o Ufficio Cultura Comune di Schio.

Il Comitato Organizzatore sottoporrà a selezione i Gruppi aspiranti a partecipare alla manifestazione, in luogo da loro prescelto, a mezzo di esperti di propria fiducia, per verificarne l'idoneità. Le selezioni

avranno luogo dall'1 marzo al 2 giugno 1984.

L'ammissione dei 6 Gruppi al Festival sarà decisa insindacabilmente dalla Commissione Giudicatrice.

Non saranno ammesse le finaliste della edizione 1983 che si presentassero con opere già presentate nella scorsa edizione.

Premi in palio per i Gruppi:

— trofeo «L'omo d'argento», riproduzione del monumento cittadino «Al Tessitore», oltre ad un assegno di L. 1.000.000 (un milione) per la migliore interpretazione di Gruppo;

— premio per la miglior regia;

— premio per la migliore scenografia;

— premio per la migliore attrice;

— premio per il miglior attore;

— premio per una novità di autore italiano;

— premio speciale per lo spettacolo più gradito al pubblico.

E' facoltà della Giuria di non assegnare qualche premio qualora non si fossero verificate le condizioni indispensabili per l'aggiudicazione, come pure di assegnare eventuali ex-aequo.

A tutte le Compagnie finaliste il Comitato Organizzatore mette a disposizione un premio con diploma di partecipazione.

Alle sei Compagnie partecipanti alla finale verrà corrisposto un concorso spese di L. 700.000 (settecentomila), comprensivo di parziale rimborso spese di viaggio e trasporto delle scene.

SCHIOFESTIVAL - ASSESSORATO  
CULTURA COMUNE DI SCHIO - PIAZZA  
STATUTO - 36015 SCHIO.



La storia è il grande teatro sacro in cui Dio si rivela come salvatore del suo popolo, dell'intera umanità. Educarci alla fede significa imparare a vedere in questo teatro i segni di Dio, ad ascoltarne i profeti, ad accoglierne gli invitati, ad onorarne i santi. Da queste molteplici e svariate voci di Dio giungono a noi indicazioni obbligate: la preghiera filiale, l'amore fraterno per tutti gli uomini, la giustizia del regno, il servizio ai poveri, la misericordia per i peccatori, la speranza in nuovi cieli e terra nuova. E in ogni credente la fede autentica diventa sempre operante. Chi crede si sente mandato. La sua missione è una missione di salvezza, di amicizia fra tutti gli uomini della terra, una missione di comprensione, di animazione, di promozione, di liberazione di tutti i popoli, per la creazione dell'unico popolo di Dio.

## L'ALLODOLA

Due tempi di Jean Anouilh

Il drammatico processo di Giovanna d'Arco  
imputata di menzogna, stregoneria, eresia,  
e condannata al rogo.

(Per gentile concessione della Casa Editrice Bompiani)

*Il soggetto dello spettacolo è tratto dalla storia di Giovanna d'Arco (1412-1431), «la Pucelle envoyée de Dieu» per liberare la Francia da Enrico V d'Inghilterra che l'aveva invasa, contendendo il trono a Carlo VI. Nel 1428 gli Inglesi assediavano Orléans; la caduta della città può decidere del conflitto franco-inglese. In questo momento drammatico, in cui si sarebbe decisa la salvezza dell'indipendenza francese, accorre Giovanna d'Arco. Con una schiera di soldati, libera Orléans dagli Inglesi.*

*Compiuta la missione che le Voci le avevano affidato, pensa di ritornare a Domrémy, paese natale. Non si sa perché invece si sia fermata. Continuò a combattere per conquistare Parigi. Nel maggio del 1430 era a Compiègne: di fronte ad un attacco di nemici, uscì di città per combattere, ma venne catturata dai Borgognoni, che la vendettero agli Inglesi per 10.000 lire tornesi e la portarono a Rouen, incatenata collo, mani e piedi, per essere processata per stregoneria.*

*Lo spettacolo di Jean Anouilh rappresenta il processo.*

*Giovanna racconta ai giudici, presieduti dal Vescovo Pierre Cauchon, la sua storia, rivivendo via via le tappe principali: le Voci misteriose che sente all'età di dodici anni; il padre che la tratta da pazza; l'incontro con il Capitano Beaudricourt dal Delfino, spaventato e pusillanime; l'arresto e il processo. I giudici le dicono che i suoi soldati sono scappati e le promettono di lasciarla vivere se in cambio si ricrede. Gli interrogatori sono esasperanti. Gli atti del processo mostrano quanta semplicità e onestà vi fosse in Giovanna e quanta malizia, sadismo e vendetta nei suoi inquisitori. Il 24 maggio fu indotta ad abiurare quelli che si dicevano i suoi errori. Essa dichiarò di voler obbedire alla Chiesa. Ma accortasi che la libertà promessale era un'insidia per farle ammettere di avere peccato, subito ritornò a dichiarare la sue fede nelle Voci.*

*Per questo fu giudicata eretica. Consegnata al braccio secolare, il 30 maggio 1431*



salì il rogo sulla piazza del Vieux-Marché. Le ceneri vennero gettate nella Senna. Nel 1455, su richiesta ufficiale della madre di Giovanna e per impulso del governo, il Papa Callisto III autorizzò una commissione papale a procedere alla revisione del processo e al suo annullamento per vizi gravi di forma e sostanza.

Il 6 giugno 1456 comparve la sentenza di riabilitazione. Dichiarata beata da Pio X nel 1909, fu proclamata santa da Benedetto XV nel 1920.

Il montaggio teatrale è organizzato a quadri-Flash-back, in successione non ordinata, con sospensioni, dislocazioni temporali, dove le gesta dell'eroina sfilano davanti ai giudici. Tutti i personaggi sono in scena fin dall'inizio. Le tecniche pirandelliane di straniamento proposte da Anouilh non permettono di cadere nei rischi dell'oratorio lirico; nel contempo non diminuiscono l'esaltazione di Giovanna.

Emblematici sono, ancora oggi, i problemi vissuti da Giovanna: autorità e coscienza, scontro di autorità, la dignità della donna, la «giustizia» dei tribunali degli uomini, libertà e sacrificio, guerra e giustizia, la Chiesa e le sue istituzioni...

Lo spettacolo, da noi adattato e ridotto per facilitarne la rappresentazione, non mancherà di suscitare interessanti dibattiti su questi problemi di sempre.

Lo stesso soggetto è stato rappresentato da diversi registi e drammaturghi. Fra i tanti, nel film da K. Dreyer «La Passione di Giovanna d'Arco» (1928); da R. Rossellini «Giovanna al rogo» (1954); da R. Bresson «Processo a Giovanna d'Arco» (1962); in teatro da Bertold Brecht «Il processo di Giovanna d'Arco» (Ed. Einaudi); da G.B. Shaw in «Santa Giovanna».

---

## I PERSONAGGI

### L'imputata:

GIOVANNA, la Pulzella diciannovenne, accusata di menzogna, superstizione, bestemmie, empietà, idolatria, stregoneria, eresia.

### La Corte del Tribunale ecclesiastico:

CAUCHON PIERRE, Vescovo di Beauvais, presidente

L'INQUISITORE, uomo dall'aspetto intelligente

IL GIUDICE ISTRUTTORE, insidioso

FRATEL LADVENU, giudice aggiunto, sincero e benevolo

WARWICK IL CONTE, elegantissimo, aristocratico inglese

### I testimoni:

CARLO IL DELFINO di Francia

JOLANDA, la regina

AGNESE SOREL, donna di Corte

L'ARCIVESCOVO, uomo di governo e di chiesa

LA TREMOUILLE, comandante dell'esercito

ROBERTO DI BEAUDRICOURT, il grosso capitano

IL PADRE e LA MADRE di Giovanna, contadini

IL FRATELLO

IL CARNEFICE

Soldati inglesi, il paggio del re, la guardia



## SCENOGRAFIA E COSTUMI

*Tendaggi di colore neutro. Sedili da tribunale, uno sgabello per l'imputata, un trono.*

*All'inizio la scena è vuota. Entrano poi i personaggi a piccoli gruppi. I loro costumi, vagamente medioevali, sono privi di ricercatezza nella forma e nel colore.*

*Giovanna è vestita da uomo, porterà sempre un giaccone sportivo.*

*I personaggi, man mano che entrano, raccolgono parrucche, caschi, oggetti vari, costumi e fogli abbandonati in scena al termine della precedente rappresentazione. Prendono posto nei banchi del tribunale, dopo averli riordinati.*

*La madre, in un angolo, farà la maglia in continuazione, tranne nei momenti in cui partecipa direttamente al dialogo.*

*Ultimi a entrare sono Cauchon e Warwick.*

*Importante il piazzamento delle luci.*

---

## PRIMO TEMPO

### Prima Scena

WARWICK (*molto giovane, molto seducente, molto elegante, molto aristocratico*) – Ci siamo tutti? Bene. Allora diamo inizio al processo, immediatamente. Prima sarà giudicata e bruciata, meglio sarà, per tutti.

CAUCHON – Ma, Monsignore, c'è tutta la sua storia da rappresentare: Domrémy, le Voci, Vaucouleurs, Chinon, la Consacrazione...

WARWICK – Favole, oleografie! Una storia per bambini. La bella armatura bianco argento, lo stendardo al vento: ecco la tenera e dura vergine guerriera. E' così che le faranno statue e immagini, più tardi, per necessità di un'altra politica. Non escludo che gliene innalzeremo una anche a Londra. Ho l'aria di scherzare, Monsignore? No!... gli interessi del Governo di Sua Maestà saranno tali, fra qualche secolo... Per il momento, io, Beauchamp, conte di Warwick, tengo la mia piccola, sporca strega su un letto di paglia, in fondo alla prigione di Rouen; la mia piccola guastafeste, la mia piccola peste... l'ho pagata piuttosto cara... (*Al vicino Cauchon*) Se avessi potuto comprala direttamente da quel Jean de Ligni che l'ha catturata, l'avrei avuta ad un prezzo ragionevole. Ma ho dovuto passare attraverso il Duca di Borgogna. Ci è sempre costata cara, la Francia, a noi inglesi! (*A voce alta*) Ma finalmente ce l'ho, questa Pulzella... (*Con la punta del bastone, tocca Giovanna, accovacciata in un angolo*). Un costo esorbitante per quello che è, ma ce l'ho. Ora la giudico e la brucio.

CAUCHON – Non subito. Prima deve raccontare tutta la sua vita. La sua breve vita. Una piccola fiamma dal bagliore insostenibile, subito spenta. Non sarà cosa lunga, Monsignore.

WARWICK (*va a sedersi in un canto, rassegnato*) – Dal momento che ci tenete. Un inglese sa sempre aspettare. Va bene!

CAUCHON (*si volta verso Giovanna*) – Giovanna!

GIOVANNA (*alza gli occhi su di lui*).

CAUCHON – Puoi cominciare.

GIOVANNA – Posso cominciare da dove voglio?

CAUCHON – Sì.

GIOVANNA – Allora comincio dal principio. Sono sempre la cosa più bella gli inizi.



Siamo nella casa di mio padre... sono ancora piccola. Nel campo dove custodisco il gregge, la prima volta che ho sentito le Voci.

## Seconda Scena

*(Giovanna è rimasta accovacciata nello stesso posto; i personaggi che non hanno nulla a che fare con questa scena, si allontanano nell'ombra. Si fanno avanti soltanto il padre, la madre e il fratello di Giovanna, che dovranno intervenire. La madre sferruzza in continuazione. Suona l'Angelus).*

GIOVANNA – E' suonato l'Angelus della sera. Sono molto piccola. Ho ancora le trecce. Non penso a nulla. Meglio, penso a Dio che è buono con me e mi custodisce pura e felice vicino a mia madre, a mio padre e ai miei fratelli, in questo piccolo territorio risparmiato attorno a Domrémy, mentre quegli sporchi invasori bruciano, saccheggiano e violentano il paese. Il mio grosso cane è venuto a mettere il naso contro la mia gonna... Tutti sono buoni e forti attorno a me e mi proteggono. Com'è semplice essere una piccola bimba felice!... Poi, all'improvviso, è come se qualcuno dietro a me mi toccasse la spalla, e tuttavia so bene che nessuno mi ha toccato. E' la Voce. Dice...

QUALCUNO *(dal fondo, chiede improvvisamente)* – Chi farà le Voci?

GIOVANNA *(come se la cosa fosse evidente)* – Io, naturalmente. *(Continua)*. Mi sono voltata. Ho visto una grande luce sfolgorante nell'ombra. La Voce era dolce e grave. Non l'avevo mai udita. Quel giorno disse soltanto: «Giovanna, sii buona e saggia. Va spesso in chiesa». Io ero buona e saggia e andavo spesso in chiesa. Non ho capito che volesse dire. Ho avuto paura e sono fuggita. Questa è stata la prima volta. Rientrando a casa non ho detto nulla.

*(Fa una pausa, pensa un poco, poi aggiunge:)* Dopo un poco, sono tornata, con mio fratello, a riprendere il gregge. Il sole era tramontato e non c'era più luce. Poi c'è stata la seconda volta. Era suonato l'Angelus di mezzogiorno. Una luce ancora, ma in pieno sole, e più luminosa del sole. E quella volta l'ho visto!

CAUCHON – Chi?

GIOVANNA – Un gentiluomo con un bell'abito, ben stirato, e due grandi ali bianche. Non mi disse il suo nome, quel giorno. Più tardi ho saputo che era Monsignor San Michele.

WARWICK *(infastidito, a Cauchon)* – E' proprio necessario lasciarle raccontare ancora queste balordaggini?

CAUCHON *(fermo)* – E' assolutamente necessario, Monsignore. *(Warwick torna al suo posto in silenzio, e annusa una rosa che tiene in mano)*.

GIOVANNA *(con la grossa voce dell'Arcangelo)* – «Giovanna, va in soccorso del re di Francia e rendigli il suo regno». *(Essa risponde:)* «Ma, Monsignore, io sono soltanto una povera bimba, non so cavalcare né condurre uomini d'arme...». *(Con la voce dell'Arcangelo)* «Andrai dal Signor di Beaudricourt, capitano di Vaucouleurs...».

*(Beaudricourt esce dalla folla e viene in prima fila, facendo segno agli altri che ora tocca a lui. Qualcuno lo trattiene. Non è ancora il suo turno)*.

GIOVANNA – «...egli ti darà abiti maschili e ti farà condurre dal Delfino. Santa Caterina e Santa Margherita ti assisteranno». *(Giovanna si accascia scoppiando in singhiozzi, spaventata)*. «Pietà, pietà, Monsignore! Sono una bimba, sono felice. Posso essere responsabile delle mie pecore... ma il regno di Francia è troppo per me. Dovete tener presente che io sono piccola, ignorante e debole. E' troppo pesante, Monsignore, la Francia! Ci sono grandi capitani attorno al re



che sono forti e hanno l'abitudine di uccidere... E poi riescono a dormire lo stesso. I morti li cancellano semplicemente dalle loro liste. Io, invece, non vivrei più in pace se facessi uccidere degli uomini... Pietà Monsignore!». (Si alza. Con un altro tono:) Ah, no! Nessuna pietà. Era già scomparso e io avevo il peso della Francia sulle mie spalle. (Aggiunge con semplicità:) Senza contare il lavoro in fattoria e mio padre che non scherzava.

(Il padre, che stava girando attorno alla madre, esplode improvvisamente).

PADRE – Cosa sta combinando?

MADRE (sempre sferruzzando) – E' nei campi.

PADRE – Anch'io ero nei campi, ma sono già tornato. Sono le sei. Ma lei, che diavolo sta facendo?

FRATELLO (smettendo un momento di grattarsi il naso) – Giovanna? Stava sognando presso l'Albero delle Fate. L'ho vista mentre conducevo il toro nella stalla.

GIUDICE (agli altri nel fondo) – L'Albero delle Fate! Vi prego di notare, Signori. Superstizione. Stregoneria! L'Albero delle Fate!

CAUCHON – Ce ne sono ovunque in Francia, Signor Giudice Istruttore, di alberi delle fate. Dobbiamo lasciare qualche fata alle bimbe; è nel nostro interesse.

GIUDICE (risentito) – Abbiamo le nostre sante. Devono bastare!

CAUCHON (conciliante) – Più tardi, certamente, basteranno. Ma quando sono ancora bambine... Giovanna non aveva che quindici anni.

GIUDICE – A quindici anni una ragazza è una ragazza. Queste streghe sanno già tutto!

CAUCHON – Giovanna era pura e semplice, allora. Voi sapete che non la risparmierò affatto per quanto riguarda le Voci, nel corso del processo, ma intendo perdonarle le fate di bimba... (Aggiunge, con fermezza). E il presidente della corte sono io. (Il Giudice s'inchina, astioso, ma tace).

PADRE (esplode di nuovo) – E cosa fa vicino all'Albero delle Fate?

FRATELLO – Vallo a sapere! Guarda lontano. Sogna. Come se aspettasse qualcosa. Non è la prima volta che la vedo.

PADRE (lo scuote) – Perché non l'hai detto prima, piccolo disgraziato? Credi ancora alle ragazze che sognano, alla tua età, stupido? Aspetta qualcuno, di certo, non qualcosa! Vi dico che ha un innamorato, la Giovanna. Datemi un bastone!

MADRE (dolcemente, sempre sferruzzando) – Ma, papà, sai bene che Giovanna è limpida come un bimbo.

PADRE – Le ragazze... sono pure come un bimbo, hanno gli occhi limpidi in cui si può leggere fino in fondo, una volta. Ora, invece, non si sa cosa sia successo, ma non riesci a leggervi più nulla, nei loro occhi, vi sfuggono, mentono! Sono diventate diavoli.

GIUDICE (alza un dito) – La parola è stata pronunciata, Signori, e da suo padre!

MADRE – Come lo sai, tu? Giovanna era pura questa mattina quando è andata nei campi, ed io, quando mi hai presa da mio padre, ero pura... Hai forse conosciuto altre ragazze...?

PADRE (urla, per mascherare il suo imbarazzo) – Ti dico che non si tratta né di te né di altre, ma di Giovanna! Dammi il bastone. Vado a cercarla. E se ha un appuntamento, li ammazzo tutti e due.

GIOVANNA (sorridente dolcemente) – Sì, avevo un appuntamento. Il mio innamorato aveva due grandi ali bianche, un bell'abito ben stirato, e una voce grave. Ripeteva: «Giovanna! Giovanna! Cosa aspetti? C'è gran dolore nel regno di Francia».

«Ho paura, Monsignore, non sono che una povera ragazza; vi siete certo sbagliato».



«Dio può forse sbagliarsi, Giovanna?». (*Volge il viso verso i giudici*). Potevo forse rispondergli di sì?

GIUDICE (*alza le spalle*) – Avresti dovuto segnarti con la croce!

GIOVANNA – L'ho fatto e l'Arcangelo con me, guardandomi dritto negli occhi, mentre la campana suonava l'Angelus.

GIUDICE – Dovevi gridargli: «Vade retro, Satana!».

GIOVANNA – Non conosco il latino, Monsignore.

GIUDICE – Non fare l'idiota! Il diavolo capisce il francese. Dovevi gridargli: «Vatene, sporco diavolo puzzolente, non tentarmi oltre!».

GIOVANNA (*grida*) – Ma era San Michele, Monsignore!

GIUDICE (*sgghignazza*) – Chi te l'ha detto, piccola oca? E l'hai creduto?

GIOVANNA – Certamente. Non poteva essere il diavolo, era troppo bello.

GIUDICE (*balzando in piedi, fuori di sé*) – Proprio così! Il diavolo è bello!

GIOVANNA (*scandalizzata*) – Oh! Monsignore!

CAUCHON (*acquieta il Giudice con un gesto*) – Temo, Signor Giudice Istruttore, che queste sottigliezze teologiche — materia ideale di discussione fra teologi — superino il discernimento di questa povera ragazza. Voi la scandalizzate inutilmente.

GIOVANNA (*che è balzata in piedi, grida al Giudice*) – Tu menti, Giudice! Io non sono sapiente quanto te, ma so che il diavolo è brutto, e ciò che è bello è opera di Dio.

GIUDICE (*sogghignando*) – Sarebbe troppo facile!... E anche troppo stupido! Credi dunque che il diavolo sia un imbecille? E' mille volte più intelligente di te e di te, messi assieme. Quando vuol tentare un'anima, credi tu che si presenti come un gatto dal sedere appestato, come un cammello d'Arabia, o come un liocorno spaventoso? Nelle favole per bambini, forse!... In realtà il diavolo sceglie la notte più dolce, la più luminosa, la più profumata, la più ingannevole notte dell'anno... Egli prende l'aspetto di una bella ragazza tutta nuda, dai seni alti, irresistibilmente bella...

CAUCHON (*lo interrompe, severo*) – Giudice! Voi vi state smarrendo. Non siete lontano dal diavolo di Giovanna, se mai lo ha visto. Vi prego, non mischiamoci i diavoli, per favore.

GIUDICE (*si riprende, confuso, fra i sorrisi dei presenti*) – Mi scuso, Monsignore, ma c'è soltanto un diavolo.

CAUCHON – Del resto, non siamo ancora al processo. La interroghiamo tra poco. Continua, Giovanna.

GIOVANNA (*rimasta interdetta*) – Ma se il diavolo è bello, come possiamo sapere che è il diavolo?

GIUDICE – Chiedilo al tuo curato.

GIOVANNA – Non si può sapere da soli?

GIUDICE – No. Per questo non c'è salvezza fuori dalla Chiesa.

GIOVANNA – Non si ha sempre il curato vicino, salvo i ricchi. Per i poveri è più difficile.

GIUDICE – E' difficile per tutti non andare dannati.

CAUCHON – Lasciatela, Signor Giudice, lasciatela parlare tranquillamente con le sue Voci. E' l'inizio della storia. Nessuno può ancora rimproverargliele.

GIOVANNA (*continuando*) – E poi, un'altra volta, sono venute anche Santa Margherita e Santa Caterina... (*Si volta con un po' di sfida birichina verso il Giudice ed esclama:*) Anch'esse erano belle!

GIUDICE (*non riesce a trattenersi, arrossendo subito*) – Erano tutte nude?

GIOVANNA (*sorride*) – Oh! Signor Giudice! Pensate forse che Nostro Signore non abbia i soldi per comperare gli abiti alle sue sante?

(*Si sentono delle risatine a questa risposta, e il Giudice torna a sedersi, confuso*).



CAUCHON – Ci fate sorridere tutti, Signor Giudice Istruttore, con le vostre domande. Vi prego di tacere fino alla fine dell'udienza. E soprattutto non dimenticate che in questa storia, pur giudicandola, abbiamo la responsabilità dell'anima racchiusa in questo piccolo corpo, fragile e insolente... Quale confusione rischiate di gettare in questa giovane mente, insinuando che il bene ed il male non sono che una questione di abiti! I nostri santi sono generalmente vestiti... Nella loro rappresentazione abituale. Ma...

GIOVANNA (*esclama, rivolta al Giudice*) – Nostro Signore sulla croce è nudo!

CAUCHON (*verso di lei*) – Hai detto quello che anch'io stavo per dire, Giovanna... tronandomi la parola, del resto! Ma non tocca a te riprendere il Giudice Istruttore. Dimentichi chi sei tu e chi siamo noi. I tuoi pastori, i tuoi maestri, i tuoi giudici. Guardati dall'orgoglio, Giovanna; se il demonio un giorno potrà raggiungerti, è di esso che si servirà.

GIOVANNA (*dolcemente*) – So di essere orgogliosa... Ma sono figlia di Dio. Se Egli non mi volesse così orgogliosa, perché mi avrebbe mandato il Suo Arcangelo fiammeggiante e le Sue Sante vestite di luce? Perché mi ha promesso di convincere tutti quegli uomini che ho convinto, a darmi una bella armatura bianca e una spada, dono del mio re, e a condurre, diritta sul mio cavallo, tutti quei valorosi giovani in mezzo alla battaglia? Bastava mi lasciasse dov'ero, a custodire le mie pecore; non sarei mai diventata orgogliosa...

CAUCHON – Pesa le parole, Giovanna, pesa i tuoi pensieri! Ora stai accusando il Signore.

GIOVANNA (*si segna*) – Dio mi guardi! Sia fatta la Sua Volontà, anche se ha voluto rendermi orgogliosa e dannarmi. E' nel suo diritto.

GIUDICE (*non può più trattenersi*) – Spaventoso! Quello che dice è spaventoso! Può Dio voler dannare un'anima? E voi, Signori, l'ascoltate senza fremere? Io vi vedo il germe di una spaventosa eresia che un giorno dilanerà la Chiesa...

(*L'Inquisitore si è alzato. E' un uomo dall'aria intelligente. Magro e duro, che parla però con grande dolcezza*).

INQUISITORE – Ascolta bene ciò che ti chiedo, Giovanna. Ti credi in stato di grazia in questo momento?

GIOVANNA (*tutta limpida*) – In quale momento, Monsignore? Non so più dove siamo. Viene mischiato tutto. Siamo all'inizio, quando sentivo le mie Voci, o alla fine del processo, quando ho capito che il mio re e i miei compagni mi abbandonavano, quando ho dubitato, quando ha abiurato e poi mi sono ripresa?

INQUISITORE – Non eludere la mia domanda. Ti credi in stato di grazia?

(*Tutti i giudici tacciono e la guardano avidamente; dev'essere una domanda pericolosa*).

LADVENU (*si alza*) – Signor Inquisitore, è una domanda sottile per una semplice ragazza che crede sinceramente che Dio l'abbia prediletta. Chiedo che la sua risposta non sia usata contro di lei; essa rischia...

INQUISITORE – Silenzio, Fratello Ladvenu! Chiedo ciò che giudico giusto chiedere. Rispondi. Ti credi in stato di grazia, Giovanna?

GIOVANNA – Se non lo sono, Dio voglia condurmici; se lo sono, Dio voglia mantenermici. (*Mormorio dei giudici. L'Inquisitore torna a sedersi, impenetrabile*).

LADVENU – Ben risposto, Giovanna!

GIUDICE (*borbotta, umiliato dal successo di Giovanna*) – E con ciò? Il diavolo è furbo, e se non lo fosse non sarebbe più il diavolo. Lo conosco. Ha sempre la risposta pronta.

WARWICK (*che si annoia, a Cauchon, improvvisamente*) – Monsignore, tutto ciò è senza dubbio molto interessante, benché mi ci perda anch'io, come questa ra-



gazza. Ma se andiamo di questo passo, non arriveremo mai al processo. Non la bruceremo mai. Reciti pure la sua piccola storia, poiché pare sia necessario, ma lo faccia in fretta. E si arrivi all'essenziale. Il Governo di Sua Maestà ha urgente bisogno di screditare quel pidocchioso di re Carlo; di proclamare, di fronte al mondo cristiano, che la sua consacrazione è stata soltanto una buffonata, guidata da una strega, un'eretica, un'avventuriera, una donna...

CAUCHON – Monsignore, noi la stiamo giudicando soltanto come eretica...

WARWICK – Lo so, ma io sono obbligato a calcare la mano per le mie truppe. Temo che le distinzioni della vostra sentenza siano un po' troppo sottili per i miei soldati. La propaganda è un lavoro di sintesi, Monsignore, sappiatelo. L'essenziale è creare il mostro, dire qualcosa di molto grosso e ripeterlo spesso: è così che si costruisce una verità. Vi sto dicendo un'idea nuova, ma sono persuaso che farà molta strada... Personalmente, non vi nascondo che la ragazza mi è molto simpatica con quel suo modo di chiudere la bocca a tutti, e poi cavalca bene, ed è raro in una donna... Sfortunatamente, c'è stata questa consacrazione insolente, di cui lei, per prima, ha avuto l'idea... Ma poi, Monsignore, quale impudenza! Venire a far ciò a Reims, in casa nostra! Osare toglierci la Francia di bocca, saccheggiare impunemente il patrimonio inglese! Per fortuna, Dio è col diritto inglese. Lo ha provato a Azincourt. Dio è il nostro diritto. Sono due nozioni che si fondono perfettamente. E' scritto sulle nostre armi. Ma spicciatevi a farle raccontare la sua piccola storia, poi bruciatela, e non se ne parli più. Poco fa scherzavo: fra dieci anni, tutti avranno dimenticato questa storia.

CAUCHON (*sospira*) – Dio lo voglia, Signor Conte!

WARWICK – Dove eravamo rimasti?

PADRE (*si fa avanti con il bastone*) – Eravamo al momento in cui la ritrovo. Sta sognando, Dio sa che cosa, sotto il suo Albero delle Fate, la piccola strega. Si mette brutta, ve lo giuro! (*Si precipita verso Giovanna e la rialza bruscamente prendendola per il polso*). Cosa fai qui? Vuoi rispondere? Cosa fai qui, mentre la minestra è in tavola e tua madre è preoccupata?

GIOVANNA (*balbetta, vergognosa di essere stata sorpresa. Con la mano alzata si protegge il viso*) – Non sapevo fosse così tardi. Ho perso la nozione del tempo.

PADRE (*la scuote, urlando*) – Ah! Non sapevi fosse tardi, piccola tigna? Perdi la nozione del tempo, ora? Dio voglia che non abbia perduto anche qualcos'altro che non osi dire... (*La scuote terribilmente*). Chi te l'ha fatta perdere, dimmi, chi te l'ha fatta perdere la nozione del tempo, svergognata? Quando sono arrivato, parlavi, gridavi «arrivederci» a qualcuno. Chi era? Non l'ho trovato, questa volta; e non so dove sia scappato, quel mascalzone! Con chi parlavi? Rispondi! O te le dò di santa ragione...

GIOVANNA – Con san Michele.

PADRE (*le lascia andare un ceffone formidabile*) – Prendi! Questo t'insegnerà a burlarti di tuo padre. Ah! tu hai degli appuntamenti con san Michele, piccola squaldrina? Al tuo san Michele gli infilerò la forca nel ventre, e quanto a te ti annegherò con le mie stesse mani, come la sporca gatta in calore che sei!

GIOVANNA (*rispondendo con calma a questo uragano d'insulti*) – Non ho fatto nulla di male, padre mio, ed era veramente l'Arcangelo san Michele a parlarmi.

PADRE – E quando tornerai da noi col ventre gonfio, sarà stato lo Spirito Santo a fare il colpo! Andrò a dirlo al curato che, non contenta di fare il comodo tuo, bestemmi anche. Ti metteranno a pane e acqua, ad ammuffire in fondo a un convento.

GIOVANNA (*inginocchiandosi*) – Padre, perché gridi così? Capiscimi. Ti giuro su nostro Signore che dico il vero. E' da molto che vengono a vedermi ed a cercarmi. Succede sempre all'Angelus del mezzogiorno o della sera; succede sempre quando sto pregando, quando sono più pura e più vicina a Dio. E' vero.



San Michele mi appare, e mi appaiono santa Margherita e santa Caterina. Mi parlano e mi rispondono quando li interrogo.

PADRE (*malmenandola*) – Perché proprio a te parlerebbe, san Michele? Povera idiota! Perché non parla a me, che sono tuo padre? Se avesse qualcosa da dirci, è a me, che sono il capofamiglia, che si sarebbe rivolto. Parla forse al curato?

GIOVANNA – Padre, padre, invece di gridare, cerca di capirmi, una buona volta. Sono sola e piccola, e la cosa è tanto grave! Sono tre anni che resisto, tre anni che mi dicono sempre la stessa cosa. Non ne posso più di lottare tutta sola con le Voci. Ora devo obbedire.

PADRE (*esplosione*) – Tu senti delle voci, ora? E' il colmo! Mia figlia sente delle voci! Avrei lavorato per quarant'anni, mi sarei ammazzato a crescere cristianamente i miei figli, per averne una che sente delle voci!

GIOVANNA – Ora dovrò risponder loro di sì. Dicono che non posso più aspettare.

PADRE – Che cosa non puoi più aspettare, imbecille? Cosa ti dicono di fare, le tue Voci?

GIOVANNA – Mi dicono di andare a salvare il regno di Francia, in pericolo di perire. E' vero che è in pericolo?

PADRE – Perdiana! Certo che è in gran pericolo di morte, il regno di Francia. Ne sappiamo qualcosa noi gente dell'Est, soprattutto in quest'angolo che è pieno di invasori. Ma non è certo la prima volta, né l'ultima. Lascialo nelle mani di Dio. Cosa vuoi farci tu, povera figlia? Nemmeno un uomo, guerriero di mestiere, potrebbe farci niente.

GIOVANNA – Io lo posso. Le Voci me lo dicono.

PADRE (*sgnignazza*) – Tu? tu lo puoi? Sei più scaltra dei grandi capitani?

GIOVANNA – Sì, padre.

PADRE (*scimmiettandola*) – Sì, padre! No, non sei una sgualdrina, sei peggio. Sei pazza. Cosa puoi fare tu, povera pazza?

GIOVANNA – Quello che mi dicono le Voci. Chiedere una scorta armata al Signor di Beaudricourt...

(*Sentendo il proprio nome, Beaudricourt fa un «Ah!» di soddisfazione e vuol farsi avanti... Gli bisbigliano: «Ma no, ma no, fra poco»... e lo fanno tornare al suo posto*).

...e quando avrò la scorta, andrò dal Delfino a Chinon, a dirgli che lui è il vero re, e lo condurrò, in testa ai suoi soldati, a liberare Orléans e a farlo consacrare Re a Reims, da Monsignor Arcivescovo, e infine a gettare gli Inglesi in mare...

PADRE (*che ha capito tutto*) – Ah! ti spieghi, finalmente, sporca figlia! E' coi soldati che vuoi andare, come l'ultima delle ultime!

GIOVANNA (*sorridendo misteriosamente*) – No, padre. Come la prima. Davanti a tutti, in mezzo alle frecce, senza mai guardare indietro. Fino a che avrò salvato la Francia. (*Improvvisamente triste*). Poi, sarà quel che Dio vorrà.

PADRE (*fuori di sé*) – Salvare la Francia? Salvare la Francia? E chi baderà alle mie vacche? Credi tu che abbia fatto tanti sacrifici per te, perché tu te ne vada a far festa coi soldati, con il pretesto di salvare la Francia? Ti insegnerò io a salvare la Francia! (*Le balza addosso e la copre selvaggiamente di schiaffi e di calci*).

GIOVANNA (*grida*) – Basta, padre, basta! Basta! (*Il padre si è tolto la cintura e comincia a frustarla, ansimando sotto lo sforzo*).

LADVENU (*si è alzato, pallidissimo*) – Fermatelo! Le fa male!

CAUCHON (*dolcemente*) – Non possiamo farci nulla, Fratel Ladvenu. Conosceremo Giovanna soltanto al processo. Ora possiamo soltanto recitare la nostra parte, ciascuno la propria, buona o cattiva, così com'è scritta. Le faremo ancora più



male tra poco, lo sapete. (*Si volta verso Warwick*). Spiacevole questa piccola scena familiare!

WARWICK – Perché? anche in Inghilterra siamo fermi sostenitori delle punizioni corporali per i bambini; questo forma il carattere. Anch'io sono stato picchiato a morte, e sto benissimo.

PADRE (*si è finalmente fermato. Spossato, asciugandosi il sudore sulla fronte, grida a Giovanna, svenuta ai suoi piedi*) – Ecco! carogna! Adesso vuoi sempre salvare la Francia? (*Si volta un po' imbarazzato verso gli altri*) Cosa avreste fatto, Signori, al mio posto, se vostra figlia vi avesse detto questo?

WARWICK (*flemmatico*) – Una sola cosa mi amareggia e mi sorprende. La carenza del nostro servizio d'informazioni. Avremmo dovuto, sin dal principio, accordarci con quest'uomo.

CAUCHON (*sorride*) – Sì, ma non si poteva prevedere.

WARWICK – Un buon servizio d'informazioni deve sempre prevedere tutto. Una bambina illuminata parla di salvare la Francia. Bisogna saperlo immediatamente, accordarsi col padre perché la rinchiuda, e soffocare la cosa sul nascere... (*Riprende ad annusare la sua rosa*).

MADRE (*si è fatta avanti*) – L'hai uccisa?

PADRE – Per questa volta, no. Ma la prossima volta che mi parla d'andare coi soldati, la affogo, con le mie stesse mani. (*Se ne va a grandi passi*).

MADRE (*china su Giovanna, le asciuga il viso*) – Giovanna, mia piccola Giovanna... Giannina!... Ti ha fatto male?

GIOVANNA (*dapprima spaventata, riconosce la madre e sorride*) – Sì, ha picchiato duro.

MADRE – Abbi pazienza, è tuo padre.

GIOVANNA – Lo sopporto, mamma. Ho pregato per lui mentre mi picchiava. Perché Nostro Signore gli perdonasse.

MADRE (*scandalizzata*) – Nostro Signore non deve perdonare ai padri che battono la loro figlia, Giovanna. E' suo diritto.

GIOVANNA (*terminando*) – E perché capisse...

MADRE (*l'accarezza*) – Cosa deve capire?

GIOVANNA (*grida, angosciata*) – Qualcuno dovrà pur capire, madre, o da sola io non ce la farò!

MADRE (*la culla*) – Su, su, non agitarti. Appoggiati un po' a me, come quando eri piccola... Quanto sei grande!... Non riesco nemmeno più a tenerti fra le braccia... Sei però sempre la mia piccina... Chi è il tuo innamorato? Non aver segreti con tua madre. E' uno di cui non puoi nemmeno dire il nome? E' almeno del villaggio? Forse tuo padre potrebbe accettarlo, non è contrario a un buon matrimonio. Si potrebbe fargli credere che è stato lui a sceglierlo, scioccherella... Sai, gli uomini gridano, ordinano, picchiano, ma si menano per il naso.

GIOVANNA – Non voglio sposarmi, mamma. L'Arcangelo san Michele mi ha detto che devo partire, indossare un abito da uomo e andare dal Delfino per salvare il regno di Francia.

MADRE (*severa*) – Giovanna, io ti parlo con dolcezza, ma a me ti proibisco di dire delle stupidaggini! Prima di tutto, non ti lascerò mai vestire da uomo. Né monterai mai a cavallo! Giovanna d'Arco a cavallo! Sarebbe buffo nel villaggio! E non andrai mai dai soldati! Preferirei vederti morta! Una ragazza fila, tesse, lava e rimane in casa. Tua nonna non si è mai mossa di qui, e io nemmeno; tu farai altrettanto, e quando avrai una figlia, più tardi, questo le insegnerai. (*Scoppia improvvisamente in singhiozzi*). Andartene coi soldati! Ma cos'ho fatto per avere una figlia simile? Vuoi vedermi morta?



GIOVANNA (*si getta fra le sue braccia e grida*) – No, mamma! (*Si raddrizza e grida, ancora in lacrime, mentre la madre si allontana*). Vedete, Monsignor san Michele che non è possibile, non capiranno mai. Nessuno capirà mai. E' meglio che rinunci subito. Nostro Signore ha detto che bisogna obbedire al padre e alla madre.

(*Risponde, con la voce dell'Arcangelo*) «Prima, Giovanna, bisogna obbedire a Dio». (*Essa chiede:*) Ma se Dio ordina l'impossibile? «Allora, bisogna tentare tranquillamente l'impossibile. Comincia, Giovanna, Dio non ti chiede altro, poi provvederà lui a tutto. E quando tu credi che ti abbandoni, che lascia un ostacolo insormontabile sulla tua strada, è proprio allora che ti aiuta. E si fida di te. Ogni volta che Dio lascia una montagna sulla tua strada, devi essere molto fiera, Giovanna. E' perché ha fiducia in te...». (*Dopo una piccola pausa, essa chiede ancora:*) Credete che Nostro Signore possa volere che si faccia piangere il proprio padre e la propria madre, che li si uccida, forse, di dolore, partendo? E' difficile capirlo. «Egli ha detto: "Sono venuto a portare non la pace, ma la spada... Sono venuto a mettere fratello contro fratello e figlio contro padre..." Dio è venuto a portare la guerra, Giovanna. Egli non chiede l'impossibile a tutti, ma a te lo domanda». (*Giovanna si raddrizza e risponde semplicemente:*) Ebbene, andrò.

UNA VOCE (*grida nell'ombra, dal fondo*) – Orgogliosa!

GIOVANNA (*si è rizzata e chiede*) – Chi ha detto orgogliosa? (*Piccola pausa, poi Giovanna risponde con la voce dell'Arcangelo:*) «L'hai detto tu, Giovanna. E quando avrai cominciato quello che Dio ti chiede, sarà il mondo a dirtelo. Sii umile nelle mani di Dio e accetta anche questo manto d'orgoglio». (*Silenzio. Essa guarda in profondità, e improvvisamente ritorna bambina. Esclama, gioiosa e decisa, battendosi la coscia:*) Bene. E' deciso. Andrò a trovare lo zio Durand. Lo bacerò sulle guance, mi siederò sulle sue ginocchia. E lui mi regalerà un bello scialletto nuovo e mi porterà a Vaucouleurs!

FRATELLO (*correndole dietro*) – Giovanna, Giovanna, se mi dai un soldo per comperarmi una cicca, la prossima volta non dirò che ti ho vista col tuo innamorato.

### Terza Scena

(*Giovanna corre attraverso gli altri personaggi. Arriva davanti al grosso ventre di Beaudricourt, che finalmente è giunto nel mezzo della scena. Egli aveva dimenticato che stava per giungere il suo turno. Giovanna finisce con la testa nel ventre di Beaudricourt*).

BEAUDRICOURT (*gridando*) – Che cosa? Cosa vuole? Cos'è questa storia da pazzi? (*Al colpo di Giovanna nel ventre, butta un grido di dolore. Poi la prende per le braccia. La alza fino al suo volto congestionato di furore*). Che cosa vuoi, insetto? Sono tre giorni che fai il clown alla porta del castello e diverti le mie sentinelle con racconti che incantano.

GIOVANNA (*ansimando per la corsa, nelle braccia del gigante*) – Vorrei un cavallo, signore. Vorrei un'armatura da uomo e una scorta per andare a Chinon per incontrare il Delfino.

BEAUDRICOURT (*fuori di sé*) – E una pedata la vuoi?

GIOVANNA (*sorridendo*) – La voglio, signore, e voglio anche dei buoni ceffoni; sono abituata, con mio padre. Ma subito dopo datemi il cavallo.

BEAUDRICOURT (*sempre trattenendola*) – Sai chi sono e sai ciò che posso. Le ragazze del villaggio non te l'hanno detto? Mi sono creato una reputazione



di bontà in tutto il paese. Dunque, tu che chiedi: la conosci la tariffa?

GIOVANNA (*con semplicità*) – Non so cosa vogliate dire, signore: è stato l'Arcangelo Michele a mandarmi.

BEAUDRICOURT (*fa il segno della croce, timoroso, con la mano libera*) – Non mescolare i santi del Paradiso con queste favole. Una vecchia rozza in cambio di una bella fanciulla nuova, è un prezzo ragionevole. (*Guardandola*). Vada per il cavallo. Hai dei begli occhi.

GIOVANNA (*con dolcezza*) – Non è soltanto il cavallo che voglio.

BEAUDRICOURT (*sorridendo divertito*) – Ne pretendi delle cose! Continua, mi diverti.

GIOVANNA – Voglio una scorta armata, signore, che m'accompagni a Chinon.

BEAUDRICOURT (*lasciandola e cambiando tono*) – Ascolta, sono un brav'uomo, ma non mi piace esser preso in giro. Cosa vuoi fare a Chinon?

GIOVANNA – Voglio vedere il Delfino.

BEAUDRICOURT – Brava, sei ambiziosa per una ragazza di paese. Che cosa spera da lui?

GIOVANNA – Spero, signore, che mi metta alla testa di un'armata per liberare Orléans.

BEAUDRICOURT (*lasciandola, sospettoso*) – Se sei matta, è un'altra cosa. Io non voglio cacciarmi in una brutta storia. (*Chiama verso il fondo*). Olà, Boudusse! (*Si avvanza una guardia*). Falle fare una doccia fredda e sbattila in prigione. Domani sera la rimanderai da suo padre. Ma non picchiarla; non voglio noie. E' una pazza.

GIOVANNA (*tranquilla, tenuta da una guardia*) – Andrò in prigione, signore, ma tornerò domani sera quando mi lasceranno. Allora, sarà bene ascoltarmi subito.

BEAUDRICOURT (*urlando e picchiandosi il petto come un gorilla*) – Per mille diavoli, non ti faccio paura?

GIOVANNA (*guardandolo nel profondo degli occhi con un sorriso tranquillo*) – No, signore. Affatto.

BEAUDRICOURT – Perché non ti faccio paura? Io faccio paura a tutti.

GIOVANNA (*con dolcezza*) – Perché voi siete un uomo buono, signore.

BEAUDRICOURT (*brontolando*) – Buono... Dipende.

GIOVANNA (*terminando*) – E soprattutto siete intelligentissimo. Ho bisogno di convincere molte persone per poter fare ciò che le Voci mi hanno chiesto. E la prima persona siete voi. Da voi dipende tutto, in sostanza. E' bene che siate il più intelligente.

BEAUDRICOURT (*con voce negligente, versandosi un bicchiere di vino*) – Sei una strana ragazza; perché mi credi intelligentissimo?

GIOVANNA – Perché siete molto bello.

BEAUDRICOURT (*con un'occhiata furtiva a un piccolo specchio di metallo vicino*) – Sarei curioso di sapere dalla tua bocca quali rapporti stabilisci tra l'intelligenza e la bellezza. Di solito, si dice il contrario. Gli uomini belli sono stupidi.

GIOVANNA – Sono i gobbi, o quelli che hanno il naso troppo lungo a dirlo. Forse che Dio non ha i mezzi per creare una forma perfetta, se gli piace?

BEAUDRICOURT (*ridendo compiaciuto*) – Già, da questo punto di vista... ma io, ad esempio, che non sono brutto... mi domando qualche volta, se sono anche intelligentissimo. Per i miei ufficiali, s'intende, sono molto intelligente, più di loro. Per forza, sono capitano! Se questo principio non fosse indiscutibile, non ci sarebbe esercito. Esistono però, certe volte, problemi che mi superano. Allora scende la nebbia su di me. Non capisco più niente. E bada, che non mi perdo d'animo. Urlo e prendo ugualmente una decisione. L'essenziale, quando si comanda, è di prendere una decisione. Qualunque essa sia. Una decisione



che mi metta in vista. (*Si arresta. La guarda*). Mi domando perché ti dico queste cose. A te che non vali niente, e che, forse, sei mezza pazza.

GIOVANNA (*sorridendo dolcemente*) – Io so perché. Mi avevano avvertita. Ascolta, Roberto.

BEAUDRICOURT (*con un soprassalto*) – Perché mi chiami per nome?

GIOVANNA – Perché è il nome che Dio ti ha dato. E' il tuo. L'altro, il cognome, appartiene anche a tuo fratello e a tuo padre. Ascolta, caro Roberto, e non gridare, è inutile. Sono io la tua decisione, la decisione che prenderai e che ti metterà in vista.

BEAUDRICOURT – Farnetichi?

GIOVANNA (*avvicinandosi*) – Ascolta, Roberto. Non badare se sono una donna, ciò ti confonde le idee. Roberto, se vuoi che ti aiuti, aiutami. Tutte le volte che ti dico una verità, riconosco e rispondimi di sì.

BEAUDRICOURT (*brontola. La guarda a tratti un po' vergognoso*) – Ebbene... no!

GIOVANNA (*severa*) – Come no?

BEAUDRICOURT – Voglio dire... sì, è vero.

GIOVANNA (*con bontà*) – Bene. Chiarito questo argomento, immagina di avermi già regalato la mia armatura da uomo, e di poter discutere come due bravi ragazzi e con calma.

BEAUDRICOURT (*ancora diffidente*) – Sentiamo.

GIOVANNA (*sedendosi sull'orlo del tavolo e vuotando il bicchiere*) – Mio grosso Roberto, hai già deciso, non te ne accorgi? Il grosso colpo, quello che ti segnalerà in alto, è per subito. Guarda l'esercito francese: bravi soldati, capaci di tirare pugni, ma scoraggiati. Si sono messi in testa che non c'è più niente da fare, e che gli inglesi saranno sempre più forti. Tu capisci, mio piccolo Roberto, che la guerra non è una partita al pallone, non basta giocare con forza rispettando le leggi dell'onore; bisogna vincere, bisogna esser furbi. (*Giovanna gli tocca la fronte*) Bisogna che la mente lavori. Tu che sei intelligentissimo, lo sai quanto me.

BEAUDRICOURT – Credi?

GIOVANNA – Se te lo dico.

BEAUDRICOURT – E cos'è che si deve fare?

GIOVANNA – Bisogna dare un'anima ai soldati. Una fede, qualche cosa di semplice e di credibile. Che Dio è con noi e vi ha mandato me, la piccola Giovanna. I soldati hanno bisogno di una bandiera, di qualcuno che sproni le loro energie, che dimostri loro che Dio li guarda. Ecco tutto!

BEAUDRICOURT – Credi?

GIOVANNA – Sono io che te lo dico. E tu devi pensare ancora: io, Beaudricourt, sono sicuro che costei è inviata da Dio. Prendo sei uomini di scorta e la spedisco col corriere a Chinon. (*Con gentilezza*) Il cavallo, che sia tranquillo, mi raccomando. Non so ancora cavalcare.

BEAUDRICOURT – Ti romperai l'osso del collo, ragazza mia.

GIOVANNA – No, figurati. L'Arcangelo Michele mi aiuterà.

BEAUDRICOURT – Bene. (*Chiama*) Boudusse (*compare la guardia*).

GUARDIA (*indicando Giovanna*) – Devo portarla in prigione?

BEAUDRICOURT – No, imbecille. Porta delle brache, e conduci due cavalli. Faremo una cavalcata.

GUARDIA – E il Consiglio? Sono le quattro.

BEAUDRICOURT (*con superbia*) – Domani. Per oggi ho pensato abbastanza. (*Esce*).  
 (*Giovanna passa davanti alla guardia stupita e gli mostra la lingua. Si perdono fra gli altri personaggi nell'ombra della scena*).



## Quarta Scena

WARWICK (*che ha seguito la scena divertito, a Cauchon*) – In quella ragazza c'è qualche cosa. L'ho ammirata mentre turlupinava quell'imbecille facendogli credere d'essere intelligente.

CAUCHON – A gusto mio, la scena mi sembra un po' esagerata. Bisognerà che inventi qualche cosa di meglio con Carlo.

WARWICK – Monsignore, nel vostro mestiere e nel mio, le nostre pedine valgono le sue. Che cosa vuol dire governare il mondo, con bastone pesante o leggero, se non imbottire gli imbecilli delle nostre idee, facendo loro credere che pensano con la loro testa? Tutto ciò non ha bisogno di intervento divino. Monsignore, possedete la fede voi? Scusate la brutalità.

CAUCHON – Sì, posseggo una fede pura, Monsignore. Ed è per questo che vi darò del filo da torcere durante il processo. E' per questo che i giudici, ed io stesso, ci adopereremo fino in fondo per salvare Giovanna. E ciò anche se siamo stati collaboratori sinceri degli inglesi, il che ci sembrava l'unica soluzione ragionevole nel caos. Siamo uomini, abbiamo avuto la debolezza di voler sopravvivere; e ora tentiamo di salvare Giovanna lo stesso. E' un compito difficile e lungo.

WARWICK – Nove mesi, è vero. Che parto difficile questo processo. Ce ne mette del tempo la Santa Madre Chiesa quando le si chiede una decisione politica. Comunque il timore è passato.

CAUCHON – Occorreva difendere la vecchia casa, questa grande costruzione umana, tutto ciò che ci resta nel deserto, quando Dio è assente. Dall'età di quindici anni, nei nostri seminari, abbiamo imparato a difenderla questa casa umana. Anche Giovanna, che non aveva la nostra formazione morale, e che è stata presa dal dubbio, abbandonata dagli uomini e da Dio, ha continuato per la sua strada, ravvedendosi subito, dopo un'unica debolezza. Ha continuato, in quella curiosa mescolanza di umiltà e di insolenza, di grandezza e di buon senso, fino al rogo. Noi non abbiamo potuto capirla, allora; ma è appunto nella solitudine, nel silenzio di un Dio scomparso, nella miseria della bestia, che l'uomo fiero è grande, grande e solo.

WARWICK – E' vero. Ma noi, uomini politici, non dobbiamo pensare troppo alla grandezza dell'uomo solo. Generalmente, è inspiegabile, questa grandezza si trova presso le persone che facciamo passare per le armi.

CAUCHON – E' molto bello che tutti questi vecchi abbiano tentato per nove mesi di non commettere l'irreparabile.

WARWICK – Niente parole grosse. Non c'è niente di irreparabile in politica. Vi ripeto che le innalzeremo una bella statua a Londra, in un tempo futuro. (*Si volta verso quelli di Chinon che hanno occupato il palcoscenico e hanno costruito a vista una piccola scena dove si vede il palazzo*). Ma ascoltiamo Chinon, monsignore. Ho un profondo disprezzo per quel vigliacchetto di Carlo. Però è un personaggio che mi ha sempre divertito.

## Quinta Scena

(*Tutti si sono raggruppati intorno al trono dove è seduto il paggio. Carlo sta in mezzo alla folla. Giovanna entra sola. Piccola e grigia nel suo semplice abito maschile in mezzo alle armature e agli alti cappellini. La folla si apre dinnanzi a lei fino al trono. Ella si prosterna, esita, arrossisce, guarda il paggio*).

REGINA JOLANDA (*le parla all'orecchio*) – Prosternati, piccola, davanti al re.



(*Giovanna si volta verso di lei. Spaventata, la guarda con espressione di dolore, poi volge gli occhi sui personaggi muti, avanza in silenzio dietro la folla che si apre, va fino a Carlo che cerca di evitarla. Quando Carlo vede di essere raggiunto, si mette quasi a correre nel tentativo di nascondersi, ma Giovanna lo segue, quasi correndo anche lei, lo raggiunge. Lo spinge in un angolo e cade ai suoi ginocchi*).

CARLO (*imbarazzato nel silenzio*) – Che cosa volete, signorina?

GIOVANNA – Gentile Delfino, mi chiamo Giovanna. Il Re dei Cieli vi annuncia per mezzo mio che sarete consacrato e incoronato nella città di Reims e diventerete il Luogotenente del Re dei Cieli, il re di Francia.

CARLO (*imbarazzato*) – Oh... molto bene, signorina, ma Reims è in mano degli inglesi, che io sappia. Come farò ad andarci?

GIOVANNA (*sempre in ginocchio*) – Li sconfiggerete, gentile Delfino. Cominceremo da Orléans e poi andremo a Reims.

LA TREMOUILLE (*si avvicina*) – Pazzarella, è proprio ciò che i nostri grandi capitani cercano di fare da molti mesi; sono il loro capo, ne so qualcosa. Non ci riescono.

GIOVANNA (*alzandosi*) – Io ci riuscirò.

LA TREMOUILLE – Vorrei sapere come.

GIOVANNA – Con l'aiuto del nostro Signore Iddio che mi ha mandato.

LA TREMOUILLE – Le ultime notizie dicono dunque che Dio ha deciso di farci riprendere Orléans?

GIOVANNA – Sì, signore, e di scacciare gli inglesi dalla Francia.

LA TREMOUILLE (*scherzando*) – Ecco una buona idea. Ma non potrebbe pensarci da solo? Ha proprio bisogno di te?

GIOVANNA – Sì, signore.

ARCIVESCOVO (*avvicinandosi*) – Mia giovane fanciulla, (*Giovanna lo vede, si prosterne, bacia il lembo della sua veste. Egli le offre l'anello. La solleva*) voi dite che Dio vuol liberare il regno di Francia. Se questa è la sua volontà, non ha certo bisogno di soldati.

GIOVANNA (*guardandolo bene in faccia*) – Oh, Monsignore, a Dio non piacciono gli sfaccendati. Bisognerà che i soldati combattano una buona battaglia. Poi Dio darà loro la vittoria.

CARLO (*che la guarda turbato*) – Come avete fatto a riconoscermi? Non portavo la corona.

GIOVANNA – Gentile Delfino, questo ragazzo di nessuna importanza sul vostro trono, con la vostra corona e il vostro manto, era solo una farsa. Ma si vedeva che quel ragazzo non era nessuno.

CARLO – Sbagliate, signorina. E' il figlio di un grande signore.

GIOVANNA – Non so chi siano i grandi signori. Si tratta comunque di una nullità vicino a voi, nostro re.

CARLO (*turbato*) – Chi ti ha detto che ero io il tuo re? Io non ne ho l'aspetto.

GIOVANNA – Me l'ha detto Dio, gentile Delfino. Dio che vi ha sempre indicato, attraverso vostro padre e vostro nonno e attraverso tutti i re che vi hanno preceduto, per essere il Luogotenente del suo Regno.

(*L'Arcivescovo e La Tremouille scambiano uno sguardo turbato. L'Arcivescovo si avvanza*).

ARCIVESCOVO – Monsignore, le risposte di questa ragazza sono interessanti e mostrano un certo buon senso. Ma in materia tanto delicata, bisogna essere prudenti. Non è necessario che ella vi disturbi ancora. La interrogo io stesso. Venite, figlia mia.



CARLO – No. (*Fermando Giovanna*) Non muovetevi. (*Si volge verso l'Arcivescovo. Prende la mano di Giovanna per farsi coraggio*). Sono io quello che ha riconosciuto. E' a me che si è rivolta. Lasciatemi solo con lei, dico a tutti.

ARCIVESCOVO – Ma, Altezza, non è conveniente. Così, di punto in bianco? La vostra sicurezza...

CARLO (*a questa parola, un po' di paura lo prende. Ma guardando Giovanna ritorna padrone di sé*) – Uscite, signori, è un ordine del re. (*Tutti si inchinano ed escono. Carlo mantiene la sua attitudine nobile per un istante. Poi scoppia a ridere*). Sono usciti. Sei una ragazza meravigliosa. E' la prima volta che riesco a farmi ubbidire. (*La guarda inquieto*) Ma non sarà vero ciò che ha insinuato? Sei venuta per uccidermi, per caso? Hai un coltello nascosto? (*la guarda. Giovanna sorride*). No, hai un aspetto affabile. In mezzo a tutti questi pirati della Corte, avevo finito per dimenticare che cosa significa un aspetto affabile. Siete molti nel mio Regno ad avere un aspetto così?

GIOVANNA (*sorridendo*) – Moltissimi, signore.

CARLO – Sarà, non vi vedo mai. (*Risale sul trono, i piedi sull'appoggiatoio. Sospira*). Bene, comincerai ad annoiarmi. Comincerai a dirmi che devo diventare un grande re...

GIOVANNA (*con dolcezza*) – Sì, Carlo.

CARLO (*alzandosi, ha un'idea*) – Ascolta, dobbiamo rimanere chiusi insieme almeno un'ora, così li impressioniamo tutti.

GIOVANNA (*gravemente*) – Oggi hai del coraggio Carlo?

CARLO – Oggi? (*riflette*) Sì, mi sembra di avere un po' di coraggio. Non molto, intendiamoci. Avrai visto come ho mandato a spasso l'Arcivescovo.

GIOVANNA – Bene, a partire da oggi, avrai coraggio tutti i giorni, Carlo.

CARLO (*molto interessato*) – Hai un trucco?

GIOVANNA – Sì.

CARLO – Sei anche un po' strega? Puoi dirmelo, sai, a me non importa. E ti giuro che non andrò a dirlo. I supplizi mi fanno orrore. Una volta mi hanno portato a vedere un'eretica. Ho vomitato tutta la notte.

GIOVANNA (*sorridendo*) – No, Carlo. Non sono una strega, ma possiedo lo stesso un bel trucco.

CARLO – Me lo vendi, senza svelarlo ad altri?

GIOVANNA (*mettendo la mano sul suo braccio*) – D'ora innanzi sarò qui io a difenderti.

CARLO – Credi?

GIOVANNA – Sì. Io sono forte. Non ho paura di niente.

CARLO (*sospirando*) – Hai una bella fortuna. (*Continua a disporre le carte*). Siediti sui cuscini. Ora t'insegno a giocare.

GIOVANNA (*sorridendo, siede vicino al trono*) – Se vuoi. Dopo, toccherà a me insegnarti qualche cosa.

CARLO – Ad esempio?

GIOVANNA – Ad esempio, a non aver paura di niente. E a non essere troppo furbo.

CARLO – D'accordo. Le vedi le carte? Ci sono dipinte delle figure. C'è di tutto, come nella vita. Dei servitori, dei re, delle regine. Su alcune ci sono i cuori, le picche, i fiori, i quadri. E' trucca, ce n'è tanta, se ne può far ammazzare fin che si vuole. Si distribuiscono le carte senza guardarle; la sorte te ne dà delle buone o delle cattive, e si dà battaglia. A seconda del loro valore, le carte possono superarsi a vicenda. Quale sarà la più forte, a tuo giudizio?

GIOVANNA – Il re.

CARLO – Sì, è una delle più forti. Ma c'è una carta ancora più forte del re, in questo gioco. E' questa: è un cuore, questo cuore tutto solo. Sai come si chiama?



GIOVANNA – Dio. E' lui che comanda il re.

CARLO (*seccato*) – Ma cara la mia ostinata, lascia stare Dio cinque minuti. Si sta giocando a carte. E' l'asso.

GIOVANNA – Che asso... E' idiota il gioco delle carte. Cosa ci può essere di più forte dei re, se non Dio?

CARLO – L'asso, precisamente. L'asso è Dio, se vuoi, ma ve n'è uno per ogni specie, guarda. Asso di cuori, asso di picche, asso di fiori e asso di quadri. Ognuno ha il suo. Non siete molto informati, a quanto vedo, nel tuo villaggio. Credi tu che gli inglesi non dicano le loro preghiere, come noi? Credi tu ch'essi non invocano Dio, a loro volta, che li protegga e li faccia vincere? E mio cugino, il Duca di Borgogna, ha anche lui il suo piccolo Dio molto intraprendente e molto furbo che lo tira sempre fuori da ogni imbarazzo. Dio è con tutti, cara ragazza. E' l'arbitro ed è il marcapunti. E, alla fine, è sempre dalla parte di coloro che hanno molto denaro e un grande esercito. Perché dovrebbe essere oggi con la Francia che non ha più niente?

GIOVANNA (*con dolcezza*) – Appunto per questo, Carlo. Appunto perché non ha più niente.

CARLO (*alzando le spalle*) – Non lo conosci.

GIOVANNA – Sì, Carlo, lo conosco meglio di te. Non è vero che Dio sia dalla parte del più forte. Egli è con i poveri che si mostrano coraggiosi. Dio non ama né i vili né i superbi.

CARLO – Allora non ama nemmeno me. E se non mi ama, perché dovrei amarlo? Non aveva che da infondermi del coraggio. Non domando di più.

GIOVANNA (*severa*) – Credi dunque ch'egli sia la tua balia? Credi che debba occuparsi soltanto di te? Non potresti cercare di sbrogliarti da solo con i mezzi che hai a tua disposizione? Egli non ti ha dato delle braccia forti, è vero. Però ti ha dato un'altra cosa. Una piccola scintilla che gli somiglia. Puoi farne buono o cattivo uso, Carlo. Dio ti ha dato la libertà. Puoi servirtene per giocare alle carte e per continuare a ingannare l'Arcivescovo, o per costruire la tua casa e rifare il tuo regno. Dio t'ha fatto re, t'ha dato un compito pesante. Non lamentarti, è il suo modo migliore di occuparsi di un uomo.

CARLO – Vuoi che chiami l'Arcivescovo e La Tremouille perché li informi che ti affido il comando dell'esercito? Vedremo che faccia fanno.

GIOVANNA – Chiamali.

CARLO – Ho paura, muoio di paura.

GIOVANNA – Benissimo, il più è fatto, bada di non avere paura quando saranno qui. Ora li chiamo. (*Giovanna va verso il fondo e chiama*) Signor Arcivescovo, Signor de La Tremouille, Monsignore il Delfino desidera parlarvi.

CARLO (*gridando, preso dal panico*) – Ho paura, ho paura.

GIOVANNA – Forza, Carlo, devi averne di più.

CARLO (*battendo i denti*) – Non posso averne di più.

GIOVANNA – Allora hai vinto. Dio ti guarda. Egli ti sorride e dice: quel piccolo Carlo ha paura, e li chiama ugualmente. Fra otto giorni avremo Orléans.

## Sesta Scena

(*Entrano l'Arcivescovo e La Tremouille, sorpresi*).

ARCIVESCOVO – Ci avete chiamati, Altezza?

CARLO (*improvvisamente, dopo aver lanciato uno sguardo a Giovanna*) – Sì, ho deciso, Monsignore, ho deciso a vostro riguardo e a riguardo del signor de La Tremouille. Ordino che Giovanna, qui presente, prenda il comando del mio



esercito. (*Gridando*) Se non vi piace, signor de La Tremouille, vi prego di consegnarmi la spada. Siete arrestato. (*La Tremouille e l'Arcivescovo si guardano pietrificati*).

GIOVANNA (*battendo le mani*) – Bravo Carlo. Vedi, come era semplice. Guarda che facce. Muoiono di paura. (*Giovanna scoppia a ridere. Carlo anche. Battono le mani sulle ginocchia tutti e due, senza riuscire a frenarsi. L'Arcivescovo e La Tremouille sembrano immobili come statue di sale. Giovanna cade in ginocchio gridando*) Grazie, mio Dio.

CARLO (*gridando a sua volta, si inginocchia*) – In ginocchio, signor de La Tremouille, in ginocchio, e voi, signor Arcivescovo, datemi la vostra benedizione. E presto. Non abbiamo un minuto da perdere. Ora che abbiamo avuto tutti una bella paura, dobbiamo correre ad Orléans. (*La Tremouille si è inginocchiato, abbruttito, sotto la sorpresa. L'Arcivescovo dà macchinalmente la benedizione*).

WARWICK (*scoppia a ridere dal fondo e si avvanza con Cauchon*) – Che farsa. E' evidente che nella realtà non è avvenuto così. C'è stato Consiglio, hanno discusso il pro e il contro, hanno deciso di servirsi di Giovanna come di una portabandiera per accogliere il voto del popolo. Una piccola e gentile mascotte. Da quel giorno abbiamo cominciato a essere battuti contro tutte le leggi della strategia. C'è stato l'imponderabile. C'è stato Dio, se ci tenete, signor vescovo. E' un elemento che gli stati maggiori non prevedono mai. Una piccola allodola che cantava nel cielo della Francia. Il canto chiaro e gioioso, e assurdo, di una piccola allodola, immobile nel sole, mentre tentano di colpirla, è tutta la Francia. (*Una pausa*) O per meglio dire, il suo lato migliore... Perché anche la Francia ha la sua buona parte di imbecilli, di incapaci e di crapuloni. Ogni tanto, però, c'è un'allodola nel suo cielo che li cancella.

CAUCHON (*con dolcezza*) – Eppure voi tirate su quell'allodola.

WARWICK – L'uomo è fatto di contraddizioni, signor vescovo. Capita di uccidere e di amare. (*Si alza, improvvisamente scurito. Fa segno con il bastone a due soldati che avanzano*). Andate, l'allodola è presa. Le sorprese sono finite. Carlo e la sua Corte l'abbandonano senza degnarla di uno sguardo. Abbandonano la piccola mascotte che non porta più fortuna, e tornano alla buona e vecchia politica.

(*Infatti Carlo, La Tremouille e l'Arcivescovo si sono alzati sornioni e si sono allontanati da Giovanna, che prega sempre in ginocchio. Warwick fa segno ai soldati che la prendano*).

WARWICK – Portatela via, sia giudicata.

(*I soldati hanno preso Giovanna e la conducono in mezzo al palcoscenico, dove i giudici si accomodano, mentre scende il sipario*).

---

## SECONDO TEMPO

### Prima Scena

(*I personaggi sono nella stessa posizione che avevano alla fine del primo tempo*).

CAUCHON – Giovanna, eccoti ancora davanti a noi. Riconosci, dall'alto del tuo orgoglio e della tua ostinazione, che la misericordia e la tenerezza nostra



tentano di salvarti. Tu invece credi sempre di essere tra nemici. Se fosse vero, se pensassimo solo a condannarti, lo avremmo già fatto una decina di volte. Le tue risposte sono infatti almeno imprudenti. Invece noi, uomini saggi e forti, davanti a te ignorante e debole, cerchiamo soltanto di strapparti una parola di pentimento che ci permetta di assolverti.

GIOVANNA – Sia pure. Ma non potete strapparmi nulla che non sia dentro di me.

CAUCHON – La verità.

GIOVANNA – Ho giurato di dire la verità. L'ho detta. Potreste interrogarmi tutta la vita, non sapreste altro. La verità.

CAUCHON – Non è la verità quella che ci offri, Giovanna. E' la tua verità. Tu credi sinceramente che sia stato il Cielo a suggerirtela. Noi temiamo invece che sia stato il demonio. Non è contro di te che lottiamo, ma contro di lui. Siamo deboli, Giovanna, di fronte a lui. E ti chiediamo aiuto...

GIOVANNA – Vi aiuterò, signore, purché non pretendiate niente contro Dio, contro le Voci, contro il re.

CAUCHON – Il tuo re ti abbandona, Giovanna. Perché ti ostini a difenderlo? Ti hanno letto ieri il suo messaggio alle città fedeli che ti sconfessino.

GIOVANNA (*dopo una pausa, con dolcezza*) – E' il mio re ugualmente.

CARLO (*a bassa voce, all'Arcivescovo*) – Non hanno ancora finito di rimproverarci quel messaggio.

ARCIVESCOVO – Necessario, Sire, era necessario. Nelle circostanze odierne, la causa della Francia non poteva più essere legata a Giovanna.

CAUCHON – Giovanna, ascoltami, cerca di capirmi. Il tuo re non è il nostro re. Un trattato di buona e regolare forma fa, del nostro re Enrico VI di Lancaster, il re di Francia e d'Inghilterra. Questo non è un processo politico. Noi tentiamo semplicemente, con tutte le nostre forze e buona fede, di ricondurre una pecora smarrita nel seno di Santa Madre Chiesa. La vana resistenza del campo d'Armagnac, le ambizioni ridicole di colui che chiami il tuo re, per un trono che non è il suo, sono per noi atti di ribellione e di terrorismo. E ti abbiamo catturata. Tu non sei stupida, Giovanna. Le tue risposte, qualche volta insolenti, lo provano. Mettiti al nostro posto. Come possiamo credere che sia stato Dio a mandarti contro di noi? Dobbiamo ammetterlo solo perché dici di aver sentito le voci?

GIOVANNA – Lo ammetterete quando vi avremo battuti.

CAUCHON – Non chiuderti nell'orgoglio, Giovanna. Noi non possiamo credere alla divinità della tua missione. Né come uomini, né come preti. Tu puoi farlo, spinta dal demonio. Tu e tutti coloro che si sono serviti di te. Ma ricordati che i più intelligenti non ti hanno mai creduta. Neppure il tuo re ha mai creduto in te, Giovanna. Nessuno crede in te, tranne il popolo che crede sempre a tutto, e che domani seguirà un altro idolo. Sei sola. (*Giovanna non risponde, seduta piccolina in mezzo a loro*). Non è vero che la tua ostinazione e la tua forza morale dimostrino che Dio ti difende. Anche il diavolo ha la pelle dura ed è intelligente. Egli è stato uno degli angeli più intelligenti, prima della ribellione.

GIOVANNA (*dopo un silenzio*) – Io non sono intelligente, signore, io sono soltanto una povera ragazza di villaggio, come tante altre. Ma se una cosa è nera, non posso dire che è bianca. Ecco tutto.

CAUCHON – Ma se ammetti di non essere intelligente, se riconosci di essere una contadina come tante, come sei riuscita a giungere dinanzi al principe? Come sei riuscita a farti affidare, da un giorno all'altro, il comando dell'esercito? Ecco un nuovo problema.

GIUDICE – E Dio, o la forza che tu dici avere da Dio, non è intervenuta?

GIOVANNA (*luminosa*) – Dio interviene sempre, signor vescovo. Io lo credo. Quando una ragazza parla con buon senso, e l'ascoltano, ciò significa che Dio è



presente. Egli è buon amministratore: quando due soldi di buon senso gli sono sufficienti, non spende mai il capitale di un miracolo.

GIUDICE – Forse che non credi ai miracoli, come li conosciamo dai libri santi?

Neghi ciò che ha fatto Gesù alle nozze di Cana? che abbia risuscitato Lazzaro?

GIOVANNA – No, signore. Nostro Signore Gesù ha certo fatto tutto ciò, visto che è scritto nei suoi libri. Egli ha cambiato l'acqua in vino, così come aveva creato l'acqua e il vino. Egli ha rannodato il filo della vita di Lazzaro, ma per Lui, che è il padrone della vita e della morte, tutto ciò non è più straordinario di quanto non sia per me filare la conocchia.

GIUDICE – Sentitela, sentitela. Dice addirittura che i miracoli non esistono.

GIOVANNA – Ma sì, signore, esistono. Ma i veri miracoli, quelli che fanno sorridere di piacere Dio nei Cieli, li fanno gli uomini da soli, con il coraggio e con l'intelligenza ch'egli ha dato loro. Miracolo è il soldato che ama la vita. Miracolo è la ragazza che si sente giovane, bella, felice, pura e bacia il lebbroso sulla bocca. E' la madre che si consuma e dimentica di vivere per il suo bimbo. Miracolo è una cosa ancora più semplice: l'operaio che pialla bene un asse.

CAUCHON – E così, Giovanna, ci hai detto, molto tranquillamente, che il vero miracolo di Dio, sulla terra, è l'uomo. Questo peccatore, questo errore vivente.

GIOVANNA – Sì, l'uomo. Egli ha tutti i difetti. Ma possiede anche la forza, il coraggio, l'intelligenza e l'amore, e li possiede nel momento in cui sembra più abbandonato. Li ho visti io gli uomini in guerra.

CAUCHON – E così, Giovanna, tu compatisci l'uomo? Tu credi che egli sia uno dei grandi miracoli di Dio? Forse il solo?

GIOVANNA – Sì, signore.

GIUDICE (*fuori di sé*) – Tu bestemmi. L'uomo è impurità, è stupro, è visione oscena. L'uomo si torce nel suo letto, la notte, in preda alle ossessioni della bestia.

GIOVANNA – Sì, Monsignore. E pecca, ed è ignobile. E poi, d'improvviso, per salvare un bambino si slancia contro un toro che lo schiaccia e uccide. E muore tranquillo, ringraziando Dio che tutto sia così semplice nel caos.

GIUDICE – Muore come una bestia, nel peccato. Muore senza prete.

GIOVANNA – No, Monsignore, muore riscattato. E Dio l'aspetta sorridendo, perché ha agito due volte da uomo, facendo il male e facendo il bene. Dio l'ha appunto creato per questa contraddizione. (*Tali parole sollevano un tumulto indignato presso tutta la corte. L'Inquisitore calma tutti con un gesto e si alza*).

## Seconda Scena

INQUISITORE – Giovanna, ti ho lasciato parlare senza mai interrogarti, perché volevo vedere se ti svelavi. Ce n'è voluto del tempo. Il Giudice Istruttore vedeva il diavolo. Il vescovo vedeva l'orgoglio. Dietro la tua ostinazione, dietro la tua piccola fronte testarda, aspettavo che qualcosa apparisse. Ecco, ora si vede. Io rappresento qui la Santa Inquisizione. L'Inquisizione ha da difendere cose ben più alte e più segrete dell'integrità temporale della Chiesa. Essa lotta contro l'invisibile, segretamente, contro un nemico che lei soltanto può individuare e di cui sa valutare il pericolo. Il nemico non è il diavolo forcuto, spavento dei ragazzi turbolenti, che il signor Procuratore vede dappertutto. Il nemico, il suo solo nemico, è l'uomo; ti sei svelata, Giovanna, hai pronunciato il suo nome, l'uomo. Alzati e rispondi. Sono io, ora, che t'interrogo. (*Giovanna s'è alzata, si volge verso di lui. Egli domanda*) Sei cristiana?

GIOVANNA – Sì, signore.



INQUISITORE – La prima volta che hai inteso le Voci non avevi ancora undici anni. Ti hanno detto soltanto: Sii buona e savia. Vai in chiesa. Vai spesso in Chiesa?

GIOVANNA – Sì, signore.

INQUISITORE (*sorride ambiguo*) – Fin qui, certo ti deludo, non vedo niente di eccezionale.

GIOVANNA – Le Voci mi hanno detto che sarei stata imprigionata e che in seguito sarei stata liberata.

INQUISITORE (*sorride*) – Liberata! E' appunto una parola che s'adatta alle Voci celesti. Avrai capito ch'essa può significare cose incerte, eteree... La morte libera. E sei partita egualmente, malgrado tuo padre, malgrado tua madre... Malgrado tanti ostacoli.

GIOVANNA – Sì, signore. Occorreva.

INQUISITORE – E sei partita per aiutare gli uomini, tuoi fratelli. Per aiutarli in un'impresa umana: quella di riconquistare la terra dove sono nati e alla quale credono di avere diritto.

GIOVANNA – Iddio non poteva permettere che gli inglesi saccheggiassero, uccidessero e dettassero legge presso di noi. Quando avranno ripassato il mare, torneranno anche loro figli di Dio. Ma a casa loro. Ed io non andrò certo a combatterli.

GIUDICE – Presunzione, orgoglio. Non avresti fatto meglio a cucire, a filare in casa di tua madre?

GIOVANNA – Avevo altro da fare, signore. Per i lavori femminili le donne non mancano.

INQUISITORE – Insomma, visto che eri in rapporto diretto con il Cielo, non t'è mai venuto in mente un'idea più semplice, più adatta alla tua condizione di fanciulla? Quella di consacrare la vita alla preghiera, alla penitenza, per ottenere dal Cielo, appunto, che scacciasse gli inglesi?

GIOVANNA – Dio vuole che prima si operi, signore. La preghiera non basta.

GIUDICE – Iddio ti ha detto di uccidere?

GIOVANNA – Non ci pensava affatto. Per uccidere o per morire. O semplicemente per vivere il chiaro mattino del buon Dio nell'ebbrezza della marcia e nel brillare delle armi, al sole.

CAUCHON (*dolce*) – Hai amato la guerra, Giovanna.

GIOVANNA (*a voce bassa*) – Sì. E' un peccato di cui Dio dovrà assolvermi. La sera, sul campo di battaglia, piangevo, vedendo che la scintillante festa del mattino aveva cagionato tanti morti.

GIUDICE – Ma il giorno dopo ricominciavi?

GIOVANNA – Era Dio a volerlo. Fino a che fosse rimasto un inglese in Francia. E vedrete che i miei amici verranno a liberare anche me... come hanno liberato la Francia.

CAUCHON (*dolcemente*) – Sono venuti, Giovanna, fino alle porte di Rouen per sapere quanti inglesi c'erano in città, e poi sono ripartiti...

GIOVANNA (*scoraggiata*) – Ah! Son ripartiti?... Senza battersi? (*Silenzio. Si riprende*) Sono partiti per cercare rinforzi.

CAUCHON – Sono ripartiti verso il Mezzogiorno, dove Carlo, stanco della guerra, licenzia le sue armate e cerca di concludere un trattato per conservare almeno il suo pezzetto di Francia. Non torneranno mai, Giovanna!

GIOVANNA – Non è vero!

CAUCHON (*si alza*) – Ti ho mai mentito, Giovanna? Allora, perché sacrificarti per difendere quelli che ti abbandonano? I soli uomini al mondo che cercano ancora di salvarti siamo noi, i tuoi antichi nemici e i tuoi giudici. Abiura, Giovanna. Rientra nel seno di tua madre, la Chiesa. Umiliati, essa ti rialzerà. In fondo al cuore non hai mai cessato di essere una delle sue figlie.



GIOVANNA – Sì, io sono figlia della Chiesa!

CAUCHON – Affidati a tua madre, Giovanna, senza restrizioni! Essa peserà la tua parte di errore e ti libererà da ogni angoscia, e te ne andrai in pace, finalmente.

GIOVANNA (*dopo un silenzio*) – Par quanto riguarda la fede, mi rimetto alla Chiesa. Ma per quanto riguarda quello che ho fatto, non lo ritratterò mai.

INQUISITORE (*esplode*) – Voi lo vedete, signori, l'uomo, rialzare la testa! Voi, capite ora «chi» giudicate? Quelle voci celestiali avevano assordato anche voi. Voi vi ostinate a cercare il diavolo dietro ad esse... Vorrei si trattasse del diavolo! Il processo sarebbe presto fatto. Il diavolo è sempre nostro alleato. Dopo tutto, è un vecchio angelo, è di casa, fa ancora atto di fede... L'uomo, invece, l'uomo trasparente e tranquillo mi fa paura mille volte di più. Guardatelo, incatenato, disarmato, abbandonato dai suoi e non più molto sicuro — non è vero, Giovanna? — che quelle voci che tacciono da tanto tempo, gli abbiano veramente parlato. Si abbatte supplicando Dio di riceverlo? Implora almeno che le voci tornino ad illuminargli la strada? No. Si volta, affronta la tortura, l'umiliazione e i colpi, nella sua miseria di bestia, sulla lettera umida della sua prigionia; alza gli occhi verso l'immagine vittoriosa di se stesso... (*Tuona*) ...che è il suo solo vero Dio! Ecco ciò che temo! E risponde, ripete la sua frase. Giovanna tu muori dal desiderio di ripeterlo: «Per quanto riguarda quello che ho fatto...».

GIOVANNA (*dolcemente*) – Non lo ritratterò mai.

INQUISITORE (*ripete, pieno di odio*) – «Per quanto riguarda quello che ho fatto, non lo ritratterò mai!...». Le sentite le parole che hanno detto tutti sui roghi, sulle forche, nelle camere di tortura, tutte le volte che abbiamo potuto impadronirci di loro? Le parole che ripeteranno nei secoli, con la stessa impudenza, poiché la caccia all'uomo non si fermerà mai... Per quanto potenti diveniamo un giorno, sotto una forma o sotto un'altra, per quanto pesante si faccia l'Idea sul mondo, per quanto dure, precise, sottili siano la sua organizzazione e la sua polizia, ci sarà sempre un uomo cui dare la caccia, da qualche parte, che sarà loro sfuggito, che verrà preso finalmente, che verrà ucciso, e che umilierà ancora una volta l'Idea al culmine della sua potenza, semplicemente perché dirà di no senza abbassare gli occhi.

(*Fischia tra i denti, pieno di odio, guardando Giovanna*). Razza insolente! (*Si volta verso il tribunale*) Avete bisogno di interrogarla ancora? di chiederle perché si è gettata dall'alto di quella torre dov'era prigioniera per fuggire o distruggersi, contro i comandamenti di Dio? Perché ha lasciato suo padre e sua madre, indossato quell'abito maschile che non vuole più abbandonare, contro i comandamenti della Chiesa? Essa vi darà la stessa risposta d'uomo: «Ciò che ho fatto, ho fatto, Riguarda me. Nessuno può riprendermelo e io non lo riniego. Tutto quello che potete fare è uccidermi, farmi gridare non importa cosa sotto la tortura, ma farmi dire "sì" non lo potete».

(*Grida loro:*) Ebbene, dovremo imparare, signori, in un modo o nell'altro, per quanto caro possa costare all'umanità, a far dire «sì» all'uomo! Fino a che rimarrà un uomo che non sarà spezzato, l'Idea, anche se dominerà e frantumerà tutto il resto del mondo, rischierà di perire. Perciò io chiedo per Giovana la scomunica, l'espulsione dalla Chiesa, e la consegno al braccio secolare perché la colpisca.

(*Aggiunge, in tono neutro, come se recitasse una formula*) ...lo prego tuttavia di limitare la sua sentenza al di qua della morte e alla sola umiliazione delle membra.

(*Si volta verso Giovanna*). E' una meschina vittoria contro di te, Giovanna, ma almeno tacerai. Sino a questo momento, non abbiamo trovato di meglio. (*Torna a sedersi nel silenzio*).



## Terza Scena

CAUCHON (*dolcemente*) – Monsignore l'Inquisitore ha appena chiesto, per primo, la tua scomunica e il tuo supplizio, Giovanna. Fra poco, temo che il Giudice Istruttore chiederà la stessa cosa. Ognuno di noi manifesterà il proprio parere, e si dovrà decidere. Prima di tagliare e gettare lontano da sé questo membro marcio che tu sei, la Chiesa, tua Madre, alla quale la pecorella smarrita è più cara di tutte le altre, non dimenticartelo, ti scongiura un'ultima volta.

(*Fa un segno, un uomo avanza*). Conosci quest'uomo, Giovanna?

(*Essa si volta e ha un piccolo brivido di spavento*).

E' il carnefice di Rouen. E' a lui che apparterrai tra poco se non vorrai consegnare a noi la tua anima affinché la salviamo. Il rogo è pronto?

CARNEFICE – Pronto, Monsignore. Più alto del rogo regolamentare, così mi è stato ordinato, affinché la ragazza sia vista da tutti. Il guaio, per lei, sarà che non potrò aiutarla, perché sarà troppo in alto.

CAUCHON – Cosa intendi per aiutarla?

CARNEFICE – Un'abilità del mestiere, Monsignore, che è abituale quando non ci sono istruzioni speciali. Si lasciano salire le prime fiamme, poi, nel fumo, mi arrampico dietro, come per sistemare le fascine, e la strangolo. Così c'è soltanto la carcassa che brucia, è meno dura. Ma con le istruzioni che ho ricevuto, è troppo in alto, non potrò arrampicarmi. (*Aggiunge semplicemente:*) Allora, per forza, la passione sarà più lunga.

CAUCHON – Hai sentito, Giovanna?

GIOVANNA (*dolcemente*) – Sì.

CAUCHON – Ti tendo un'ultima volta la mano, la grande mano misericordiosa di tua Madre, che vuole riprenderti e salvarti. Non ti sarà concessa una più lunga dilazione. Ascolta questo rumoreggiare, è la folla che ti aspetta già dall'alba... Sono venuti per prendersi dei buoni posti. Chiedono ai soldati se lo spettacolo comincerà presto. Non sono cattivi. Sono gli stessi che sarebbero venuti ad acclamarti alla tua entrata solenne se tu avessi preso Rouen. Le cose si sono svolte altrimenti, ecco tutto; e allora vengono a vederti bruciare.

GIOVANNA (*dolcemente*) – Io li perdono. Ed anche voi, Monsignore.

GIUDICE (*balza in piedi, urlando*) – Orgoglio! Abominevole orgoglio! Monsignore ti parla come un padre per salvare la tua miserabile anima perduta, e tu hai la sfacciataggine di dirgli che lo perdoni?

GIOVANNA – Monsignore mi parla con dolcezza, ma io non so se è per salvarmi o per vincermi. E poiché egli sarà obbligato a farmi bruciare comunque, tra poco, gli perdono.

CAUCHON – Giovanna, cerca di comprendere che c'è qualcosa di assurdo nel tuo rifiuto. Tu non sei un'infedele. Il Dio al quale ti appelli, è pure il nostro. Egli ha designato noi appunto per guidarti. Tu ci ritieni indegni, Giovanna?

GIOVANNA (*dolcemente*) – No.

CAUCHON – Allora, perché non vuoi fare ciò che Dio ha detto? Perché non vuoi confessare il tuo peccato alla Sua Chiesa, come lo facevi, da bimba, nel tuo villaggio? Hai forse cambiato fede?

GIOVANNA (*grida, improvvisamente angosciata*) – Voglio affidarmi alla Chiesa. Voglio la santa Comunione!

CAUCHON – Te la daremo dopo la tua confessione e dopo che avrai iniziato la tua penitenza; devi soltanto dirci «sì». Sei coraggiosa, ma la tua carne è tenera ancora. Hai forse paura di morire?

GIOVANNA (*dolcemente*) – Sì. Ho paura. Ma che importa?

CAUCHON – Ti stimo abbastanza, Giovanna, per credere che questo non sarebbe sufficiente per farti abiurare. Ma devi avere un'altra paura, più grande ancora:



quella di esserti ingannata e di esporti per orgoglio, per ostinazione, alla dannazione eterna. Ora, cosa rischi, anche se le tue Voci vengono da Dio, a fare il tuo atto di sottomissione ai giudici della Sua Chiesa? Noi non crediamo alle tue Voci e ai loro comandi e ti infliggiamo la punizione che crediamo ragionevole. Dicci «mi rimetto a voi», dicci semplicemente «sì», e tu sarai in pace.

GIOVANNA (*improvvisamente spossata*) – Perché mi torturate così dolcemente, Monsignore? Preferirei mi picchiaste.

CAUCHON (*sorride*) – Se ti battessi, offrirei un pretesto al tuo orgoglio, che chiede soltanto di farti morire. Io ragiono con te, perché Dio ti ha fatta piena di buon senso.

GIOVANNA (*lo guarda disorientata, dopo un silenzio*) – Cosa devo rispondere?

CAUCHON (*si avvicina*) – Devi prima di tutto capire che proclamare che sei sicura che Dio ti ha inviata non può essere utile a niente e a nessuno.

GIOVANNA (*dolcemente*) – Sì. Capisco.

CAUCHON – Mi fa piacere vederti finalmente ragionevole. Senti. Ti sono state fatte molte domande, nelle quali ti sei persa. Te ne farò ora tre, essenziali; rispondimi «sì» tre volte e saremo tutti salvi, qui, tu che stai per morire e noi che ti faremo morire.

GIOVANNA (*dolcemente, dopo un silenzio*) – Chiedete pure. Vedrò se posso rispondere.

CAUCHON – La prima domanda è la sola importante. Se mi rispondi di sì, le altre risposte verranno da sé. Ascolta bene e pesa ogni parola: «Vi rimettete con umiltà alla Santa Chiesa apostolica e romana, al nostro Santo Padre il Papa e ai suoi vescovi per quanto riguarda la cura di valutare i vostri atti e di giudicarvi? Fate voi atto di sottomissione piena e totale e chiedete di rientrare nella Chiesa?». E' sufficiente che tu risponda sì.

GIOVANNA (*dopo un silenzio, si guarda attorno disorientata. Finalmente:*) Sì, ma...

INQUISITORE (*sordamente, dal proprio posto*) – Senza «ma», Giovanna!...

GIOVANNA (*con forza*) – Non voglio essere obbligata a dire il contrario di quello che le mie Voci mi hanno detto. Non voglio testimoniare nulla contro il mio re, nulla che possa offuscare la gloria della sua consacrazione, che ora gli è dovuta per sempre...

INQUISITORE – Ascoltate l'uomo! Non c'è mezzo di farla tacere...

CAUCHON (*adirandosi a sua volta*) – Insomma, Giovanna, sei pazza? Non vedi quest'uomo vestito di rosso che ti aspetta? Devi tuttavia capire che è il mio ultimo gesto per te, e che non potrò farne altri. La Chiesa vuole ancora credere che sei una delle sue figlie. Ha pesato con cura la forma della sua domanda per facilitarti il cammino, e tu cavilli, mercanteggi. Non devi mercanteggiare con tua Madre! Devi supplicare in ginocchio di avvolgerti nella sua veste e di proteggerti. La penitenza che t'infliggerà, l'offrirai a Dio, con l'ingiustizia, se vi trovi ingiustizia! Nostro Signore ha sofferto più di te, nell'umiliazione e nell'ingiustizia della Sua Passione. Ha forse mercanteggiato, Lui, ha forse cavillato quando si è trattato di morire per te? Tu sei molto indietro, rispetto a Lui, quanto agli schiaffi, agli sputi sul viso, alla corona di spine e all'interminabile agonia fra due ladroni; non potrai mai raggiungerlo! Tutto ciò che Egli ti chiede, attraverso la nostra voce, è di sottometterti al giudizio della Sua Chiesa, e tu esiti?

GIOVANNA (*dolcemente, dopo un silenzio, con le lacrime agli occhi*) – Scusate, Monsignore. Non avevo pensato che Nostro Signore potesse volerlo. E' vero che Egli ha dovuto soffrire più di me. (*Ancora un piccolo silenzio, poi dice:*) Mi sottometto.



CAUCHON – Supplichi umilmente, e senza restrizione alcuna, la Santa Chiesa cattolica di riprenderti nel suo seno, e ti rimetti al suo giudizio?

GIOVANNA – Supplifico umilmente la Chiesa mia Madre di riprendermi nel suo seno e mi rimetto al suo giudizio...

CAUCHON (*ha un respiro di sollievo*) – Bene, Giovanna. Il resto sarà semplicissimo, ora. Prometti di rinunciare per sempre a prendere le armi?

GIOVANNA – Ma c'è ancora un duro lavoro da fare...

CAUCHON – Questo lavoro, come tu dici, lo faranno altri!

GIOVANNA (*geme*) – E se il mio re ha ancora bisogno di me?...

CARLO (*precipitosamente*) – Oh! là! là!... Se è per me, puoi dire di sì immediatamente. Non ho più bisogno di te.

GIOVANNA (*sordamente*) – Allora, sì.

CAUCHON – E adesso prometti di rinunciare per sempre a portare, contro tutte le leggi della decenza e della modestia cristiana, questo abito da uomo?

GIOVANNA (*stanca di questa domanda*) – Me l'avete chiesto cento volte. L'abito è niente. E poi sono le Voci che mi hanno detto di indossarlo.

GIUDICE (*urla con voce stridula*) – E' il diavolo! Chi, se non il diavolo, avrebbe potuto incitare una ragazza a sfidare così il pudore?

GIOVANNA (*dolcemente*) – Il buon senso, Signor Giudice Istruttore.

GIUDICE (*sogghigna*) – Il buon senso? Ha buone spalle per te, il buon senso! Il buon senso suggerisce dei pantaloni a una ragazza!

GIOVANNA – Naturalmente, Signor Giudice. Dal momento che dovevo cavalcare con i soldati; perché non pensassero che ero una ragazza, perché non vedessero in me che un soldato come loro, era necessario fossi vestita come loro.

GIUDICE – Cattiva risposta! Una ragazza che non è dannata in anticipo, non deve andare con dei soldati!

CAUCHON – Ammettiamo pure che questo abbigliamento ti sia stato utile per la guerra; da quando ti teniamo, da quando hai cessato di batterti, perché hai sempre rifiutato di riprendere l'abito del tuo sesso?

GIOVANNA – Non potevo lasciarlo.

CAUCHON – Perché?

GIOVANNA (*esita un po', poi, tutta rossa*) – Se fossi stata in una prigione della Chiesa, avrei accettato. Invece mi avete gettato in una prigione custodita da soldati inglesi, forti, astuti, e avidi.

GIUDICE – Voi vedete, Monsignore, che questa ragazza cavilla, che si prende gioco di noi. Perché in una prigione della Chiesa avresti accettato e invece rifiuti di farlo nella prigione dove ti trovi? Non lo capisco, io, e voglio capirlo!

GIOVANNA (*sorride tristemente*) – E tuttavia è molto facile da capire, Monsignore. Non è necessario essere un giudice!

GIUDICE (*fuori di sé*) – E' facile da capire e io non capisco perché sono soltanto una bestia, non è vero? Notate, signori, notate che essa m'insulta nell'esercizio del mio ministero pubblico! Che si gloria della sua spudoratezza, che se ne vanta; che vi ci trova non so che godimento osceno!

GIOVANNA – Mettetemi in una prigione della Chiesa, e lo lascerò.

GIUDICE – Non devi mercanteggiare con la Chiesa, Giovanna! Monsignore te l'ha detto. Abbandonerai comunque quest'abito, o sarai dichiarata strega e bruciata!

CAUCHON – Perché, se non accetti il principio, non vuoi lasciare quest'abito nella prigione in cui ti trovi?

GIOVANNA (*mormora, arrossendo*) – Ma capitelo una buona volta! Non ci sto da



sola. E con questo abito posso difendermi dai soldati carcerieri, i soldati inglesi...

CAUCHON – Perché non chiami l'ufficiale, perché ti difenda?

GIOVANNA (*dopo una pausa, sordamente*) – Mi hanno detto che verrebbero impiccati, se avessi chiamato...

WARWICK (*a Cauchon*) – Detestabile! E' detestabile! Nell'armata francese, passi... Ma nell'armata inglese, no. Farò attenzione a questo.

CAUCHON (*dolcemente*) – Torna nel seno di Madre Chiesa, Giovanna, accetta di riprendere l'abito femminile e sarà la Chiesa a proteggerti d'ora in poi. Non dovrai più batterti, te lo prometto.

GIOVANNA – Allora, accetto.

CAUCHON (*emette un profondo sospiro*) – Bene. Grazie, Giovanna, di avermi aiutato. Ho temuto per un momento di non poterti salvare. Ora ti leggeranno l'atto di abiura. E' già preparato, dovrai soltanto firmare.

GIOVANNA – Non so scrivere.

CAUCHON – Farai una croce. Monsignor Inquisitore, mi permettete di richiamare Fratel Ladvenu perché legga l'atto? Gli avevo chiesto di redigerlo. Del resto, dobbiamo essere al completo ora, per pronunciare la sentenza, dal momento che Giovanna torna fra noi. (*Si china verso di lui*) Dovete essere soddisfatto, l'uomo ha detto sì.

INQUISITORE (*ha un sorriso pallido sulle labbra sottili*) – Aspetto la fine.

CAUCHON (*va in fondo e grida a una guardia*) – Chiamate Fratel Ladvenu!

GIUDICE (*va dall'Inquisitore e gli parla sottovoce*) – Monsignor Inquisitore, non lascerete fare una cosa simile!

INQUISITORE (*fa un gesto vago*) – Se essa ha detto «sì».

GIUDICE – Monsignore il Vescovo ha condotto il dibattito con una indulgenza per questa ragazza che non riesco a capire! So tuttavia, da fonte sicura, che egli mangia alla greppia inglese. Mangerebbe ancora più abbondantemente alla greppia francese? Questa è la domanda che mi pongo.

INQUISITORE (*sorride*) – Io non me la pongo, Giudice Istruttore. Non è una questione di mangiatoia. E' molto più grave. (*S'inginocchia improvvisamente, dimenticando l'interlocutore, e prega*). O Signore! Voi avete permesso, all'undicesima ora, che l'uomo si umiliasse e si abbassasse. Avete permesso che, questa volta, essa dicesse «sì». Perché, nello stesso tempo, avete lasciato nascere una inconfessabile tenerezza nel cuore di questo vecchio uomo, consumato da una vita di compromessi, che l'ha giudicata? Non permettete dunque mai, Signore, che questo mondo sia sbarazzato da ogni traccia di umanità, affinché possiamo consacrarlo in pace alla Vostra Gloria?

(*Fratel Ladvenu si è fatto avanti*).

CAUCHON – Fratel Ladvenu, Giovanna è salva. Essa accetta di rientrare nel seno di nostra Madre Chiesa. Leggetele l'atto di abiura, ed essa lo firmerà.

LADVENU – Grazie, Giovanna. Ho pregato tutto il tempo per te. (*Legge*).

«Io, Giovanna, comunemente chiamata La Pulzella, confesso di aver peccato d'orgoglio, caparbità e malizia pretendendo di aver ricevuto delle rivelazioni da Nostro Signore Iddio, per mezzo dei Suoi angeli e delle Sue beate sante. Confesso di aver bestemmiato portando un costume immodesto, contrario al decoro del mio sesso e ai canoni di nostra Santa Madre Chiesa, e di avere incitato, coi miei malefici, degli uomini ad uccidersi tra loro. Rinnego e abiuro tutti questi peccati, e giuro sui Santi Evangelii di rinunciare per sempre a portare questo abito di eresia e di non prendere mai più le armi. Dichiaro di rimettermi umilmente alla nostra Santa Madre Chiesa, al nostro Santo Padre



il Papa di Roma e ai suoi Vescovi per quanto riguarda la valutazione dei miei peccati e dei miei errori. La supplico di ricevermi nel suo seno e mi dichiaro pronta a subire la sentenza che le piacerà di infliggermi. In fede firmo col mio nome questo atto di abiura, di cui dichiaro di aver preso conoscenza».

GIOVANNA (*che non è più che una piccola bimba imbarazzata*) – Faccio un cerchio o una croce? Non so scrivere il mio nome.

LADVENU – Ti guido la mano. (*L'aiuta a firmare*).

CAUCHON – Ecco, Giovanna. Tua Madre è in festa nel vederti tornata a lei. E tu sai che essa gioisce più per la pecorella smarrita e ritrovata che per le altre novantanove... La tua anima è salva e il tuo corpo non sarà consegnato al boia. Noi ti condanniamo soltanto, per grazia e misericordia, a passare il resto dei tuoi giorni in prigione per la penitenza dei tuoi errori, al pane di dolore e all'acqua di angoscia, affinché tu possa pentirti attraverso la contemplazione solitaria, mediante la quale noi ti dichiariamo liberata dal pericolo della scomunica in cui era caduta. Puoi andare in pace. (*Fa un segno di benedizione su di lei*). Portatela via!

(*I soldati conducono via Giovanna. Tutti si alzano e si mettono a chiacchierare in piccoli gruppi; atmosfera di fine udienza*).

#### Quarta Scena

(*Tutti i personaggi si sono ritirati. L'illuminazione cambia. Si vede Giovanna passare in fondo, ricondotta in prigione da una guardia. I personaggi di Chinon sono scivolati via furtivi e l'aspettano al suo passaggio*).

(*Giovanna riprende il cammino. La guardia la conduce al suo sgabello. L'illuminazione cambia ancora. Ora essa è sola nella prigione*).

GIOVANNA (*sola*) – Monsignor San Michele, Signore Caterina e Margherita, non mi parlate dunque più? Perché mi lasciate sola dopo che gli inglesi mi hanno presa? Voi eravate con me quando marciavo alla vittoria, ma è soprattutto nel dolore che ho bisogno di voi. So bene che sarebbe troppo comodo essere sempre tenuti per mano da Dio Padre. Dove sarebbe il merito? Egli mi ha preso per mano all'inizio perché ero ancora piccola. Ora mi pensa abbastanza grande, e posso fare da me. Ma io non sono ancora così grande, mio Dio. Come era difficile vederci chiaro in tutto quello che diceva il Vescovo! Col giudice cattivo era facile; desideravo rispondergli male, non foss'altro per farlo arrabbiare; ma il Vescovo parlava così dolcemente e varie volte mi è sembrato avesse ragione. Senza dubbio, voi avete voluto tutto ciò, mio Dio. Siete stato voi a volere che io avessi tanta paura quando quell'uomo ha detto che non avrebbe potuto nemmeno strangolarmi. Ma siete voi che mi volete ancora viva? (*Silenzio. Giovanna sembra attendere una risposta. Ha gli occhi rivolti al cielo*). Sta bene. Dovrò rispondere da sola anche a questa domanda.

(*Pausa*) Dopo tutto, forse sono stata soltanto orgogliosa. Forse, ho inventato tutto io. Dev'essere anche bello vivere in pace, essere liberati da ogni dovere e non avere più che la propria piccola carcassa da portare avanti, giorno per giorno...

(*Ancora un silenzio*). Doveva essere un po' troppo grande per me quella storia...

(*Si abbandona all'improvviso, singhiozzando, sul suo sgabello. Warwick entra rapidamente preceduto da una guardia, che li lascia immediatamente. Si ferma, guarda Giovanna, sorpreso*).



## Quinta Scena

WARWICK – Piangi?

GIOVANNA (*si raddrizza*) – No, Monsignore.

WARWICK – Ed io che venivo a felicitarmi con te! Per la felice conclusione di questo processo.

GIOVANNA (*chiede improvvisamente, senza guardarlo*) – Sarebbe stato meglio, non è vero, se fossi bruciata?

WARWICK – Ti ho detto che, per il Governo di Sua Maestà, l'abiura è esattamente la stessa cosa...

GIOVANNA – No. Dico per me.

WARWICK – Sarebbe stata una sofferenza inutile. Qualcosa di brutto. No, veramente, non sarebbe stato meglio. Sarebbe stata una fine tragica... Ora, invece, potrà essere una fine felice, anche la tua.

GIOVANNA (*grida improvvisamente con un'altra voce*) – Ma io non voglio fare una fine! E, in ogni modo, non quella, non voglio fare la vostra fine. Non una fine felice, non una fine che non finisce più... (*Si rialza*). San Michele! Santa Margherita! Santa Caterina! avete un bell'essere muti, ora, io sono nata il giorno in cui voi mi avete parlato. Ho incominciato a vivere il giorno in cui ho fatto quello che mi avete detto di fare, a cavallo, con una spada in mano! E' quella, Giovanna, soltanto quella! Non l'altra, che si gonfierà, impallidirà e farà discorsi senza senso nel suo convento, con le sue piccole comodità... Non l'altra che si adatterà a vivere... Voi tacete, mio Dio, e tutta questa gente parla contemporaneamente, imbrogliando tutto con le loro parole. (*Pausa*). Ma quando tacete, me l'avete fatto dire all'inizio da Monsignor san Michele, è allora che ci concedete maggior fiducia. E' allora che ci lasciate prendere le nostre responsabilità da soli.

(*Si raddrizza, improvvisamente cresciuta*). Ebbene, io mi assumo le mie responsabilità, mio Dio! Le prendo su di me! Vi restituisco Giovanna! Uguale a lei e per sempre! Chiama i tuoi soldati, Warwick, chiama i tuoi soldati, ti dico, presto! Rinuncio all'abiura, rinuncio all'abito femminile, potranno utilizzarlo, il loro rogo, l'avranno finalmente la loro festa!

WARWICK (*annoiato*) – Non fare pazzie, ti prego. Sono molto soddisfatto così, te l'ho detto. E poi, innanzitutto, ho orrore dei supplizi. Non potrei vederti morire.

GIOVANNA – Dovrai avere del coraggio, ragazzino, ne avrò tanto io.

(*Lo guarda, è tutto pallido, lo prende per le spalle*). Sei molto gentile, comunque, nonostante la tua faccia da gentleman, ma come vedi, non c'è nulla da fare, non siamo della stessa razza, noi due. (*Gli fa una piccola carezza inattesa sulla guancia, ed esce gridando:*) Soldati! Soldati! Ehi! Inglesi! Restituitemi il mio abito da uomo, e quando avrò rimesso i miei calzoni, richiamateli tutti, i giudici!

(*E' uscita gridando*).

WARWICK (*è rimasto solo, si asciuga la gota e mormora*) – Fuori posto! E volgare. Decisamente. Non si possono frequentare questi francesi...

## Sesta Scena

(*All'improvviso si alzano grandi clamori*).

VOCI – A morte la strega! Bruciate l'eretica! A morte! A morte! A morte!



*(Tutti i personaggi tornano rapidamente, portando delle fascine, urlando grida di morte, precedendo il boia che trascina Giovanna, aiutato da due soldati inglesi. Ladvenu, tutto pallido, li segue. Tutto ciò è rapido e brutale, come un omicidio. Il boia, aiutato da non si sa chi, anche dal Giudice Istruttore, fa un palco-rogo con i banchi che ci sono sulla scena. Vi fanno arrampicare Giovanna, l'attaccano al palo, inchiodano il cartello infamante sulla sua testa. La folla grida).*

VOCI – Al palo, la strega! Al palo! Tosatela, la ragazza dei soldati! Al palo! Al palo! Bruciatela!

WARWICK (*infastidito*) – Stupido! E' stupido! Avevamo proprio bisogno di questa messa in scena!

GIOVANNA (*grida, sul rogo*) – Una croce! Una croce, per pietà!

GIUDICE – Niente croci per una strega!

GIOVANNA – Ve ne supplico, una croce!

CAUCHON (*a Ladvenu*) – Ladvenu! Alla Chiesa parrocchiale. Correte!

*(Ladvenu esce correndo).*

GIUDICE (*all'Inquisitore*) – E' irregolare! Non protestate, Monsignor Inquisitore?

INQUISITORE (*che guarda Giovanna, tutto pallido*) – Con o senza croce, ma che taccia, presto! Guardatela sul suo rogo che si ride di noi. Ma non trionferemo mai di lui?

GIOVANNA (*grida ancora*) – Una croce!

*(Un soldato inglese ha preso due pezzi di legno, li attacca insieme e grida a Giovanna).*

SOLDATO – Prendi, ragazza! Mi disgustano, dopo tutto, tutti quei giudici. Ha diritto a una croce come le altre, quella ragazza!

GIUDICE (*si precipita*) – E' eretica! Te lo proibisco, uomo!

SOLDATO (*respingendolo con uno spintone*) – Non rompermi!

*(Tende la croce improvvisata a Giovanna, che la stringe avidamente contro il petto e la bacia).*

GIUDICE (*si precipita su Warwick*) – Monsignore! Quest'uomo dev'essere arrestato e giudicato anche lui come eretico. Esigo che lo facciate arrestare immediatamente!

WARWICK – Voi mi infastidite, Signore. Ne ho ottocento come questo, uno più eretico dell'altro. Ed è con questi che faccio la guerra!

INQUISITORE (*al boia*) – Presto, accendi il fuoco! Che il fumo l'avvolga e non la si veda più!

(*A Warwick:*) – Bisogna far presto! Fra cinque minuti, Monsignore, tutti saranno per lei.

WARWICK – Temo lo siano già.

*(Ladvenu è accorso con una croce).*

GIUDICE (*con voce stridula*) – Niente croce, Fratel Ladvenu!

CAUCHON – Lasciate stare, Giudice, ve lo ordino!

GIUDICE – Riferirò tutto alla corte di Roma!

CAUCHON – Riferite al diavolo, se volete, per il momento sono io che comando qui.

*(Tutto questo è rapido, messo a soqquadro, improvvisato, vergognoso, come un'operazione di polizia).*

INQUISITORE (*ripete nervosamente, correndo dall'uno all'altro*) – Bisogna far presto! Bisogna far presto! Bisogna far presto!



LADVENU (*che è salito sul rogo*) – Coraggio, Giovanna. Preghiamo tutti per te.  
GIOVANNA – Grazie, piccolo fratello. Ma scendi, rischi di essere bruciato anche tu.  
INQUISITORE (*non potendone più, grida al boia*) – Allora, uomo, ci siamo?  
BOIA (*che ridiscende*) – Ci siamo, è acceso. Fra due minuti, le fiamme la raggiungeranno.

INQUISITORE (*sospira, sollevato*) – Finalmente!

CAUCHON (*grida improvvisamente, inginocchiandosi*) – Mio Dio, perdonateci!

(*Fa un segno, tutti si inginocchiano e cominciano le preghiere dei morti. Il Giudice, astioso, è rimasto in piedi.*)

CAUCHON (*gli grida*) – In ginocchio, Giudice!

(*Il Giudice ha uno sguardo di bestia braccata e si inginocchia.*)

INQUISITORE (*che non osa guardare, chiede a Ladvenu che è vicino a lui tendendo la croce a Giovanna*) – Guarda davanti a sé?

LADVENU – Sì.

INQUISITORE – Senza paura?

LADVENU – Sì, con coraggio!

INQUISITORE (*chiede quasi dolorosamente*) – E c'è come un sorriso, non è vero, sulle sue labbra?

LADVENU – Sì, Monsignore.

INQUISITORE (*abbassa la testa, abbattuto, e constata sordamente*) – Non la vincerò mai.

LADVENU (*risplendente di fiducia e di gioia*) – No, Monsignore!

GIOVANNA (*mormora, già dibattendosi*) – O Rouen, Rouen, sarai dunque la mia ultima dimora? (*Con un gemito*) O Gesù!

AGNESE (*inginocchiata in un angolo, con Carlo e le regine*) – Povera piccola Giovanna. E' troppo stupido... Credete soffra già?

CARLO (*che si asciuga la fronte e guarda da un'altra parte*) – E' un brutto momento.

(*Il mormorio della preghiera dei morti copre tutto. All'improvviso, Beaudricourt arriva correndo, ansimante, spingendo tutti, dal fondo della scena o forse anche anche della sala. Grida.*)

BEAUDRICOURT – Aspettate! Aspettate! Fermate tutto!

(*Tutti si sono raddrizzati, c'è un momento d'incertezza.*)

VOCI – Come? Aspettare cosa? Cosa vuole? Cosa dice? E' un pazzo!

BEAUDRICOURT – Uff! Arrivo a tempo! (*Grida a Cauchon:*) Non può finire così, Monsignore! Non è stata rappresentata la consacrazione! Si era detto che si sarebbe rappresentato tutto! Non è giusto! Giovanna ha diritto di recitare la consacrazione, è nella sua storia!

CAUCHON (*colpito*) – E' esatto! Stavamo per commettere un'ingiustizia!

CARLO – Vedete! Ero sicuro che avrebbero dimenticato la mia consacrazione! Non si pensa mai alla mia consacrazione. E tuttavia mi è costata molto cara.

WARWICK (*sconvolto*) – Andiamo bene! La consacrazione, adesso! Che cattivo gusto! La mia presenza a questa cerimonia sarebbe indecente, Monsignore, io mi eclisso. In ogni modo, per me è finita, essa è bruciata. Il Governo di Sua Maestà ha raggiunto il suo obiettivo politico. (*Esce.*)

CAUCHON (*grida al boia*) – Disfa il rogo, uomo! Stacca Giovanna! E le siano portati la sua spada e il suo stendardo!



*(Tutti si precipitano gioiosamente sul rogo e le fascine. Carlo, che cominciano a vestire per la sua consacrazione, avanza verso il pubblico, sorridendo).*

**CARLO** – Quest'uomo ha ragione. La vera fine della storia di Giovanna, la vera fine che mai finirà, quella che verrà sempre ripetuta, quando si saranno dimenticati tutti i nostri nomi, non è nella sua miseria di animale braccato a Rouen, è l'allodola che vola nel cielo, è Giovanna a Reims in tutta la sua gloria... La vera fine della storia di Giovanna è gioiosa. Giovanna d'Arco, è una storia che finisce bene!

**BEAUDRICOURT** *(felice, togliendo le fascine con gli altri)* – Fortunatamente sono arrivato in tempo... Imbecilli, stavano per bruciare Giovanna d'Arco! Vi rendete conto?

*(Viene rapidamente innalzato un altare in fondo alla scena, con i mezzi disponibili, al posto del rogo. Le campane squillano improvvisamente, e anche un organo. Si forma un corteo con Carlo, Giovanna un po' discosta, poi le regine, la corte... Padre, madre, fratello...)*

*Il corteo si mette in marcia verso l'altare. Tutti i presenti si inginocchiano. Solo Giovanna rimane diritta, appoggiata al suo stendardo, sorridendo al cielo, come sulle immagini. L'Arcivescovo posa la corona sul capo di Carlo...*

*Organo trionfante, campane, colpi di cannone, volo di colombe, giochi di luce, forse, che suscitano riflessi nei vetri della cattedrale e trasformano la scena.*

*Il sipario si chiude lentamente su questa bella immagine da libro prezioso).*

---

## LE FILIALI DELL'EDITRICE ELLEDICI

---

**ANCONA** 60127 - Corso C. Alberto, 77 - tel. (071) 85.818 - ccp. 13082607

**BARI** 70123 - Via Martiri d'Otranto, 69 - tel. (080) 340.059 - ccp. 14574701

**BOLOGNA** 40129 - Via G. Matteotti, 23/D - tel. (051) 355.242 - ccp. 21743406

**CATANIA** 95124 - Viale M. Rapisardi, 22 - tel. (095) 441.379 - ccp. 12417952

**MESSINA** 98100 - Via S. G. Bosco, 33 - tel. (090) 718.874 - ccp. 12863981

**MILANO** 20124 - Via M. Gioia, 62 - tel. (02) 60.84.133 - ccp. 47704200

**NAPOLI** 80138 - Largo Donnaregina, 1 - tel. (081) 449.167 - ccp. 19328806

**PADOVA** 35100 - Via G. Jappelli, 6 - tel. (049) 24.600 - ccp. 16583353

**ROMA** 00193 - Via Conciliazione, 26-28 - tel. (06) 65.40.736 - ccp. 40726002

**SAMPIERDARENA (GE)** 16151 - Via C. Rolando, 63/R - tel. (010) 549.306 - ccp. 18532168

**TORINO** 10100 - Via M. Ausiliatrice, 32 - tel. (011) 52.11.925 - ccp. 8128

---

Presso tutte queste filiali potete trovare *Espressione Giovani*, anche i numeri arretrati, testi teatrali e recitals, filmine e diapositive.

---



Ci pare sintomatico che la **rinascita del mimo** coincida con una specie di **bisogno generale di riconoscersi nel proprio corpo**, di riconquistarlo, con la speranza che esso possa ridiventare l'eccellente mezzo espressivo e di comunicazione che ha dovuto essere in altri tempi. Nel nostro mondo di televisione, solitudine e violenza (che è forse, in fondo, una forma disperata di espressione e comunicazione), cominciamo a chiederci se per caso **non abbiamo perduto qualcosa di essenziale**, ad esempio quel calore umano che fa sì che si stia bene insieme, o perlomeno le sue condizioni. Per questo **la conoscenza del corpo**, del proprio corpo, e **la sua padronanza** come mezzo d'espressione e comunicazione **meriterebbero un posto importante nell'educazione**. Il corpo è il primo mezzo di comunicazione dell'umanità in creazione.

# ULISSE NELLA TERRA DEGLI SPECCHI INFRANTI

Il simbolismo è nella vita stessa, nella natura,  
nel rapporto con gli altri.

di **Andrea Perrone**

## PRECISAZIONI

1. *E' una performance, cioè lo svolgimento di un'azione che dovrebbe dare l'idea del valore di un attore.*
2. *Con soggetto unico: la performance sviluppa solo lo stato emotivo, attraverso quei movimenti meccanici a cui il prigioniero è sottoposto.*
3. *Con due soggetti: la «teatralità» balza agli occhi come un fulmine; lo schema (ammesso che sia seguito nei suoi dettagli) non muta; unica differenza è che viene introdotto il **DIALOGO DI MOVIMENTO CORPOREO**.*
4. *Costruzione dell'ambiente: una gabbia divisa in 5 parti. Intorno il vuoto. La musica deve aiutare a creare ambiente e atmosfera.*
5. *Abbigliamento: calzamaglia bianca con giacca taya nera.*
6. *Trucco: bianco sfumato in azzurro.*
7. *L'obiettivo è quello del punto 3., ovvero la teatralità, per cui con due soggetti si «semplifica l'oggettività da mostrare».*

**Parte prima** - Animazione da parte di due corpi.

1. **INIZIO NEL TOTALE SILENZIO.**  
— Ulisse è solo, chiuso dentro la gabbia.



— Risveglio, alzata dalla branda, preparazione della colazione.

*(Oggetti non ne devono esistere assolutamente, tutto deve essere mimato nei più minimi particolari. Unico oggetto, al massimo, la branda).*

## 2. L'IMPORTANZA DEI MOVIMENTI.

— Prima quella del VISO, in seguito quella delle braccia-mani-gambe, infine quella del BUSTO.

## 3. MOVIMENTI DI ULISSE.

— I movimenti dentro la gabbia son lenti e calibrati.

L'espressione del volto si suddivide in varie forme:

un po' SOGNATORE, un po' IRONICO, un po' ANGOSCIOSO, un po' RABBIOSO.

## 4. RITORNO IN BRANDA.

— Luogo in cui il prigioniero ha instaurato un rapporto di reciproca solidarietà.

— ATTESA, strana attesa, raffigurata da una strana espressione del viso.

— SGUARDO PERSO NEL VUOTO.

MUSICA. PIANOFORTE «A TASTIERA LIBERA» POSSIBILMENTE SEGUENDO I MOVIMENTI MIMICI.

5. Passaggio veloce di un corpo vestito di GIALLO (quello che indossa è uno scafandro con tanto di casco e guanti), mimando meccanicamente getta all'interno della gabbia un giornale.

— Ulisse schizza in piedi, allunga le mani, afferra il giornale (lo sfoglia lentamente) il viso muta in continuazione.

ESPRESSIONE DIVERSA AD OGNI PAGINA CONSULTATA.

— Una sigaretta (movimento lentissimo) un sorso di caffè, (atmosfera quasi ideale).

## 6. RITORNA IL GIALLO

— Dietro di lui un corpo (vestito con calzamaglia bianca e giacca taty nera, con il viso truccato di bianco sfumato in ROSA. Occhi neri risaltanti).

## 6 bis. I DUE SI MUOVONO CON PASSO CADENZATO.

7. Il GIALLO giunto davanti alla gabbia estrae una enorme chiave e apre il cancello (ULISSE è già in piedi e attende).

Un compagno, qualcuno con cui parlare, con cui dividere le angosciose giornate in questa terra di nessuno, nella casa degli specchi infranti; mille pensieri gli balzarono alla mente ma non fece in tempo a connotarli tutti, che il «tizio» era già al suo fianco.

— IL GIALLO E' SPARITO, DISSOLTO NEL NULLA.

## 8. DIALOGO TRA ULISSE E IL COMPAGNO.

In questo caso il dialogo deve essere raffigurato con una mimica molto veloce, schizzata, e in vari punti anche disordinata.



Durante il dialogo si susseguono delle musiche, a volte dolci, a volte forti; momenti di silenzio molto importanti, devono essere introdotti, nei momenti in cui, i due mimi, bloccano ogni tipo di espressione, e si «trasformano» in statue.

— LA PRIMA PARTE SI CONCLUDE CON UN'IMMAGINE FISSA.

— I DUE MIMI BLOCCANO I LORO MOVIMENTI, SI TRASFORMANO IN STATUE.

### Parte seconda

1. Cambia il ritmo musicale, (da mantenere sempre il free jazz o la classica) ora il sogno diventa parte integrante, parte visiva di tutto ciò che sta intorno ad Ulisse e al suo compagno.

— ULISSE e il suo compagno sono sdraiati sulla branda, con le mani dietro la nuca, occhi aperti nel vuoto.

2. Intorno alla gabbia si sviluppa un balletto classico (3 donne e 3 uomini ballano il LAGO DEI CIGNI o altro).

— E' IL PRIMO SOGNO DI LIBERAZIONE DI ULISSE.

— Il suo compagno dorme.

3. Un forte rumore di «battito di chiavi» distoglie Ulisse dal suo sogno; è un invito verso il suo compagno ad uscire.

— ORA IL COMPAGNO DI ULISSE ESCE DALLA GABBIA.

— LA SOLITUDINE RIPRENDE IL SUO POSTO INIZIALE.

— ULISSE RITORNA IN BRANDA, CONTINUA A SOGNARE.

4. Riprende il balletto, ma dopo i primi passi e le prime note, la coreografia si frantuma (i ballerini si accasciano al suolo) di soppiatto ULISSE balza in piedi, espressioni di angoscia si librano dal suo cuore, si guarda intorno, cerca qualcosa/qualcuno, ma non sa che/chi.

— Ritorna ancora in branda, rimette le mani dietro la nuca, sogna!

5. I sogni non hanno una «linearità» ma sono «SPEZZETTATI NELLA SUA LINEARITA'».

In questo caso l'importanza della musica classica o del free jazz è fondamentale.

— I sogni s'intrecciano, vanno da situazione a situazione, balzano da un polo all'altro, si scontrano, si dividono.

— Il balletto in questo caso ha il compito di unificare i movimenti, i vari stati d'animo e sogni, immaginati da Ulisse.

6. Ulisse lentamente cambia posizione, alla fine si accovaccia, dorme.

7. Mentre Ulisse dorme nessun corpo si muove intorno a lui, l'unico sfondo è una sinfonia, molto dolce.

Il punto 6. e il punto 7., stanno al sonno pomeridiano avvenuto dopo una serie di convulsioni interne protratte dagli innumerevoli sogni. *RISPETTO A CIO', DEFINIRE LA DURATA DEL TEMPO E' VERAMENTE UN PROBLEMA*, comunque intorno a lui svaniscono tutte le immagini, rimane solo la musica.



8. Intorno alla gabbia un'immagine femminile si diverte ad osservarlo; la donna è tutta velata; ogni tanto allunga le braccia all'interno nel tentativo di afferrarlo, ma inutilmente; così si accascia al fianco.

La donna sta a simboleggiare la vita esterna alla gabbia; il tentativo andato a vuoto di afferrare Ulisse dimostra che in quel luogo nessuno ci deve stare; il suo accasciamento di fianco alla gabbia e la sua espressione di angoscia fanno capire la tragicità della situazione vissuta dagli affetti da ambo le parti.

9. *ATTENZIONE*: nel momento in cui la donna si accascia al suolo, mantenendo sempre una mano aggrappata alla gabbia, Ulisse si sveglia, si alza, e inizia a guardarsi intorno, quasi contemporaneamente anche la donna si alza.

Appena tutte e due le figure (corpi) sono in piedi, inizia il rincorrersi vicendevolmente, a scatti, stando sempre agli antipodi della gabbia.

10. Questi movimenti hanno una durata molto breve; finché, le due figure (stando sempre agli antipodi della gabbia) si bloccano aggrappandosi ferocemente alle sbarre; e una forte sensazione di delusione si impossessa dei loro corpi, dei loro visi, dei loro sguardi.

— Esce l'immagine femminile dal quadro; ritorna all'interno della gabbia la solitudine.

— La solitudine arriva nel momento in cui il crepuscolo sprigiona i suoi lenti e deboli raggi di luce.

11. Arriva il GIALLO, con passo cadenzato e molto rumoroso distoglie Ulisse dal suo sogno. Il GIALLO continua a far rumore; il rumore ha un suono metallico. Ulisse si porta le mani sulle orecchie e si rannicchia in un angolo, il rumore gli entra nell'anima prepotentemente; cerca invano di alleviare il più possibile la sopportazione; non ci riesce. Si rotola all'interno della gabbia come un pallone; quella situazione pare non finire mai.

(PAURA - TERRORE - ANGOSCIA).

12. Lentamente il rumore diminuisce, il GIALLO si allontana e Ulisse stacca le mani che coprono le orecchie e che proteggono la testa, si alza si guarda intorno: ormai è buio, la sera ha fatto il suo ingresso, un'ultimo sguardo furtivo verso il luogo dove è calato il sole; in quel momento passa via velocemente l'immagine femminile; Ulisse allunga la mano; il gesto è «incomprensibile», sembra quasi che Ulisse la voglia afferrare ma nello stesso tempo è anche un dolce saluto, gli occhi continuano a fissare il buio, il cielo scuro; gli occhi si perdono nel vuoto.

13. Ulisse inclina la testa e lentamente si porta alla branda. Si sdraia, mette le mani dietro la nuca. Dorme.

— Mentre sta dormendo l'immagine femminile ritorna, inizia a danzare intorno alla gabbia; la danza, prima lenta, poi veloce, poi ancora lenta, finché i passi/movimenti del dolce corpo leggero di donna si affievoliscono.



# IL SACRO IN TESTORI

E' apparso in aspetto di uomo, si umiliò ancor di più,  
fino alla morte.

di Andrea Spiriti

L'esaminare, a oltre quarant'anni dal suo inizio, l'attività teatrale e letteraria di Giovanni Testori, porta necessariamente al suo interno una particolare attenzione al progressivo enuclearsi in essa delle forme del «sacro», di quelle forme estetiche, cioè, che intendono incentrare la propria attenzione su di una sfera reale separata dalla pura ed empirica contingenza, ma destinata ad influenzarla fino a renderla vita.

Ma, se a livello di suggestione culturale — dovuta principalmente alle opere teatrali di questi anni — è lecito interpretare la sua carriera artistica come una configurazione della letteratura quale «itinerario intimo verso la trascendenza» (Cascetta), invece il discorso diventa più complesso in sede di valutazione critica globale dell'attività testoriana, così ricca di contraddizioni e di sviluppi che si negano dialetticamente l'un l'altro.

Più corretta criticamente appare una cesura nell'indagine su Testori fra l'attenzione al sacro in senso stretto e quella alla «sacralità dell'esistenza», cioè al procedere del vivere interpretato come superiore alla mera contingenza e nel contempo impastato in essa.

Non bisogna però credere che queste dimensioni corrispondano ad un abbozzo di periodizzazione a base tematica: se è vero che l'attenzione alla «sacralità della materia» assume una dimensione predominante nel periodo anteriore alla conversione religiosa e letteraria (1977-1978), e che viceversa la centralità del dialogo uomo/Dio si fa evidente nel periodo posteriore alla conversione, è anche vero che i due filoni si compenetrano e si motivano a vicenda, quasi a costituire la *pars dextruens* e quella *construens* di un medesimo procedere, letterario o teologico che sia.

Questo fatto risulta più evidente in alcuni momenti dell'attività testoriana, che tut-

tavia — ed è inutile ricordarlo — brilla per fecondità e, quindi, per il numero enorme di articoli, romanzi, poesie, saggi critici e opere teatrali che ne punteggiano e storicizzano il divenire.

Per renderci conto di come la fecondità si abbinò alla ricorrenza di tematiche fisse, e di come ogni periodizzazione sia relativa, basta confrontare due momenti letterari posti quasi agli antipoli: il racconto «*Il dio di Roserio*» (1954 e 1958) e l'opera teatrale «*Post-Hamlet*» (1983).

E' innegabile che il vero protagonista del primo sia il corpo, una fisicità vista secondo una scala complessa (dalla macchina/corpo alla prestanza fisica e sessuale, dalla turgida visceralità alla sofferenza fisicomorale) ma tendente verso la sconfitta, in un progredire del dolore che rende sì l'uomo simile al *Christus Patiens* (paragone ricorrente nell'esegesi testoriana) ma che nel contempo non crea alternative alla miseria, condannata ineluttabilmente a divenire da fisica esistenziale.

All'altro estremo abbiamo ancora la fisicità, la carne — che in lui è sempre portata all'identificazione con la «materia» tout-court —, la reificazione dell'uomo ad opera del Totem-re, ma anche la progressiva riscossa dello spirito, la rivelazione del legame con Dio: l'odio del Totem-re è rivolto appunto verso la «carne odiata, proprio perché creata».

Si può così dedurre che, mentre ne «*Il dio di Roserio*» il desiderio di qualcosa che trascenda la pura fisicità è solo un impulso indefinito, una sfiducia nella storicità della Rivelazione (non a caso il rifiuto dell'amoralità viene espresso nei racconti contemporanei al nostro come «*Paura dei preti*»), invece nel «*Post-Hamlet*» il dubbio è diventato certezza, la domanda esistenziale una «sequela Christi» che impegna il protagonista al martirio e all'opposizione totale con quanto il Totem-re rappresenta.



Questo fenomeno di inversione globale può essere meglio osservato nel teatro, che ha il suo momento critico nel triennio 1977/1979.

Col 1977 «la tragedia è fenida; fenida è la trilogia; et anca la ditta dei dittanti», Testori ha condotto all'estremo la «domanda tragica», il tentativo cioè di risolvere il dubbio esistenziale col ricorrere ad una vita mediata e recitata quale il teatro, e così facendo ha concluso la Trilogia tragica. Questo ricorso alla forma scenica era già stato teorizzato, riprendendo la propria produzione precedente, ne «*Il ventre del teatro*», un disorganico quanto metafisicamente unitario saggio di poetica teatrale.

Affermando che «si batte sempre la carne contro la carne per pervenire non all'emissione di una risposta, ma alla enucleazione d'una domanda (della "domanda")» e che l'assenza di una risposta esistenziale «non autorizza a non tentare la domanda e a non provocare la sordità e la bocca chiusa dell'essere; del destino» perché «può darsi che, almeno nel punto dell'agonia, quella bocca si apra ed esali da sé, non un concetto, ma un suono: il "verbo"», si intende appunto la necessità di porsi in una drammatica dimensione di ricerca del sacro, con una straordinaria alternanza di «*Bestemmie e Preghiere*» (titolo meditatissimo di una sua raccolta poetica), che trova il suo punto risolutivo nella «prova teatrale» — quella della Monaca di Monza e di Erodiade, di Macbetto e di Renzo —, nell'«*Agonia*».

Questo porre un fatto quale la tensione agonica come supremo momento catartico e chiarificatore spiega anche l'amore di Testori per la cultura e l'arte milanesi «pestanti» (cioè presenti fra le due pesti borromaiche e — in modo diverso — manzoniane del 1576 e del 1630), per Ceruti, per quel Cairo eminentemente «agonico» fino al punto di rendere quello di Erodiade un leit-motiv della sua produzione.

Ma il periodo in cui l'indagine testoriana si concentra intorno al nodo agonico-teatrale del rapporto con la trascendenza è quello 1972/1977: in questa fase infatti viene composta la celebre Trilogia (*Ambleto - Macbetto - Edipus*), che costituisce la parte terminale e sintetica della produzione anteriore alla conversione.

Al di là del porsi a confronto con tre protagonisti del teatro «classico», c'è la continua richiesta di un senso, la disperazio-

ne abbinata a un distacco sempre più terribile fra Fede e Culto, dove il secondo si rivela inquinato e materializzato nel coincidere col potere civile, con Laio nell'Edipus — «Re e Imperatorio de questo Regno» quanto «Pontifex maximum, maximum et unichissimum», grazie all'unione dei due poteri, raggruppati e disprezzati nel paragone con gli aspetti più animaleschi dell'unione sessuale.

E' una condanna assoluta, nella lucida follia di Ambleto come nel cesaropapismo di Laio, per il potere, per la sua carnalità e materialità e anche per il sacro visto come dominazione sull'uomo, pur lasciando aperto un lume di speranza, la consapevolezza cioè che «la scala è longhissima, ma là, in la cima, ce stiamo noi (= gli oppressi), no te (= il potere)».

La nascita stessa diventa un elemento di accusa contro il Creatore, un atto non voluto ma subito da un uomo che pure vuole disperatamente tendere verso l'Altro «fasciato dal mistero insondabile della sua doppia natura»: il Dio/Uomo, il Dio incarnatosi per l'uomo diviene per Testori lo scandalo estremo, il degradarsi nella carnalità, quasi con un esasperato manicheismo ossessionato dalla bipolarità fra un Dio/spirito e un demonio/materia.

E' questa la tensione dell'Erodiade e di molte poesie, ma è anche un tentativo di ricerca, uno sforzarsi di vedere la ragione di ciò che a lui sembra illogico e innaturale, l'Incarnazione di Cristo come pure la «violenza primigenia» di ogni nascita.

Come è già stato notato, quando si arriva a questo punto non c'è scampo: o si continua sulla stessa strada in un processo involutivo contrassegnato dall'approfondimento e dall'esasperazione delle stesse tematiche oppure si cambia rotta e s'inverte la propria poetica.

«*Conversazione con la morte*» dimostra che Testori ha scelto la seconda alternativa: rinnegando in parte la propria pars dextruens, egli reinterpreta la realtà teatrale come il veicolo privilegiato per la riscoperta della sacralità dell'esistenza umana in quanto voluta e guidata da Dio, che si pone come termine ineliminabile della ricerca umana.

Indubbiamente è facile — forse troppo facile — sottolineare gli aspetti «mondani» della conversione testoriana, svilirla per non avvertirne la scomodità e l'attualità; ma anche se rimaniamo alla pura dimensione letteraria, vediamo come lo scarto c'è stato — e profondo — ma, nel contem-



po come sia assimilabile a quei balzi evolutivi e a quelle sintesi hegeliane che pur negando i propri precedenti nel contempo li confermano, divenendo al tempo stesso rivoluzione e riproposizione del proprio nucleo.

E' proprio questa l'evoluzione di Testori, e il trait d'union è significativamente rappresentato dalla parola, dallo strumento di espressione che diviene Strumento di Salvezza, e non astrattamente ma proprio nel suo incarnarsi nella storia e nel teatro come sua appendice e tornasole.

Questo momento segnava anche il passaggio ad un modo diverso di intendere la «base metafisica» della parola: mentre il «naturalismo testoriano del decennio 1954/1964 impostava il problema in chiave di eliminazione del «diaframma paternalistico» fra letteratura e società (e incentrando quindi l'attenzione sull'espressione vista più come strumento che come oggetto di «rovello metafisico»), invece il «culto della parola» posteriore alla conversione sta a significare proprio questo fatto nuovo. L'espressione cioè deve essere riscoperta nella sua dimensione metafisica, nella capacità di riproporre in aeternum il problema del rapporto uomo/Dio sulla comune base espressiva.

La comunicazione, la compartecipazione al dramma dell'uomo/figlio non può dunque essere espressa che con la parola, tendente per questo a farsi Parola, Rivelazione.

La conversione ha rappresentato dunque un momento critico per il medium verbale in Testori, e un primo abbozzo di soluzione è venuto in «Conversazione con la morte», anche se il dramma dell'ambiguità semantica dominava già parecchi momenti della Trilogia.

Ma è solo col monologo di «Conversazione» che si fa strada la coscienza del valore fattivo della parola, tradita dall'uomo ma costantemente capace di autoriproposizione.

La parola diventa qui il «memento»; il ricordo storico (e nell'ultima fatica teatrale «*I Promessi Sposi alla prova*» proprio questa funzione di ricordo storico sembra divenire la missione essenziale della letteratura), la «pulce nell'orecchio» posta dal simbolico e misterioso amico, ricordato in «Conversazione» come colui che raduna intorno a sé «altri diseredati o semplici passanti» per «parlare», conscio del valore del proprio atto: «Ciò che im-

porta è dirle, certe parole: Una volta dette non lasciano più pace...».

L'espressione diviene così un nuovo ed altissimo sistema di contatto fra gli uomini, fra ciò che di profondo e di sacro c'è in ognuno di essi, e nel contempo il tramite per la ricerca del Divino.

E' infatti insistendo sul valore della parola pronunciata da un Coro umano, della parola che arriva quasi — pur nell'analogia della metafora — a collegare il sacro col contingente umano che s'imposta il primo oratorio testoriano, «*Interrogatorio a Maria*».

Già la scelta del genere non è casuale: utilizzare un oratorio (cioè uno «spettacolo sacro, senza scene né azione, in parte narrazione, con meditazioni morali ed edificanti per soli, coro e un semplice accompagnamento musicale» giusta la definizione di Mila) significa ricollocarsi in quella temperie spirituale barocca che è la più congeniale all'animus testoriano, ma soprattutto credere alla possibilità teatrale di una presa di contatto col sacro, grazie all'espressione che si affanna a descrivere l'Incarnazione del Logos/Parola.

Questo momento — mistico e letterario insieme — è sviluppato e complicato nel secondo oratorio, che in realtà è un monologo con brusco cambio finale di protagonista: «*Factum est*».

Il dover descrivere la vita spirituale di un feto dal concepimento alla sua uccisione tramite aborto pone necessariamente una sconvolgente novità espressiva: il monologo è una «progressione espressiva», nel senso che il passaggio da polisillabi quasi disarticolati a una dolente e volutamente essenziale narrazione non è brusco ma progressivo, quasi che l'espressione riveli evolutivamente tutte le proprie potenzialità, i plusvalori del proprio divenire.

Ma c'è soprattutto la ripresa del tema dell'incarnazione, questa volta di un feto che rivela drammaticamente la propria condizione di Figlio, di Croce, di «Padre in me», di Vita.

Qui giunti, la via della trasformazione dell'atto scenico, e in generale della letteratura, in descrizione e riscoperta del dialogo con Dio è aperta, e su questa scia, infatti, si muovono le ultime due opere teatrali di Testori, «*Post-Hamlet*» e «*I Promessi Sposi alla prova*», incentrate sul tema della Speranza, della coscienza che è l'Amore Divino a determinare la vera maturazione umana.

Ancora una volta un ruolo predominante



è svolto dalla parola, «lussureggiante» quanto si vuole, ma capace di mostrare tutte le proprie gradazioni, dalla degenerazione di essere tradita alla rigenerazione di riconsacrata quale strumento non solo comunicativo ma essenzialmente caritativo («la divina, umile, gloriosa, *sacra*, calpestata, assassinata e poi redenta parola»).

L'espressione vive così uno stadio nuovo della sua esistenza: nella sua degradazione e nel suo riscatto si incarna la vicenda umana, quasi in una perenne Sacra Rappresentazione di cui Testori è insieme cantore e protagonista.

Ma tutto questo è lecito alla condizione di porre la parola non solo come problema stilistico, bensì come canone espressivo privilegiato dell'esistenza, di quella vita la cui «maestà» è divenuta un motivo fisso negli articoli testoriani di questi anni.

La vita cioè è vista appieno nella sua sacralità, nel suo essere momento essenziale del rapporto uomo/Dio grazie al mistero dell'Incarnazione.

Compito della letteratura sarà dunque tentare, con la speranza di riuscita, un contatto oratorio col Divino, e nel contempo descrivere, e perciò rivivere, il procedere vitale della realtà: il fenomeno letterario diviene insieme memento e lode, quasi un «salmodiare del quotidiano» dove l'arte si fa preghiera.

#### CENNI BIOGRAFICI

Giovanni Testori è nato a Novate Milanese nel 1923.

Anche se il suo esordio di drammaturgo e di critico data col 1943, la sua vera formazione culturale avviene al seguito di Roberto Longhi negli Anni Cinquanta, con interessi critici prevalentemente orientati verso il Barocco Lombardo.

«Il dio di Roserio», primo racconto lungo è stato edito nel 1954, e da allora attività critica, pittorica e letteraria, si sono strettamente intrecciate.

Nel 1958 incomincia il ciclo de «I segreti di Milano» che, inaugurato coi racconti «Il ponte della Ghisolfa» prosegue nel 1959 con «La Gilda del Mac Mahon», nell'anno successivo con le opere teatrali «La Maria Brascia» e «L'Arialdia» e termina nel 1961 con il romanzo «Il fabbricone».

La prima raccolta di poesie «I trionfi» è del 1965, seguita l'anno successivo da «Crocefissione» e «In Trigesimo».

Da allora la creatività testoriana non conosce limiti: nel 1967 ritorna al teatro con «La Monaca di Monza» e nel 1969 con «Erodiade», mentre l'attività poetica prosegue nel 1970 con «Per sempre».

Fra il 1972 e il 1977 viene composta la celebre Trilogia tragica (Amleto - Macbetto - Edipus), contemporaneamente ai romanzi «La Cattedrale» e «Passio Letitiae et Felicitatis» e alla raccolta poetica «Nel Tuo sangue».

Il 1977/1978 segna il momento della conversione religiosa e letteraria, esplicitata dal monologo teatrale «Conversazione con la morte» e, nel 1979, con «Interrogatorio a Maria».

Se escludiamo la raccolta poetica «Ossa mea» (1983), da allora l'attività di Testori si è concentrata prevalentemente sul teatro, con le tre opere «Factum est» (1981), «Post-Hamlet» (1983) e «I Promessi Sposi alla prova» (1984).

---

## Fotografia

---

### I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA, di Giovanni Testori.

Regia di **Andrée Ruth Shammah**. Gli attori: il maestro, **Franco Parenti**. L'attore che fa Renzo, **Giovanni Crippa**. L'attrice che fa Lucia, **Francesca Muzio**. L'attrice che fa Agnese, **Gabriella Poliziano**. L'attrice che fa Perpetua, **Colette Shammah**. L'attore che fa Don Rodrigo, **Maurizio Schmidt**. L'attrice che fa Gertrude, **Lucilla Morlacchi**.

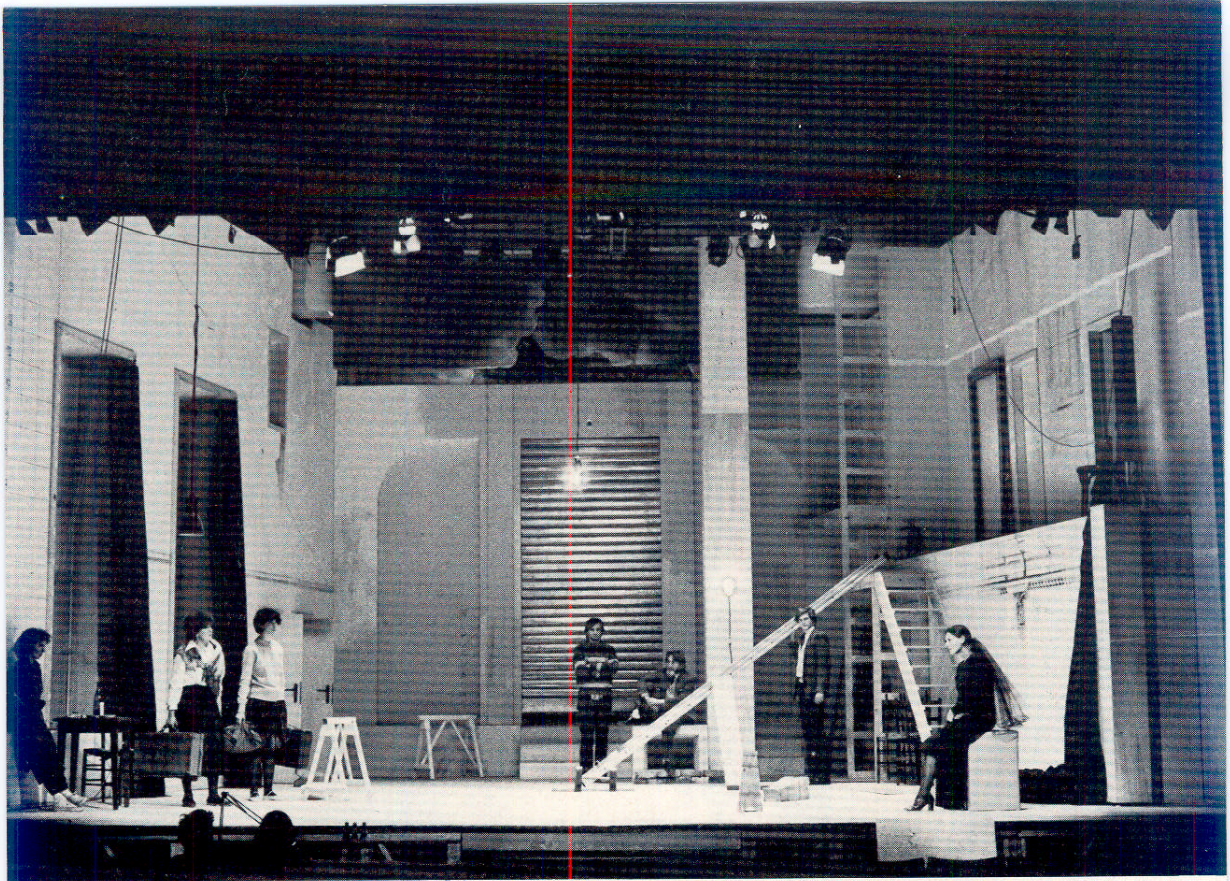
«Un maestro conduce per mano i suoi attori per cercare insieme a Loro, rivivendo e facendo rivivere sulla scena I Promessi Sposi, un senso della vita più ampio e sereno. Un percorso ricco e imprevedibile fatto di spontaneità e freschezza, ma anche della giusta fatica per acquisire consapevolezza e coraggio di accettare l'essere oggi attori e dunque uomini. Attraverso i grandi temi che agitano "quel ramo" del lago di Como: l'amore, il magone, l'ingiustizia, il male, la fiducia e la speranza, cresce così l'attoriale famiglia in un grande affresco popolare che vorrebbe parlare a noi uomini di sempre». (Andrée Ruth Shammah).

**In copertina:** Lucilla Morlacchi e Franco Parenti.



















La sincerità è una virtù indispensabile per rappresentare il sacro. Falsità, trucco, imbroglio, doppiezza sono linguaggi e metodi sconsecrati e dissacranti. Ma come è possibile se il teatro, per natura sua, è finzione? Deve essere compreso per quello che è, non di più. Gli spettatori non devono essere imbrogliati, ma aiutati a leggere i segni drammatici per mezzo dei quali gli autori vogliono dire e figurare una presenza invisibile, una verità, un valore, un'anima.

Come far conoscere quest'anima che sta dietro ad una maschera, ad un gesto, ad un dramma? Perché si tratta proprio di capire la metafora di un teatro come figura della vita nella sua integrità, e gli attori come figura delle persone reali. Solo così si può sperimentare la tensione spirituale e sacra che crea la vita di tutti i giorni. Si può scoprire che il sacro, il mistico, il soprannaturale non è al di fuori del naturale, del reale, del profano. Per questo il pubblico deve essere educato, prima di tutto, all'interiore discorso della sua coscienza; chi non sa dialogare con il proprio spirito, difficilmente sarà in grado di instaurare un autentico e profondo dialogo esteriore con i vicini. In secondo luogo gli attori devono far nascere la loro recitazione dai pensieri e sentimenti di fondo, reali, non finti, e non dall'esibizione più o meno colorita ed esteriore delle parole, del gesto, per ingraziarsi il pubblico.

## GLI INCONTRI PERSONALI NEL VANGELO

Gesù e la Samaritana

di Luigi Melesi

*Come vi è stato promesso, diamo il via ad una nuova serie di pezzi per un teatro-sacro educativo. Molti lettori ci hanno chiesto di continuare la drammatizzazione delle parabole. Abbiamo però deciso di cambiare registro, anche perché in merito sta uscendo una pubblicazione dal titolo: «Le parabole di Gesù in teatro».*

*Fra i tantissimi soggetti drammatici che la Bibbia ci offre, ho preferito ancora quelli del Vangelo, per la sua semplicità, universalità e popolarità. Rileggendo di nuovo i Vangeli mi sono accorto della verità detta durante la Messa da un detenuto di S. Vittore: «Il Vangelo è un "quotidiano" più quotidiano del giornale uscito 'sta mattina: non profuma di inchiostro fresco, ma di verità e di attualità. Non l'avrei mai immaginato. L'ho capito adesso, leggendolo da detenuto».*

*Se vogliamo capirlo così anche noi, non dico «facciamoci arrestare», ma non dobbiamo lasciarci prevenire e condizionare negativamente dal fatto che racconta storie conosciute, fatti, discorsi e massime sentiti e ristentiti, fin da bambini, magari predicati dal nostro parroco ogni anno alla stessa maniera, impersonale e in passato remoto. Ho conosciuto dei cristiani che sanno ormai a memoria il commento evangelico domenicale, ne anticipano addirittura le battute, perché identico, immutabile, eterno, persino nell'inciso estemporaneo, comico o drammatico.*

*La presunzione orgogliosa di sapere tutto ci proibisce di incontrare la verità.*

*Superiamo questi condizionamenti, e riscopriremo che il Vangelo è una autentica novità, una sconvolgente e rasserenante novità anche per l'uomo di oggi. Non*



sto a suggerirvi come fare simile esperienza. Non è il tempo né il luogo. Cercatevi un maestro. Su qualche piazza lo potete ancora trovare.

Le sacre rappresentazioni di questa rubrica, in programma per EG'84, saranno tutte attorno all'idea, al fatto e all'esperienza di un incontro di Gesù con l'uomo, la donna, con la gente. L'incontro della Parola di Dio con la storia dell'uomo, con la storia. Ci dovrebbe aiutare a scoprire, cogliere e sperimentare la rivelazione di Dio, la sua presenza nel fatto, nella vita quotidiana, nella contingenza storica individuale e comunitaria.

Nei Vangeli gli incontri di Gesù a tu per tu con uomini e donne sono molti: con Nicodemo, la samaritana, i lebbrosi, il cieco dalla nascita, Zaccheo, Giuda, l'adultera... Non mancano le possibilità di scelta né la varietà.

Sarà importante approfondire la ricerca fino al punto di scoprire che il cieco sono veramente io, Zaccheo sei proprio tu, i lebbrosi siamo noi...

In linea di massima seguirò il metodo già provato, che si sviluppa in tre momenti: 1. il coinvolgimento attraverso interrogativi e aspettative attuali e contemporanei; 2. il fatto come risposta, rivissuto e rappresentato da alcuni attori-spettatori; 3. la conclusione, che dovrebbe mettere in crisi tutti, attori e spettatori, far discutere e convincere a prendere la decisione di essere «cristiani nuovi» e a «fare» quello che il Vangelo ci dice.

L'incontro di Gesù con la Samaritana è il primo della serie.

### Al pozzo di Giacobbe

Edmond Rostand, autore della commedia eroica «Cirano di Bergerac», ha scritto nel 1897 «La Samaritana», un dramma ambizioso in versi, che ebbe a interpretare la Bernhardt, famosa attrice francese. «La Samaritana» di Rostand è in 3 quadri: presso il pozzo di Giacobbe il primo e il terzo; alla porta di Sichem il secondo. E' possibile trovare copia del testo in qualche biblioteca.

Non vi propongo un lungo dramma teatrale, ma, in breve, il dramma di uno degli incontri emblematici di Dio con l'uomo, in due persone, Gesù e la Samaritana, appartenenti a due differenti condizioni sociali, a due religioni contrastanti, e a due popoli nemici. Per ricostruire quella situazione, oggi dovremmo mettere di fronte un uomo e una femminista, cattolico irlandese e protestante scozzese, israeliano e palestinese.

L'incontro poteva anche allora finire in uno scontro. Non sarebbe stato né il primo né l'ultimo.

Per ben comprendere il dramma psicologico, e quindi per poterlo rivivere nei toni giusti, mettiamo a confronto i sentimenti dei due protagonisti, cercando di cogliere i movimenti segreti delle loro anime, l'evoluzione vitale e religiosa e la loro maturazione.

### GESU'

Desidera passare per la Samaria, tra nemici, scomunicati, pagani. Deve incontrare una donna e un popolo, esclusi dal potere ufficiale.

Oltre ad essere stanco, pellegrino e straniero, è pure assetato e non ha la possibilità di bere.

### LA SAMARITANA

I Samaritani non desiderano mai avere un Giudeo nella loro città né regione.

Gioca in casa. Anche lei ha bisogno di acqua. Ma il pozzo è nostro, di nostro padre. Dà acqua in abbondanza.



*L'ama per primo, prima ancora di incontrarla. L'aspetta.*

*Con umiltà si abbassa a chiedere: vuole dipendere, riconosce la ricchezza e il potere della donna. Chiede con dolcezza.*

*Non raccoglie ciò che divide. Siamo uguali. «Se tu conoscessi...»: non solo scusa l'ignoranza, ma crede nel desiderio profondo e sincero della donna di «acqua divina».*

*Non si offende ma, con calma, fa constatare che chi beve... ha ancora sete. Poi svela in parte il mistero e le caratteristiche del suo dono: cava la sete per sempre; diventa sorgente viva.*

*Con tono innocente, rispettoso e amabile, la invita ad andare a chiamare suo marito.*

*E invece... Gesù loda la sua sincerità, e le rivela la verità dei fatti... con franchezza. «Credimi». Sottolinea una seconda volta il lato positivo della risposta della donna.*

*Aspetta la domanda. Ora è Gesù che gioca in casa e parla da Profeta, rivela Dio Padre onnipotente per mezzo dello spirito e della verità.*

*La guarda.*

*Si fa conoscere e quindi si dona alla donna salvandola.*

*Lancia un'occhiata ostile. Si sente nemica, e il Giudeo che ha di fronte lo crede nemico.*

*Beffarda, aggressiva, sarcastica; sottolinea le diversità: tu uomo Giudeo chiedi a me donna samaritana.*

*Non comprende. Non è ancora illuminata. Fa dell'ironia infantile. Sfida il suo avversario: «Sei più grande...».*

*Ammette di avere ancora sete con l'acqua del pozzo... Si meraviglia. Esita, s'incuriosisce, esprime il suo grande desiderio di avere di quell'acqua. Ha capito che le parole di Gesù nascondono una realtà misteriosa.*

*Rimane scossa, sconcertata. Si accorge che Gesù sta per entrare nella sua vita intima. Spera di fermarlo dicendo «Non ho marito».*

*E' stupefatta. Senza parole. Guarda Gesù con ammirazione. Non si è sentita offesa, ma amata, e si mette alla scuola di Gesù: «Dimmi tu, che sei profeta, dove abita Dio che dobbiamo adorare?».*

*Ascolta con attenzione e interesse. Sa che deve venire il Messia, portatore di spirito e di verità. Desidera ardentemente di incontrarlo.*

*Va in estasi.*

*Il dubbio scompare. Si sente conquistata in un rapporto mistico. Ricambia l'amore testimoniandolo.*

### **I «significati» di questo incontro**

*Nella libera ricostruzione del messaggio che la samaritana annuncia ai suoi concittadini, cioè al pubblico, sono già detti molti significati dell'incontro. In sintesi sono:*

*1. La prima lezione da imparare da questo incontro è pedagogica: il metodo e-*



ducativo e pastorale usato da Gesù nell'evangelizzare la donna di Samaria. Gesù, con un dialogo dolcissimo, sempre rispettoso al massimo della sua interlocutrice, gradualmente le illumina la coscienza, le fa vedere il male, la conduce per mano alla perfetta contrizione. E' lui il primo che, con umiltà, le chiede un favore. Non si offende per l'aggressiva reazione di lei e per i pregiudizi che manifesta contro i giudei. Si intrattiene con lei in disparte, non davanti a tutti, in modo da poterla correggere amichevolmente, senza svergognarla in pubblico. Al ritorno dei discepoli interrompe immediatamente il dialogo. Le presenta poi, con grande sapienza e tatto, i tesori della grazia come cosa da lei desiderata tanto e da sempre e come soddisfazione delle sue aspirazioni, facendo subito scaturire in lei il desiderio, sebbene confuso, di questi beni.

Dopo questa preparazione psicologica, Gesù, con grande discrezione, porta la donna a prendere coscienza della miserabile condizione morale in cui vive. Nella vita intima della donna non entra di prepotenza, ma vi allude amabilmente con una innocente proposta: «Va, chiama tuo marito». Loda subito la risposta sincera della samaritana. Finalmente, sempre con delicatezza ma con altrettanta chiarezza, le rivela i «segreti» della sua vita, senza offenderla e senza rifiutarla, unendo a tanta bontà, altrettanta fermezza e sincerità.

2. Il superamento di alcuni tabù socio-culturali e religiosi di quell'epoca. Gesù si intrattiene da solo con una donna, straniera per di più, dialoga con un'eretica, si confida ad una peccatrice pubblica, la rispetta senza giudicarla, la ama, le propone la salvezza e non la condanna.

3. Il dono di Dio, la sua rivelazione e salvezza, è per tutti indistintamente, senza preferenza di persona.

4. La vera religione è cattolica. Gesù insegna il superamento del culto particolare, settario e ghetizzante, per un culto unico, santificante e universale. La nuova forma di adorazione proposta da Gesù non è formalistica: punta sul cuore vivificato dallo Spirito di verità.

5. L'acqua viva, il dono di Dio, è la verità di Gesù, è lo Spirito che dà all'uomo vita, ricchezza spirituale, gioia, forza, speranza, santità, carità. Così come l'acqua di un'oasi dà tutto questo a chi vive nel deserto.

6. I contenuti dell'evangelizzazione testimoniati da Gesù alla samaritana sono: Dio, non potenza anonima e lontana, ma Padre. Di conseguenza, la nostra filiazione e fraternità; Gesù Cristo, salvezza offerta da Dio Padre ad ogni uomo come dono di grazia; l'aldilà come vita eterna, vocazione profonda e definitiva dell'uomo; speranza nelle promesse fatte da Dio nella nuova Alleanza; la preghiera adorante, riconoscente, sincera; i sacramenti segni di salvezza; la Chiesa universale, simboleggiata dalla samaritana «donna straniera»; la liberazione dell'uomo da ogni forma di schiavitù, nel rispetto dei diritti di ogni persona.

7. Le vie dell'evangelizzazione che emergono sono la testimonianza, la parola, la carità. La testimonianza di una vita autenticamente cristiana: «Credimi». L'uomo contemporaneo ascolta più volentieri i testimoni che i maestri. La predicazione della parola di Gesù: la fede dipende dalla predicazione. Il linguaggio del cuore, la via dell'affezione: di un'affezione ben più grande di quella di un maestro. Deve essere quella di fratello, di padre e di madre.

8. L'evangelizzata diventa, per necessità e per grazia, evangelizzatrice: «Venite a vedere» il Profeta che può illuminare le coscienze, il Messia mandato a noi da Dio per parlarci della sua paternità, il Salvatore del mondo.



### Messa in scena e personaggi

*Per la messa in scena di questo episodio evangelico non ci si deve preoccupare tanto dei costumi, delle mode, di ciprie e cosmetici, quanto di quegli elementi che parlano all'animo dello spettatore. Si deve mettere in scena la psicologia drammatica dell'incontro di due persone, in tutte le sue sfumature. Il fatto spirituale e mistico deve diventare immagine e trasfigurazione. Si tratta di rappresentare l'arte di Dio nel convertire e divinizzare l'uomo, e il cammino dell'uomo per arrivare alla comunione con Dio.*

*Due attori capaci di reincarnare l'animo di Gesù e della Samaritana sostituiranno e compenseranno qualsiasi scenografia e coreografia.*

*La scena, se vi piacerà crearla come la richiede il testo, deve esser fatta dal pozzo circolare o rettangolare, sormontato da un arco con una rozza carrucola. Qualche albero, o anche solo un ulivo, ma così pallido da sembrare d'argento. Due o tre cespugli. E poi molta luce, ma una luce psicologica, spirituale.*

*I personaggi sono:*

*L'ATTORE che fa la parte di GESÙ. Nella prima scena sarà il BARMAN 1.*

*L'ATTRICE che fa la parte della SAMARITANA. Sarà il BARMAN 2.*

*TRE ATTORI che rappresentano I DISCEPOLI.*

*MAMMA e FIGLIO e altri Spettatori.*

## GESÙ E LA SAMARITANA

(Dal Vangelo di Giovanni 4,1-42)

1.

*(Il pubblico in sala attende l'inizio della sacra rappresentazione. Entrano in scena due barman, un ragazzo e una ragazza, con al collo la loro cassetta-bar. Scendono tra la gente a vendere).*

*BARMAN 1 (il ragazzo, invitante) – Bibite, gelati, caramelle...*

*BARMAN 2 (la ragazza, insistente) – Coca-cola, aranciata, chinotto... cocacola...*

*BAMBINO (fra il pubblico, ad alta voce) – Mamma, ho sete, dammi da bere!*

*MAMMA (al figlio) – Che cosa vuoi?*

*BAMBINO – Voglio bere!*

*MAMMA (al barman 2) – Barman, un'aranciata per il mio bambino.*

*SPETTATORE 1 – A me una coca.*

*SPETTATORE 2 (ai suoi amici) – Volete bere qualcosa?*

*AMICI (al barman 1) – Che cosa ci offri?*

*BARMAN 1 – Se avete sete di denaro, di potere, di sesso, di gloria... io non posso accontentarvi.*

*SPETTATORE 2 – Hai forse qualcosa per toglierci la sete di giustizia, di libertà...?*

*BARMAN 1 (interrompendolo, con umorismo) – Bevande del genere non sono in vendita. Si fanno in casa o si ricevono in omaggio, in dono, dalla ditta direttamente.*

*BARMAN 2 – Le trova chi è fortunato giocando alla vita.*

*BARMAN 1 – Ma è indispensabile credere che quel dissetante c'è, esiste.*

*BARMAN 2 – Non è acquavite.*

*BARMAN 1 – Né acqua di Fiuggi.*



BARMAN 2 – Non è liscia, né gassata, o, tantomeno, Ferrarelle.

BARMAN 1 E 2 – E'... «acqua viva», l'acqua della vita.

BARMAN 2 – Noi cristiani siamo stati sponsorizzati per farne la pubblicità. Dovrebbe essere la nostra passione, la nostra arte e missione.

BARMAN 1 – Purtroppo non sempre gli facciamo un buon servizio. Ma proviamoci ancora una volta, subito.

BARMAN 2 (*dando il via al tecnico del suono*) – Sigla musicale!

BARMAN 1 – Io farò la parte di Gesù. Lo so che non gli assomiglio. Non sono buono come lui e nemmeno sincero... (*Si mette una tunica e, sul capo, un fazzoletto alla maniera palestinese*).

BARMAN 2 – E io, che sono donna, farò la samaritana. (*Immediatamente*) Sì, sì... l'episodio lo conoscete già, lo so, ne sono sicura. (*Con furbizia e simpatia*) Ma se avete ancora sete... dubito l'abbiate compreso in profondità. (*Indossa un sari orientale*).

(*A tre spettatori*) Voi tre fate gli amici di Gesù; prendete, mettetevi questi mantelli.

BARMAN 1 (*ai macchinisti*) – E voi mettete in scena il pozzo. Qualche albero. Un cespuglio. Luce meridiana, calda, raggiante.

BARMAN 2 – Atmosfera estiva, mi raccomando... che faccia venire sete a tutti... anche agli indifferenti, agli apatici... Un canto di cicale come fondo musicale ce l'avete? (*I due barman escono, pronti per rientrare nel loro personaggio, Gesù e la Samaritana. Gli amici di Gesù restano in scena e, raccontando, ambientano l'incontro*).

## 2.

AMICO 1 – Secondo la tradizione, Giacobbe, il patriarca, aveva scavato questo pozzo, lasciandolo poi in eredità a suo figlio Giuseppe, l'Ebreo o... l'Egiziano.

AMICO 2 (*avvicinandosi e guardando dentro*) – Una cisterna, profonda una quarantina di metri, che dà acqua ancora oggi.

AMICO 3 – E' al centro di un giardino ombroso e profumato.

AMICO 1 – Gesù ha lasciato la Giudea diretto verso la Galilea. Avrebbe potuto seguire il Giordano, risalendolo, come fanno i Giudei, preoccupati di evitare la Samaria,

AMICO 2 – una regione disprezzata e maledetta, abitata da stranieri, scomunicati e fuorilegge.

AMICO 3 – Originale! Lui decide di attraversare la Samaria.

(*Entra anche Gesù. L'amico n. 1 gli si avvicina. Poi gli altri*).

AMICO 2 – Dopo aver camminato tanto, circa una giornata, nei pressi di Sicar si ferma.

AMICO 3 – E' sudato e stanco. Come lui, anche noi, suoi amici. E abbiamo anche fame, oltre che sete.

AMICO 1 – E' mezzogiorno. Fa un caldo infernale.

AMICO 3 (*a Gesù*) – Noi entriamo in città per comprare del cibo. Maestro, vieni anche tu?

GESÙ (*allusivo*) – Io ho un cibo da mangiare che voi non conoscete.

AMICO 1 (*pronto*) – Daccene, anche a noi.

GESÙ – Andate, andate pure. Io vi attendo qui.

I TRE (*uscendo*) – Riposatevi un poco, ritorniamo presto.

(*Pausa*).

SAMARITANA (*E' una giovane donna. Arriva al pozzo. Porta un'anfora sul capo*).



*Lancia subito un'occhiata rapida e ostile a Gesù: è un Giudeo! Depone l'anfora e fa scendere nel pozzo il secchio che portava in mano).*

GESÙ (*a lei, con umiltà e dolcezza*) – Dammi da bere!

SAMARITANA (*beffarda, con tono aggressivo e, fors'anche, con un sorriso sarcastico*) – Come mai tu, che sei Giudeo, chiedi da bere a me che sono una donna samaritana? Tra voi e noi non corre buon sangue, e da tempo...

GESÙ (*la guarda in silenzio, con occhi penetranti. Poi:*) – Se tu conoscessi il dono di Dio e chi è che ti dice: «Dammi da bere!», tu stessa gliene avresti chiesto, ed egli ti avrebbe dato acqua viva... acqua di sorgente...!

SAMARITANA (*non comprende. Con ironia infantile*) – Signore, tu non hai nulla per attingere, e il pozzo è profondo: da dove prendi quest'acqua viva? Sei tu forse più grande del nostro padre Giacobbe, che ci diede questo pozzo, e ne bevve egli stesso, i suoi figli e il suo gregge?

GESÙ (*con calma e serenità, ma anche con autorità*) – Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua zampillante per la vita eterna.

SAMARITANA (*si meraviglia. Sente che le parole di Gesù nascondono un significato misterioso e profondo. Non lo capisce ancora. Con esitazione, curiosità e desiderio*) – Signore, dammi di quest'acqua, affinché non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua.

GESÙ (*con tono innocente e amabile*) – Va a chiamare tuo marito.

SAMARITANA (*scossa e sconcertata. Resta silenziosa per un attimo*) – Non ho marito.

GESÙ (*con stima*) – Hai detto bene: «non ho marito»; (*con franchezza*) infatti hai avuto cinque mariti, e quello che hai ora non è tuo marito; (*lodandola*) in questo hai detto il vero.

SAMARITANA (*è stupefatta. Senza parole, guarda Gesù. Poi, con ammirazione*) – Signore, vedo che tu sei un profeta. (*Pausa. Cambia discorso... ma incomincia a mettersi alla scuola del Signore*). I nostri padri hanno adorato Dio sopra questo monte; perché voi dite che è Gerusalemme il luogo in cui bisogna adorare?

GESÙ (*apprezza la domanda e risponde con tono profetico*) – Donna, credimi, è giunto il momento che né su questo monte né a Gerusalemme adorerete il Padre. Voi adorare quel che non conoscete, noi adoriamo quello che conosciamo, perché la salvezza viene dai Giudei. Ma da oggi i veri adoratori adorano il Padre in spirito e verità: poiché tali sono gli adoratori che il Padre cerca. Dio è spirito, e quelli che l'adorano devono adorarlo in spirito e verità.

SAMARITANA (*ha ascoltato con interesse e stupore. Vorrebbe comprendere meglio e sapere di più*) – Io so che il Messia ha da venire. Quando egli verrà, ci annuncerà ogni cosa. (*Si alza, fa per mettere l'anfora sul capo...*).

GLI AMICI (*Arrivano dalla città. Si fermano in disparte. Si meravigliano nel vedere Gesù con la samaritana*).

GESÙ (*guardandola*) – Sono io, io che ti parlo.

SAMARITANA (*ripone l'anfora per terra. È stupefatta e senza parole. Il dubbio scompare. Si sente conquistata. Gli bacia i piedi, lo abbraccia. Poi lascia l'anfora e il secchio e corre in mezzo al pubblico, tra la gente, ad annunciare Gesù, salvezza di Dio. È importante trovare il tono giusto, carico di sentimento, non retorico, ma sincero e convinto. Deve comunicare un'esperienza*).

Venite, venite a vedere un uomo,  
l'uomo che tutto mi ha detto, quello che ho fatto.  
È il Cristo, il Messia, è il Profeta di Dio.  
Non giudica noi secondo la faccia,



ma vede il segreto del cuore: se soffri, se ami, se odi,  
se speri; anche quando disperì...  
Venite a vedere chi mai ho incontrato:  
l'Amore ho trovato, e la morte ho lasciato.  
Venite a vedere chi ho udito con queste mie orecchie,  
chi ho visto con questi miei occhi  
e con le mie mani l'ho pure toccato.  
Lo dico anche a voi: sperate da lui  
di nascere ancora, risorgere e vivere sempre.  
Ha un dono per tutti: acqua viva in eterno  
che cava ogni sete e toglie la fame;  
la sua Parola è vita.  
Che importa chi sei, se vecchio o bambino,  
se giusto o ladrone, sapiente o cretino!  
Per lui non ci sono stranieri  
e nemmeno nemici: soltanto figli e fratelli.  
Montagne e vallate per lui non son divisioni;  
lo spirito suo ci unisce e rifonda nell'uno.  
Anche la donna per lui vale molto, quanto l'uomo:  
non disprezza le donne, e nemmeno le vende o le compra.  
Lui ama e ci salva.  
L'ha fatto con me, peccatrice perduta.  
Cristo è il liberatore dell'uomo:  
libera noi dall'orgoglio, demonio infernale;  
da schiavitù di cose violente e strutture feroci;  
da disperazione e da rabbia;  
risveglia speranza e crea la pace.  
Che cosa dell'altro mi ha detto?  
Che dopo la morte c'è vita,  
che Dio è Padre di tutti,  
che tutto è Amore...  
Da lui spero tutto, per lui tutto porto,  
in lui tutto credo. Mi ama.  
Venite a vedere.  
Vi sembro impazzita, teatrante o una strega?  
Rispondi, parlate, vi ascolto con gioia.  
Vorrei risentire da voi, come allora:  
Noi, oggi, crediamo, non più per la tua parola:  
l'abbiamo udito noi stessi e sappiamo  
ch'è Cristo Gesù,  
il Salvatore del mondo!

*(Incomincia la conversazione con il pubblico. Sarà assai interessante ascoltare qualcuno raccontare il proprio 'personale' incontro con il Signore).*



L'educazione all'uso intelligente e retto degli strumenti della comunicazione sociale che sono a disposizione dei ragazzi e dei giovani, è uno degli obiettivi specifici e principali dei **Cinecircoli Giovanili Socioculturali**. Per questo ne promuovono una adeguata e specializzata **formazione teorica e pratica** attraverso laboratori, convegni, corsi, destinati soprattutto ai giovani. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria Nazionale CGS, Via dei Salesiani 9, Roma; oppure alle sedi regionali.

# I MASS - MEDIA INDIZIATI DI REATO?

dell'altro fratello Lumière

*Perfezionando il cinetoscopio di Edison, io e mio fratello Augusto non avremmo mai immaginato, allora, di inventare un mezzo aggressivo e violento che potesse, in seguito, trasformarsi in arma contro l'uomo.*

*Abbiamo pensato che lo scorrimento regolare della pellicola e la proiezione dell'immagine senza tremolii avrebbero dato vita a immagini morte, e soprattutto avrebbero permesso di vedere, comunicare e comprendere meglio la verità delle cose e delle persone, anche a distanza e molto tempo dopo l'accaduto.*

*E invece oggi abbiamo sentito dire, e anche letto, che nostro figlio, il cinema, e sua figlia e nostra nipote, la televisione, sono spesso o possono essere istigatori e maestri di crimine, cioè assidui, incorreggibili e fraudolenti persuasori di male. Se è così come dicono, dobbiamo aspettarci, prima o poi, un mandato di cattura plurimo, o perlomeno di comparizione davanti ad un pretore, magari d'assalto..., e lì ti voglio filmare!*

## L'accusa e la difesa

*Proviamo ad immaginare gli argomenti dell'accusa.*

*Cinema e televisione fanno un'associazione a delinquere e di stampo mafioso, esercitando cioè un potere assoluto e incondizionato sull'uomo e sulla società, superiore a quello giudiziario, politico ed economico.*

*La loro ragione d'essere è unica: distruggere il pubblico, seducendolo, plagiandolo, istigandolo, corrompendolo... e tutto con il massimo indice di gradimento da parte del pubblico stesso.*

*Ci siamo già rivolti a degli avvocati difensori di fama, del foro internazionale, e ci hanno assicurato, al contrario, della bontà naturale di questi strumenti — chiamati oggi mass-media; infatti, oltre ai nostri, ce ne sono altri, la radio, ad esempio — e li definiscono addirittura «doni di Dio», perché offrono nuove possibilità di comunicare, con la massima facilità, ogni sorta di notizie, idee, insegnamenti, influenzando non solo i singoli ma le stesse masse e l'umanità intera.*

*Se fosse così, non possiamo certamente essere imputabili di reato, e quindi dovremmo essere assolti in istruttoria.*

*Il problema c'è per chi li usa questi strumenti. Ogni strumento, infatti, può diventare un'arma a doppio taglio: il coltello per pelare le patate o fare «uchieddu» nella pancia del nemico; l'uranio può curare gli ammalati di cancro o provocare*



*un intero genocidio; l'automobile trasporta a passeggio e al lavoro migliaia di cittadini, ma ne uccide anche diecimila all'anno solo in Italia...*

*Così cinema, radio, televisione se ben adoperati ci offrono grandi vantaggi, ma se usati malamente ci possono procurare danni, anche irreparabili: possono diffondere la verità o la menzogna, sollevare e arricchire la persona o travolgerla e derubarla, stimolare nella gente le virtù positive o scatenare le aggressività negative; contribuire alla ricostruzione della comunità umana o scatenare istinti bellici e produrre divisioni e guerre; fare nell'uomo il regno di Dio o fare nello stesso uomo il deserto e la sua rovina...*

*L'effetto positivo o negativo di questi strumenti va considerato tenendo conto del messaggio comunicato e della natura propria di ciascuno strumento, e inoltre di tutto il contesto e delle diverse circostanze nei quali si attua la comunicazione: ad esempio, le persone che lanciano il messaggio e quelle che lo ricevono, il modo, il luogo, il tempo... Contesto e circostanze, infatti, possono modificare o addirittura cambiarne totalmente il valore morale.*

### **Mass-media e violenza**

*Voglio esemplificare quest'ultima idea in merito alla violenza che i mass-media possono scatenare nel pubblico degli spettatori.*

*1. In persone povere di valori, psicologicamente fragili o socialmente frustrate, un programma aggressivo e violento può essere una forte istigazione all'aggressività e alla violenza. Per farmi capire: una bastonata data ad un cane docile e sazio o a un cane affamato e rabbioso provoca certamente risposte diverse.*

*2. L'uomo, soprattutto bambino e adolescente, è un imitatore delle persone che gli vivono accanto. La sua imitazione nello sviluppo intellettuale e morale è evidente a chiunque abbia gli occhi aperti. E le comunicazioni dei mass-media agiscono proprio come modelli vivi, positivi o negativi, soprattutto per gli immaturi e in quelle classi sociali che considerano la televisione... la bocca della verità.*

*3. Le tecniche aggressive viste non vengono facilmente dimenticate da noi, anzi vengono successivamente rielaborate ed arricchite di particolari e di ulteriori sviluppi e possibilità, almeno nella nostra fantasia, e poi nella vita, se ci sarà bisogno.*

*4. In certe circostanze siamo inclinati a realizzare episodi di violenza visti o conosciuti: quando, ad esempio, nella vita quotidiana si ripresentano a noi situazioni simili a quelle osservate alla televisione o al cinema.*

*5. Quando i metodi violenti nella comunicazione di massa vengono premiati, sono cioè maniere e strumenti «efficaci», «vincenti» per raggiungere scopi di potere, economici, finanziari, affettivi... anche se socialmente disapprovati, diventano argomento persuasivo e forza incoraggiante: ci sentiamo cioè come obbligati ad usare le stesse tecniche aggressive conosciute attraverso i mass-media.*

*6. Ultima esemplificazione. Il giudizio «sociale», intendo quello espresso dal pubblico spettatore, particolarmente adulto, favorisce efficacemente l'apprendimento o il rifiuto dei metodi aggressivi e violenti visti sul video e sullo schermo. Se è così, allora, attenzione! Il nostro sorriso, applauso o altri gesti di approvazione e soddisfazione di fronte ad un'immagine violenta possono indurre un bambino o ragazzo ad interiorizzare quel gesto come un valore positivo da rivivere nella propria vita.*

*Sull'argomento possiamo sempre ritornarci; intanto pensateci anche voi, osservando con attenzione i piccoli e i grandi davanti alla televisione o al cinema.*



# SE SAN FRANCESCO FACESSE IL REGISTA...

di Ezio Leoni

Che senso del sacro offrire ai bambini  
in un universo schermico «snaturato»,  
arido di sentimenti e di valori?

Dice il «Catechismo dei bambini» al paragrafo 3: «Il mondo dei bambini si presenta con una fisionomia tutta sua... E' un mondo che ha una sua cultura, una sua civiltà, una sua religiosità. Qui lo "strano" e l'"incredibile" è qualcosa di naturale. C'è stupore e meraviglia per tutto ciò che si va scoprendo, anche se si tratta delle cose più comuni. "Interiore" ed "esteriore" sono una cosa sola. Sogno e realtà si incrociano, si sovrappongono, si dissolvono e tornano in evidenza...».

Cosa vuol dire allora «sacro» per un bambino? Come presentargli un trascendente non astratto, non lontano («Dio... lassù in cielo... Prima o dopo la quarta stella a destra?»), ma vicino, in noi e con noi, quando non c'è ancora la coscienza del dualismo «interiore-esteriore»?

Nell'incrociarsi di sogno e realtà chi ci guadagna è quest'ultima, perché ad essa il bambino si aggrappa estrapolandola ad una dimensione di onnipotenza (la stessa che attribuisce ai genitori) che non le è propria, facendole varcare i confini di un incredibile che per lui è credibile, di un sogno che non può chiamarsi tale dato che è ancora impercettibile cosa lo differenzi dal vivere di ogni giorno.

Nell'evoluzione della psicologia infantile poi, entra spesso prima il «magico» che il «sacro» (persino la «magia» di Babbo Natale sembra averla vinta sulla «sacralità» di Gesù Bambino) e le distinzioni si fanno sottili: «che differenza c'è tra una magia e un miracolo?...».

Forse proprio in questo piccolo dubbio si può intravedere una via al «distinguo» poiché la magia (positiva o negativa) galoppa dietro la fantasia, «va» verso un

mondo fantastico oltre il credibile mentre il miracoloso (solo buono) «viene» a modellare una realtà contingente che lo auspica (evolvendo, non valicando il credibile).

Tutte parole difficili per un bambino, ma esse si possono sintetizzare in un semplice confronto tra bene e male, in un'essenza di mistero non che «va», ma che «viene», che si unisce al vivere e lo coniuga secondo un fine di bontà. E' questa l'anima del sacro che diviene sempre più difficile da presentare ai piccoli proprio per l'unidimensionalità evasiva ed ambigua degli stimoli di comunicazione che li raggiungono.

La saga televisiva giapponese, da *Mazinga* in poi ha minato a più riprese la limpida casualità dell'«croc buono» ed ha sostituito addirittura il «magico» col «tecnicismo» mirabolante. L'«impero galattico» che popola i grandi schermi cinematografici, pur restando appresso all'iter umano nello snodarsi della vicenda, sembra aver talmente infranto le soglie del rappresentabile da togliere qualsiasi senso di mistero a quello che resta ancora da vedere o da sentire: abbiamo infine potuto osservare il filiforme portavoce di un «mistico» messaggio extraterrestre (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*) mentre in *Guerre stellari* il saggio maestro Obi-Wan Kenobi si è fatto uccidere dal malvagio Darth Vader per poter essere vicino (in «spirito», opportunamente concretizzato in una specie di voce della coscienza) al discepolo Luke\*. Se ci fosse davvero qualcos'altro di strano, misterioso o sacro, il cinema non l'avrebbe sicuramente già rappresentato?... D'altronde la produzione cinematografica guarda al pubblico infantile come ad una



platea-corollaria, che deve adattarsi ai gusti ed al linguaggio del pubblico adulto. E se nel «cinema dei grandi» il sacro resta sempre più in sordina è bene che anche i bambini si abituino presto!

Certo c'è l'eccezione di *E.T.* («il brutto anatroccolo venuto dallo spazio»): la forza dell'amore che riesce a far di nuovo pulsare il rosso cuore dell'omino galattico ha il fascino «buono» del miracolo e l'ingresso sconvolgente del mostriciattolo nella vita prima del singolo, poi della famiglia, infine della comunità, presenta una sua paraevangelicità indiscutibilmente stimolante. C'è l'attesa «messianica» di un messaggio da altre galassie, la predilezione per il mondo dei bambini quale area principe di sensibilità e disponibilità verso un'inaspettata «bontà totale», c'è la crescita-maturazione di Elliott di fronte all'evento-rivelatore, c'è un presupposto di soluzione alla crisi della sua famiglia (la madre, in antefatto abbandonata dal marito, sembra uscire rasserenata dall'esperienza, forse con un nuovo compagno), c'è soprattutto il discorso di fondo (comunicativo, d'amore) portato dalla «riedizione fantascientifica del bambin-Gesù» che lascia il suo segno «luminoso» nei cuori degli uomini proprio come l'astronave-mongolfiera lascia la sua scia-arcobaleno nel blu della notte hollywoodiana. Una volta tanto è il «cinema dei piccoli» a costringere l'universo adulto, ma si può parlare davvero per *E.T.* di «scintilla religiosa»? Le diavolerie fantafilmmiche e l'alterità del «personaggio buono», così al di fuori del contesto «naturale» del nostro mondo, collocano il film di Spielberg più vicino ad un simpatico «amore cosmico» piuttosto che alla vera sacralità del sentimento cristiano.

Restano allora solo (Bergman, Bresson o simili per i piccoli non li consiglierò) i film «religiosi» sulla Bibbia o sulla vita di Cristo, spesso però giocati più sullo straordinario che sul sacro, talvolta lunghi e calligrafici (*Gesù di Nazareth* di Zeffirelli), epici ed avventurosi (i «vecchi» *Ben Hur* e *Il Re dei re*), oppure vivaci se non clowneschi (*Godspell* di David Greene), validi per una buona divulgazione (storica o concettuale) ma di rado percorsi da un vero senso del sacro.

Il fatto è che forse nel bambino della prima infanzia, l'unica sacralità facilmente percepibile rimane quella della vita (del suo affascinante concetto di dono e di mistero) e della scoperta del mondo natura-

rale («guardate i gigli del campo...») che lo riempiono di meraviglia giorno dopo giorno, senza soluzione di continuità.

Basta pensare al fascino dei documentari, ed allo strano affetto che lega ad essi ancor oggi molti bambini per comprendere come essi riescano a vedere, più di noi, il messaggio sacrale che ci sta attorno, con una disponibilità, ancora intatta, per le continue scoperte nel ritmo emozionante del divenire.

Un film quale *L'albero degli zoccoli* coi suoi vecchi saggi e pazienti, i ragazzini semplici e ricettivi, gli adulti virilmente consapevoli e partecipi della realtà, resta una felice isola cinematografica per il bagaglio culturale dei più grandi, ma per quello prettamente infantile sembra che il panorama sia ancora più scarso.

I mass-media parlano sempre meno di natura e di sentimenti, sempre più di tecnica e di avventure. Era sicuramente melensa *Heidi* con il suo puro amore per le montagne: ma c'è stato da rimpiangerla poi (non solo in confronto alla freddezza computerizzata dei vari robot, ma pure per le lagnose «disgrazie e lacrime» di *Candy Candy* e soci), come c'è sempre da ricordare con nostalgia, quasi in blocco, il buon Walt Disney. L'ultimo cartoon della casa, *Red e Toby*, ci ha riportato in un mondo dove anche animali e cose insegnano ad avere un cuore (il «sacro» potrà scaturire da una cultura di «valori», inutile cercarlo o discuterne se l'aridità impera), dove la natura sflogora senza mezzi termini (il bruco che si trasforma in farfalla) e ci ha ricordato le stesse, più profonde sensazioni di *Bambi* e l'alacre «religiosità» lavorativa dei nani (*Biancaneve e i sette nani*): non vi è mai sembrato, ripensandoci, che quei sette, «piccoli uomini» che passeggiano tra i boschi andando alla miniera, dessero proprio l'idea di persone in pace con se stessi e col mondo? Disponibili all'amicizia (tra loro) ed all'amore (per Biancaneve), intenti ad un'operoso impegno personale... quel loro serafico fischiettare risuona come una specie di sano «ora et labora» benedettino, al quale l'alienante vivere metropolitano del XX secolo ci ha forse (grandi e piccoli) tristemente già disabituati.

\* Il che sembra mirare ad una conclusione ineccepibilmente atea.



# CINEMA SACRO E PROFANO

di Virgilio Fantuzzi

Alla religiosità dell'argomento non sempre corrisponde un'adeguata dimensione religiosa nello stile. Sacro e profano nel cinema possono convivere.

Il cinema di argomento religioso spesso è tutt'altro che religioso nella sostanza. Solo di rado alla religiosità dell'argomento corrisponde, in un film, una adeguata dimensione religiosa nello stile. Si parla qui, evidentemente, del cinema inteso come arte. Quando, in un'opera d'arte destinata a una chiesa, emozione estetica ed emozione religiosa si fondono reciprocamente, si suole parlare, a giusto titolo, di arte sacra; un'arte, cioè, che non ha nulla da vedere né con l'oleografia, né con gli oggetti di uso liturgico in vendita nei negozi specializzati. Si può parlare, per analogia con quanto avviene nelle altre arti, di un cinema sacro, distinto sia dal cinema di argomento religioso (i film biblici alla C.B. De Mille), sia da quello di argomento profano?

Se la sacralità di un film non è determinata, in maniera automatica, dalla scelta del suo argomento, è possibile riscontrarne la presenza, sia pure con modalità diverse, anche in pellicole di argomento profano. Il concetto di sacro e quello di profano, applicati al cinema, non verrebbero così ad escludersi reciprocamente, ma potrebbero convivere nella medesima opera generando, all'interno di essa, una tensione della quale il suo assetto drammatico non avrebbe che da giovare.

Il film LA RICOTTA di Pier Paolo Pasolini tratta esplicitamente, con procedimento metalinguistico, questo argomento. Vi si alternano immagini in bianco e nero e immagini a colori, relative alla lavorazione di un film sulla Passione di Cristo le prime, a una sorta di anticipazione di ciò che sarà il film in corso di realizzazione le seconde. Le une e le altre si ri-

feriscono a modelli pittorici preesistenti, ma mentre le immagini a colori si sforzano di riprodurre con ostentato effetto le tele di alcuni maestri del Manierismo toscano (le celebri DEPOSIZIONI del Pontormo e del Rosso Fiorentino), le immagini in bianco e nero si riferiscono, con la loro frontalità e con l'accentuazione dei chiaroscuri, alla pittura del primo Rinascimento, non imitata nei suoi risultati compiuti, ma colta piuttosto nel corso del suo progressivo affiorare da preesistenti modelli romanici e gotici. Con questi accorgimenti il regista, che si accingeva a girare IL VANGELO SECONDO MATTEO, cercava di dimostrare a se stesso che l'eccesso di buon gusto (la preziosità dei colori e l'armonia della composizione, desunta dai pittori manieristi) può nuocere all'espressione del sacro, la quale si attaglia meglio alla tecnica rude e scabra dei primitivi.

## Pasolini e Rossellini

Pasolini e Rossellini hanno realizzato film sulla vita di Cristo (rispettivamente IL VANGELO SECONDO MATTEO e IL MESSIA), che con la diversità del loro stile manifestano il diverso atteggiamento dei loro autori nei confronti del fenomeno religioso. Pasolini ha voluto fare, col VANGELO SECONDO MATTEO, un film di poesia, in senso tecnico, per aderire così al sentimento religioso, che va al di là del limite della ragione. Rossellini, fedele a un suo programma di divulgazione culturale da attuarsi coi mezzi audiovisivi, ha scelto un punto di vista esterno e distaccato rispetto agli avvenimenti rappresentati. A differenza di Pasolini, l'autore



del MESSIA ha realizzato un film di prosa, che mette in evidenza più gli aspetti di composizione, che non quelli di lacerazione, presenti nel messaggio cristiano. Nel mio volume «CINEMA SACRO E PROFANO» (Ed. La Civiltà Cattolica - Roma), le sezioni dedicate a Rossellini e a Pasolini non rappresentano solo un omaggio a due maestri del cinema italiano, scomparsi a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, ma contengono, sia pure in misure e forme diverse, la traccia di una conversazione aperta tra chi scrive e i due cineasti, basata in primo luogo su problemi riguardanti la religione, e che la morte ha troncato nel corso del suo svolgimento.

#### **Fellini**

Una visita sul «set» di Fellini (l'immanicabile teatro cinque di Cinecittà) o una serata con Sergio Citti a Fiumicino (pesce fresco e vino della migliore qualità) potevano essere considerate, nel volgere degli anni settanta, tappe obbligate di un pellegrinaggio laico attraverso la Roma di celluloido. Altrettanto lo erano per chi, mosso dal desiderio di conoscere in ogni sua manifestazione il fenomeno umano, giungeva a ravvisare una scintilla di eternità nel volto rattrappito di una comparsa o nell'occhio del commensale, che brilla al levare dell'ultimo bicchiere.

#### **Bertolucci, Bellocchio e i Taviani**

Bertolucci, Bellocchio e i fratelli Taviani sono raggruppati sotto la dicitura «Sovversivi del linguaggio» per indicare la loro comune nascita al cinema in un periodo (gli anni che precedettero il sessantotto) nel quale la ricerca di un nuovo modo di pensare ed esprimersi andava di pari passo con la ricerca di un nuovo modo di vivere e intervenire nella realtà. Il loro atteggiamento fu definito da alcuni snobistico, da altri dissacratorio. Oggi che molte speranze di quegli anni, segnati dall'impazienza, sono tramontate, ci si accorge che solo alcune schegge di poesia, rimaste avviluppate nel magma del linguaggio e del comportamento, sono in grado di sfidare l'ingiuria del tempo.

#### **Rosi e Olmi**

Rosi e Olmi, registi per tanti aspetti lontani (estroverso e meridionalmente gesticolante il primo, chiuso in una sua malinconia tutta prealpina il secondo), si incontrano per esaltare i valori dell'era contadina, che ha preceduto l'attuale civiltà delle macchine. Senza compiacimenti o sterili rimpianti, entrambi traggono dalla rievocazione del passato una lezione valida per il presente, denso di pericoli e minacce.

Ai nomi dei registi cinematografici qui elencati altri se ne potrebbero aggiungere, autori affermati o giovani leve in attesa del meritato riconoscimento. La giustapposizione tra sacro e profano, oltre a fornire un filo conduttore per orientarsi nel labirinto delle manifestazioni di un'arte legata da tanti tributi nei confronti della mondanità e delle attrattive atte ad agevolare il successo commerciale di un prodotto, può condurre molto lontano, verso l'estremo orizzonte della consapevolezza che l'uomo ha di se stesso, là dove ciascuno avverte insopprimibile la nostalgia dell'infinito.

La pubblicazione di un insieme di saggi, per lo più già apparsi in diverse riviste, può essere vista come una «suite» di pezzi chiusi, da leggere indipendentemente gli uni dagli altri, oppure come un testo unico, benché anomalo, che procede tra salti e ripetizioni, intersecato da diverse linee di sviluppo; discorso che può non apparire frammentario e occasionale, aperto a diverse interpretazioni possibili, dotato di significati diversi, almeno impliciti.

Tra questi significati, due si impongono con particolare evidenza. La ricerca esterna che, dato l'ambiente ecclesiastico dal quale l'Autore muove i suoi passi, si configura con la struttura del romanzo, inteso come agnizione dell'altrove. Alla vicenda esterna fa riscontro una vicenda interna. Un processo di chiarificazione personale, che si svolge attraverso il cinema (visto come specchio di una realtà che non è solo esterna) e si concretizza non tanto nella applicazione al cinema di una rigorosa metodologia critica, quanto piuttosto in una libera riutilizzazione dei materiali linguistici che lo schermo rinvia.



# THE DAY AFTER

di Nicholas Meyer

«Il giorno dopo» è cominciato...

**Stefano De Nadai**

**Regia:** Nicholas Meyer. **Interpreti:** Jason Robards, Jobeth Williams, Steven Guttenberg.

## IL SOGGETTO

*Siamo a Lawrence, cittadina universitaria nei dintorni di Kansas City; la vita scorre tranquilla e serena, sia in città che nelle fattorie che punteggiano l'amena campagna intorno all'abitato. Anche nei silos sotterranei della base missilistica, dove sono alloggiati i missili intercontinentali, tutto sembra improntato alla normalità. Il film si sofferma a mostrarci alcuni abitanti che conducono vita normalissima. Unica nota preoccupante è il deteriorarsi della situazione in Europa, dove truppe sovietiche sono ammassate ai confini con la Germania Federale. Col passare delle ore, le notizie che la tv trasmette sono però sempre più allarmanti e i capifamiglia cominciano a raccogliere provviste e a pre-*

*disporre qualche forma di rifugio; le forze armate intanto sono in allarme e dalle basi decollano i mastodontici bombardieri. Soltanto quando la popolazione assiste con occhi attoniti alla partenza delle testate nucleari, il panico dilaga: in capo a una trentina di minuti al massimo giungeranno infatti i missili sovietici. Ed è l'apocalisse. Due enormi funghi si innalzano sulla città che viene cancellata, persone in fuga vengono volatilizzate, altre subiscono ferite che, in capo a pochi giorni, diventeranno piaghe inguaribili e fatali. Pochi sopravvissuti tentano di riorganizzare una parvenza d'ordine in un paesaggio allucinante: il «day after» è cominciato...*

## LINEE DI LETTURA

Una delle più frequenti fobie dell'uomo moderno, riscontrabile anche a livello di psicoanalisi, è costituita dalla minaccia nucleare che incombe sulla nostra società come una sinistra maledizione. Sono già diversi i film che si sono occupati di questo tema, suscettibile di alcune variazioni (ricordiamo fra gli altri «A prova di errore», «Il dottor Stranamore», «Sindrome cinese», «Wargames» gli stessi ultimi due film dell'agente 007, senza contare che sono in arrivo altri esempi non meno inquietanti come «Testament» o «Silkwood»), ma finora, a parte qualche raro caso la catastrofe veniva sempre evitata all'ultimo istante e la ragione aveva il sopravvento. Con «The day after» questo non succede e lo spettatore rimane inchiodato in poltrona ad assistere ad una versione di quanto potrebbe accadere se la follia degli uomini prevalesse.

Film di altissima suggestione emotiva, di contenuti talvolta intollerabilmente drammatici e di tecnica indubbiamente di una certa efficacia, «The day after» non permette di rimanere indifferenti o distaccati, rassicurati dal fatto che tutto è fantascienza, che, tanto, a noi non accadrà mai.

Dopo un inizio piuttosto lento, con riprese aeree di pace e serenità, riprendendo a bassa quota le tranquille e amene contrade del Kansas e del Missouri, con le fattorie e le abitazioni linde e ordinate, il film continua apparentemente tranquillo, mostrandoci le occupazioni quotidiane di alcuni personaggi, troppo simili a noi per consentire allo spettatore di non riconoscersi, sullo stile del filone catastrofico che, prima della calamità, si soffermava su vari casi umani. Ci sono, è vero, le preoccupanti notizie che tv e radio diffondono, ma



esse servono soltanto a far filtrare un certo inconscio nervosismo.

Il film acquista improvvisamente ritmo con la partenza dei missili e con le scene di frenetica fuga che invadono lo schermo. Quindi, dopo qualche attimo di camera fissa, con due o tre profondità di campo diverse, giunge la mazzata. Facendo uso di particolari e sofisticati effetti speciali, il film raggiunge toni di notevole efficacia, presentando gli attimi della conflagrazione in modo che vorrei definire altamente spettacolare, se questo termine non sembrasse fuori luogo.

Quello che il film mostra poi nell'ultima parte, appartiene al mondo dell'incubo e può talvolta essere quasi rifiutato dallo spettatore in virtù di considerazioni emotive, anche se, obiettivamente, è la parte meno «artistica» del film. Mantenendo un ritmo tutto sommato abbastanza serrato, pur con qualche concessione al commento un po' enfaticizzato, ma senza esagerare nelle scene d'effetto, la pellicola mette a segno i suoi ultimi colpi. Non sono risparmiati alcuni particolari macabri, ma,

più che le ferite, i volti deturpati, i visi giovanili ridotti a grottesche maschere, quello che colpisce maggiormente è l'ambiente esterno, un deserto di macerie dove sorgeva una città, una landa desolata e calcinata, punteggiata dalle carcasse di animali, dove prima cresceva il grano.

Artisticamente il film non è perfetto ma una cosa è indubbia: la sua capacità di presa sul pubblico è notevole e riesce ad angosciare fino alla fine, pervaso com'è da un pessimismo di fondo che emerge nitido, non tanto dalle scontate sequenze di violenza o di sciaccallaggio che si verificano tra i sopravvissuti, ma dalla sensazione che traspare, che l'umanità sia in fondo senza speranza.

Unica nota di tenue fiducia è l'inquadratura finale: due uomini, il dottor Oakes e un povero vecchio sconosciuto seduto sulle macerie della casa del medico, si abbracciano e si sorreggono a vicenda, legati dall'immensità che si è abbattuta su di loro; un invito, forse, ad una maggiore fraternità per evitare, il giorno prima, che la follia ci annienti.

## IL REGISTA

*Succede talvolta che registi non troppo noti assurgano improvvisamente agli onori della cronaca cinematografica per aver diretto una grossa produzione. E' il caso di Nicholas Meyer, regista abbastanza sconosciuto, chiamato dalla rete televisiva ABC a dirigere questo notevole impegno produttivo (si parla di un costo di 11 miliardi e 200 milioni di lire). Newyorchese, di estrazione un po' «radical», Nicholas Meyer ha iniziato la sua carriera artistica come sceneggiatore. Di lui si ricorda anche il romanzo «La soluzione sette per cento» da cui è stato tratto anche un film. Il suo primo lavoro come regista è stato «L'uomo venuto dall'impossibile» sulla figura di Jack lo Squartatore; successivamente è venuto «Star Trek II», un film di fantascienza tutto sommato abbastanza modesto e dalle non eccelse doti artistiche. Ha comunque sempre dimostrato (e «The day after» lo conferma) un indubbio mestiere e alcune doti che fanno ben sperare.*

### DICHIARAZIONI DEL REGISTA

*«Non è un lavoro di propaganda, ma il*

*mio intento era di far capire alla gente a quali tragici risultati si può arrivare con un conflitto nucleare. Perciò non è tanto il risultato artistico che conta, quanto la funzione di servizio pubblico che un'opera del genere si propone». «Il mio compito non era di terrorizzare la gente, bensì di svegliarla un po', visto che negli ultimi 30-40 anni ci siamo cullati nell'illusione che niente di irreparabile potesse accadere.*

*Invece bisogna avere la consapevolezza che l'irreparabile è possibile e che le conseguenze sarebbero davvero terribili, senza scampo, come ho cercato di far vedere prendendo a campione una città del Kansas, Lawrence, annullata con la sua popolazione in pochi attimi». (...) «In un primo momento non lo volevo girare. Ne avevo paura, così come ne hanno avuta i tre registi che, prima di me, interpellati, hanno rifiutato. Poi invece mi sono fatto coraggio, vincendo prima di tutto una grossa battaglia con me stesso. Ora mi accorgo di aver fatto la cosa migliore che un regista, che non voglia starsene comodamente in salotto a parlare di pericoli di guerra, possa fare in questo momento».*



# E LA NAVE VA

di Federico Fellini

La verità secondo Federico il Bugiardo

Michele Azzimonti

**Regia:** Federico Fellini. **Soggetto e sceneggiatura:** Federico Fellini e Tonino Guerra. **Fotografia:** Giuseppe Rotunno. **Scenografia:** Dante Ferretti. **Aiuto regista:** Giovanni Arduini. **Montaggio:** Ruggero Mastroianni. **Liriche:** Andrea Zanzotto. **Commento musicale:** Gianfranco Plenizio. **Interpreti:** Janet Suz-

man (Edmea Tetua), Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Victor Poletti (Aureliano Cesare Fuciletto). **Produttori:** Franco Cristaldi per la RAI, Vides Produzione (Italia), Gaumont (Francia). **Distribuzione:** Gaumont. **Durata:** 132'. **Origine:** Italia, 1983.

## IL SOGGETTO

*«E' l'ora! Salpiano! Amici, salpiano / l'immenso tentiamo / sia gioia o dolor... / Sia pace o terror / un'eco divina / ci sorreggerà».*

*All'insegna di questo canto spiegato a gran voce dal ponte di una nave di cartone — che si porta in pancia nientemeno che un rinoceronte — un gruppo di amici e ammiratori di Edmea Tetua, una celebre cantante lirica da poco defunta, salpa da un porto alla vigilia della prima guerra mondiale, per accompagnare all'ultima dimora le spoglie della cantante e spargere al vento le sue ceneri. Nobili, cantanti, maestri di canto e rappresentanti dei maggiori teatri lirici mondiali sono riuniti sulla nave e costellano il viaggio di avvenimenti ora comici, ora dolcemente pensosi, ora carichi di tensione, dove ciò che viene in luce sono caratteri, stranezze, difetti, rancori e gelosie di questa piccola fetta rappresentativa dell'umanità.*

*L'arrivo improvviso di alcuni profughi anarchici, già in alto mare, provoca nell'equipaggio un sentimento di ripugnanza, che si trasformerà di lì a poco in sincero spirito d'amicizia non appena i due diver-*

*si tipi di culture, quella popolare e quella colta, si riuniranno in una sorta di affinità elettiva durante una serata di balli e canti.*

*Ormai in prossimità dell'isola natale della defunta, al largo della quale si sarebbe celebrato il rito funebre, la nostra nave viene avvistata da una corazzata, un perverso giocattolo di guerra che, alla fine delle onoranze funebri, pretende l'arresto e il trasbordo degli anarchici. L'addio è commovente e la storia sembra concludersi sulle guance bagnate dei passeggeri; ma la Storia tesse trame sconosciute agli uomini: dalla scialuppa degli anarchici parte un gesto insensato, uno di loro scaglia una bomba proprio tra i cannoni della corazzata. E' stato questo gesto ad innescare il primo conflitto mondiale? Le cose sono andate proprio così? Comunque sia, la corazzata risponde al fuoco, e il ponte della nostra nave s'inclina paurosamente sotto i colpi dei cannoni, si rovescia di lato: la nave affonda in uno stabilimento cinematografico di Cinecittà, tra operatori e fotografi. Unici superstiti: un giornalista e il rinoceronte.*

## LINEE DI LETTURA

Una volta a Venezia, quando alcuni critici pretesero d'insegnare a Borges in cosa consistesse la grazia del suo «Averroé», Borges rispose scherzando che loro capivano Borges meglio di lui. Era vero,

perché lui era Borges, le sue parole e le sue figure erano ormai nel mondo, non più sue di quanto fossero nostre o di chiunque altro, e lui non poteva capire più degli altri quale fosse il loro segreto, come



non poteva sapere con maggiore precisione che cosa significasse, che cosa dicesse il suo sguardo quasi spento che si volgeva vanamente alle cose.

Allo stesso modo risponderebbe Fellini a chi, come me, cercasse di spiegargli la bellezza di «E la nave va», un film che è il trionfo del falso e del fittizio. Tutto vi è falso: l'attentato di Sarajevo, la corazzata nemica, gli stessi personaggi che si muovono sulla nave come segni o cifre dell'infinito libro della Storia.

Le immagini che scorrono sullo schermo, sembra suggerirci il regista, sono la parodia e l'esaltazione dell'arte, è l'opera stessa che mostra il suo meccanismo ben regolato e nello stesso tempo esalta quel margine di mistero che ce la rende incomparabilmente bella. Perciò ogni avvenimento, nel film, ci appare minato dalla consapevolezza che tutto il suo svolgersi è una menzogna. Così ci accorgiamo che la voce divina di Edmea Tetua non proviene dalle sue ceneri sparse al vento, ma da un grammofono; oppure vediamo la nave affondare in uno studio di Cinecittà, tra operatori e fotografi; o ancora seguiamo la voce del giornalista (rimembranza del Mastroianni della «Dolce vita») che si rivolge continuamente alla macchina da presa, cioè al pubblico in sala, ed è consapevole di muoversi davanti ad un obiettivo.

#### IL REGISTA

##### Filmografia:

1950, *Luci del varietà* (in collaborazione con A. Lattuada). 1952, *Lo sceicco bianco*. 1953, *I vitelloni*; *L'amore in città* (episodio «Agenzia matrimoniale»). 1954, *La strada*. 1955, *Il bidone*. 1957, *Le notti di Cabiria*. 1960, *La dolce vita*. 1962 *Boccaccio '70* (episodio «Le tentazioni del dottor

Fellini è figlio della cultura moderna, che ha espresso senza mezzi termini e con chiarezza definitiva l'irrisolvibile conflitto fra la vita e la sua rappresentazione, fra l'esistenza e l'impotenza dell'arte nel codificarla. Ma questa consapevolezza non l'ha condotto nella vasta e ridicola schiera dei teorici della fine dell'arte; al contrario, Fellini si è fatto carico di questo insanabile stallo per difendere, ironico e disilluso, un margine estremo d'irriducibile individualità, le schegge di quell'incanto che brillano, per esempio, sul volto di Dorothea che dà l'addio ai genitori, nella voce celestiale di Edmea Tetua («che non è solo due polmoni e un'ugola», dice un musicista), o anche nelle immagini della cantante defunta che scorrono sul piccolo schermo del conte di Bassano (un film nel film, quindi doppia menzogna).

La verità nascosta o inaccessibile non è, per Fellini, inesistente e soprattutto lui non ne annuncia soddisfatto il decesso, come gli odierni verbosi teorici dell'insignificanza.

Perciò lasciamoci avvolgere confortevolmente da quelle piccole e incantevoli verità che Fellini ci sussurra in falsetto, e chissà, forse vedremo qualcuno che, come il conte di Bassano, incurabile della tragedia alle porte affonda coraggiosamente con le immagini della sua amata: il cinema.

Antonio»). 1963, *Otto e mezzo*. 1965, *Giulietta degli spiriti*. 1968 *Tre passi nel delirio* (episodio «Toby Dammit»). 1969, *Fellini-Satyricon*. 1970, *I clowns*. 1972, *Roma*. 1973, *Amarcord*. 1976, *Il Casanova di Federico Fellini*. 1979, *Prova d'orchestra*. 1980, *La città delle donne*. 1983, *E la nave va*.

#### PARERI DELLA CRITICA

«Un allegro gioco di prestidigitazione cinematografica».

Vincent Camby, «*New York Times*»

«...è il più affascinante film di Fellini dopo "Amarcord"».

*Daily News*

«Questa storia tratta dal passato, nella quale si vorrebbe vedere la tragicomme-

dia delle angosce contemporanee, perché ci riempie d'allegria? Perché è un prodigioso canto d'amore al cinema, la maestria riaffermata sotto delle forme nuove, di un mago dell'immagine che fa affiorare e sparire a comando le rappresentazioni più sbalorditive e sublimi che racchiude in sé. La nave va sempre e l'avvenire appartiene a questo demiurgo».

Siclier, «*Le Monde*»



# AMORE TOSSICO

di Claudio Caligari

Un film premiato più per le intenzioni che per i risultati

**Michele Azzimonti**

**Regia:** Claudio Caligari. **Soggetto e sceneggiatura:** Guido Blumir e Claudio Caligari. **Consulenza medica:** Guido Blumir. **Musica:** Mariano Detto. **Fotografia:** Dario Di Palma. **Interpreti:** Michela Mioni, Cesare Ferretti, Loredana Ferrara, Giorgio Nocella.

**Produzione:** Iter International. **Distribuzione:** Gaumont. **Premi:** Venezia (migliore opera prima del cinema italiano), Mostra del cinema di Valencia (premio sezione ufficiale), Festival di San Sebastiano (migliore interpretazione femminile).

## IL SOGGETTO

*L'intera vicenda si svolge al lido di Ostia: tra gli squallidi palazzi in cemento armato e lungo le spiagge deserte, un gruppo di ragazzi del sottoproletariato romano trascina svogliatamente un giorno sull'altro alla ricerca della droga. La sua tirannia ha infranto in loro ogni barriera morale a tal punto che lo scippo, la rapina a mano armata e la prostituzione diventano i normali canali di guadagno con cui pagare la dose quotidiana. In mancanza d'altre possibilità, accettano il metadone fornito legalmente dai servizi sanitari locali.*

*Come spezzare lo schema scontato di un'esistenza bruciata sull'altare della droga? Una speranza forse si apre per due di loro, Cesare e Michela. L'improvviso amore che li unisce nell'angusto appartamento di*

*uno spacciatore può essere il preludio di una vita diversa e normale. E infatti decidono per l'ennesima volta («la quattordicesima», dice Cesare) di disintossicarsi; prima d'iniziare la cura festeggiano l'imminente addio alla droga con uno «schizzo» di cocaina, davanti al monumento commemorativo di Pasolini. Purtroppo, la dose che Cesare inietta nelle vene di Michela è troppo forte, e Michela morirà poco più tardi in ospedale.*

*Il dolore di Cesare è così lacerante che lo spingerà al suicidio per mezzo di un'overdose. Dopo essersela iniettata, corre in stato allucinatorio per le vie della città. Verrà ucciso da un poliziotto in borghese a cui aveva opposto resistenza.*

## LINEE DI LETTURA

Le prime scene di «Amore tossico» mi hanno subito gettato in uno sgradevole stato d'inquietudine: non riuscivo a spiegarmi gli elogi della critica e neppure i premi di notevole importanza guadagnati da un film che, come si andava via via rivelando, non faceva nulla per togliere a personaggi e situazioni la patina opaca e insulsa della banalità. Tutto, in «Amore tossico», si svolge all'insegna dell'ovvio e del già visto, e lo sconforto che coglie lo spettatore alla fine del film è ampiamente giustificato dal fatto che «Amore tossico» è uno sbadiglio annoiato sul pro-

blema ben più angosciante della diffusione della droga fra la gioventù.

Dico subito che la mia condanna non è rivolta alle intenzioni lodevoli del regista — che di tanto in tanto si fanno sentire, pur rimanendo sullo sfondo —, ma ad un film che ha lasciato i suoi buoni propositi allo stadio ideale.

Come sappiamo, Caligari intendeva trasportare sul grande schermo la vita sbandata di un gruppo di giovani drogati, uno stillicidio di giovani esistenze divenuto così quotidiano da lasciare indifferente la coscienza dei più. Con l'intento di ren-



dere più traumatizzante l'impatto del film sullo spettatore, il regista ha dato alla storia un taglio il più possibile realistico, ricorrendo alla consulenza di un esperto in problemi di droga e scritturando giovani drogati come attori protagonisti.

Ma questo non è bastato. E non sono bastati altri espedienti (la parlata romana, il gergo dei drogati, le inquadrature di taglio documentaristico, molti dettagli della macchina da presa su siringhe che penetrano nelle vene) per non far cadere il film in quello che era il suo rischio più grande: la banalità cui accennavo all'inizio. Infatti è bastata la scarsa perizia tecnica di un regista alla sua opera prima (ma con otto anni d'esperienza nel documentario) per tramutare in difetti quelli che dovevano rappresentare i pregi principali del film. E così vediamo un gruppo di attori impacciati muoversi come marionette nelle mani di un burattinaio perplesso che non ha curato bene neppure la costruzione delle immagini.

Se a questo aggiungiamo: una colonna sonora falsamente drammatica che, cadendo sempre e comunque in momenti prevedibili (soprattutto su dettagli di siringhe o nelle fasi di preparazione della dose di eroina), ribalta la tragedia in farsa; una inquadratura di carattere simbolico copiata da «Gospell» (Cesare che, dopo essersi iniettato l'overdose, si butta contro la rete di recinzione); un finale assolutamente non preparato, bassamente melodrammatico (e quindi in contrasto con la prospettiva realistica del film); se vi aggiungiamo questo, dicevo, allora anche le conclusioni sono scontate.

Chi è riuscito a capire, per esempio, il quadro storico-sociale che si celava negli ultimi flash-back?

La loro comprensione è soggetta alla lettura non del testo filmico, ma delle dichiarazioni rilasciate dal regista: «Un altro obiettivo era quello di tracciare la storia della diffusione di massa della droga pesante in Italia: dall'anfetamina della fine anni 60 inizio anni 70, consumata da piccole masse in maniera tutto sommato «felice» e comunque ancora in direzione

vitalistica all'irruzione sul mercato dell'eroina per le grandi masse e alla sempre maggiore diffusione della cocaina che marca questi ultimi anni. Il compito è stato affidato ad alcuni flash-back: nel momento di maggiore tragicità della sua storia, Cesare, il protagonista, ritorna con la memoria agli inizi della sua avventura con la droga, condivisi con Michela, la sua ragazza. Sono ricordi solari, felici, di segno opposto al mortale presente segnato dall'eroina».

Nonostante l'evidenza solare di molti difetti, si rimane sorpresi nel constatare come alcuni dei critici più affidabili abbiano fatto a gara tra loro nello sciorinare il più alto numero di stupidità astrali: si è tirato in ballo Pasolini (dove di Pasolini — mi si perdoni la battuta macabra — c'è solo il monumento commemorativo); oppure si è parlato (Ornella Ripa, «Domenica del Corriere») del giudizio positivo espresso dagli esercenti di sale cinematografiche (ma ditemi: quale negoziante al mondo vi parlerà male dei suoi prodotti?); addirittura — e qui termino l'elenco — Tullio Kezich («Repubblica», 13 gennaio 1984) ha pensato bene d'inaugurare col film di Caligari un nuovo genere cinematografico, una sorta di sottocategoria del film-verità: il film «quasi-verità» (intendendo forse riunire sotto questo genere i film che, più che mostrarla, la verità preferiscono tacerla).

L'epigrafe con cui chiudo questo articolo è dettata dall'amarezza, più che dalla rabbia; l'amarezza di vedere il problema della droga inevitabilmente ridotto o ad una forma di spettacolo morboso per spettatori a cui piace godere del degrado di una persona, oppure trasformato, come avviene in «Amore tossico», in una storia dalla struttura scontata che non suscita nelle nostre coscienze la giusta reazione morale.

Le seguenti parole d'epigrafe appartengono a quella semplice figura di giornalista che abbiamo ammirato nell'ultimo film di Fellini: «Tutto è stato scritto, tutto è stato detto. E bene. E meglio». Nonostante la giusta constatazione, Fellini ha creato un capolavoro. Caligari no.

#### PARERI DELLA CRITICA

*«Dopo alcune pallide inchieste televisive, congegnate in modo da non impressionare troppo il pubblico, e dopo qualche romanzesca mistificazione operata dal cinema... non c'è che "Amore tossico"... a for-*

*nirci il primo convincente documento, duro vero agghiacciante, sulla dannazione dell'eroina e sulle sue vittime».*

Leonardo Autera «Corriere della Sera»



# AI CONFINI DELLA REALTÀ

di John Landis

Un film che esamina il luogo misterioso della coscienza.

**Stefano De Nadai**

**Regia:** John Landis., Steven Spielberg, Joe Dante, George Miller. **Interpreti:** Vic Morrow,

Scatman Crothers, Kathleen Quinlan, Jeremy Licht, John Lithgow, Abbe Lane.

## IL SOGGETTO

*Il film è articolato in quattro episodi.*

*Il primo episodio, di J. Landis, è basato su un tipico esponente della middle class americana, un tipo bilioso che ha in odio il mondo intero. Parlando con due amici in un locale, se la prende con gli ebrei, i negri e i gialli. Ma ecco la sorpresa: uscito dal locale pubblico si trova catapultato nella Francia occupata dai nazisti e prova subito che cosa significa essere ebreo in quelle condizioni; sfuggito alle SS, si ritrova però tra le grinfie di bianchi razzisti che lo hanno preso per negro; sfugge ma viene cacciato dai marines che lo hanno scambiato per vietcong; finirà in un carro bestiame diretto ai lager nazisti.*

*Nel secondo episodio siamo in una casa di riposo per anziani; un vecchio e gioviale negro convince i malinconici compagni a giocare come ai tempi dell'infanzia e per una notte li fa ritornare bambini; al mat-*

*tino ritrovano la propria condizione, ma con una giovinezza interiore che li riempie di speranza.*

*Nel terzo episodio una giovane maestra riaccompagna a casa un ragazzino e scopre che nella singolare abitazione del piccolo sembra regnare una strana atmosfera e tutti cercano di soddisfare il ragazzo; si scopre poi che quest'ultimo ha strani poteri ed è capace prima di far entrare la sorella nel mondo dei cartoons televisivi, poi di far uscire dallo stesso televisore strani mostriciattoli.*

*Infine, nel quarto episodio, assistiamo all'avventura di un terrorizzato passeggero di un aereo di linea che vede, o crede di vedere, un mostruoso essere alieno sull'ala dell'apparecchio; finirà nella camicia di forza, ma qualcosa deve essere avvenuto.*

## LINEE DI LETTURA

Premesso che di un regista è sempre preferibile vedere un film completo, piuttosto che un breve episodio, onde evitare confronti fuori luogo tra i diversi autori, va detto che «Ai confini della realtà», pur sollevando qualche perplessità sul valore dell'operazione (forse i telefilm avevano maggior senso come spettacolo a sé), è un film abbastanza singolare e decisamente di un certo interesse. Non è sicuramente quella rassegna di orrore e di terrore che la

pubblicità voleva, e se lo spettatore va a vederlo con quest'abito mentale, rimarrà senz'altro deluso. Le caratteristiche positive vanno cercate altrove, e precisamente in certi temi di fondo e, in particolare, nella tecnica e nello stile messo in evidenza dai quattro registi.

Il primo episodio, diretto da John Landis, è di evidente ispirazione antirazzista ed è un chiaro invito alla tolleranza e alla comprensione delle minoranze spesso ves-



sate: mai giudicare o condannare una persona se prima non si è provato a vivere la sua situazione. Dei quattro, comunque, questo è forse l'episodio che colpisce di meno, forse per la sua spiccata inverosimiglianza, anche se tutto funziona a meraviglia, grazie alla tecnica e all'indubbio talento dell'autore.

Piace di più l'episodio di Spielberg, gioiellino poco appariscente ma di notevole pregio, forse il più surreale dei quattro, il più poetico (qualcuno ha detto sdolcinato...). Lampante è l'invito a rimanere giovani dentro, nello spirito, a conservare la capacità di meravigliarsi come i bambini, di giocare sereni come loro. Ancora una volta ritorna in questo grande del cinema hollywoodiano l'idea che il mondo possa essere salvato soltanto dai bambini o, per lo meno, dalla loro mentalità. L'episodio appare immerso in un'atmosfera onirica, che avvolge la vecchiaia in un alone di malinconia soffusa, ben presto però spazzata via della speranza.

## I REGISTI

*Americano, regista eclettico ma con una predilezione per l'horror paradossale e per la satira corrosiva, John Landis si rivela al grande pubblico con «Animal House», dissacrante commedia goliardica che ha inaugurato quasi un nuovo genere di comicità, di grana non troppo fine, talvolta grossolana, ma di sicuro successo presso il pubblico giovanile. Ancora maggiore è la risonanza di «The Blues Brothers», musical demenziale con scene di irresistibile comicità e con inseguimenti sfasciatutto di alto livello. L'anno dopo, nell'81, Landis si cimenta con il genere horror ironico, girando «Un lupo mannaro americano a Londra», capace di comunicare una gelida atmosfera e valorizzato da incredibili effetti speciali nelle trasformazioni uomo-lupo. Nell'83, oltre all'episodio di «Ai confini della realtà», ha diretto «Una poltrona per due» divertente e graffiante satira del mondo di Wall Street.*

*Spielberg è probabilmente il più popolare e affidabile regista attuale, il cui nome è sinonimo di incassi favolosi. Dopo gli esordi «impegnati» con gli splendidi «Duel» e «Sugarland Express», ricchi di spettacolarità e di spunti tematici, il successo giunge con lo «Squalo» nel '75, seguito, due anni dopo, dal trionfo di «Incontri ravvicinati del terzo tipo». Gli in-*

*Il terzo episodio, diretto dal bravo Joe Dante, affronta il tema dei poteri paranormali, cercando di capire il dramma di un ragazzino che vede distrutta la propria famiglia in virtù di quei pensieri che ogni bambino ha, ma che in lui divengono terribile realtà, con la conseguente incapacità di trovare affetti. Piace di questo episodio la scenografia, l'atmosfera di tensione nervosa che governa la prima parte, qualche divertente trucchetto nella seconda. A vederlo si comprende come Joe Dante sia un cineasta dotato di notevoli possibilità nel campo fantastico.*

*Quello che, a livello di puro divertimento, piace maggiormente, è il quarto episodio, diretto da George Miller, una sorta di libera interpretazione del concetto di alieno, e un'ammonizione sulle conseguenze della propria paura, su quello che essa può materializzare. Grazie a una notevole ironia, questo accade, lungi dal terrorizzare, permette momenti di irresistibile umorismo e lascia qualche riflessione sulle nostre fobie.*

*cassi favolosi di questo film gli permisero di girare quasi per gioco il divertente e sornione «1941 - Allarme a Hollywood», pellicola sottovalutata ma ricca di comicità surreale e fracassona. Altro trionfo commerciale è «I predatori dell'Arca perduta», sagra dell'avventura allo stato puro. Nell'82 Spielberg ha girato l'indimenticabile «E.T.», splendida favoletta per grandi e piccoli, campione di incassi di tutti i tempi (oltre 400 miliardi di lire).*

*Trentacinque anni, nato nel New Jersey da genitori italiani, Joe Dante è stato disegnatore di disegni animati e patito del genere horror fin da giovane. Inizia la sua carriera nello staff di Roger Corman, come addetto ai «prossimamente» di alcuni film di serie B. Il suo primo film «Piraña» (costato solo 60.000 \$) è una versione a buon mercato de «Lo squalo», ma la sua promozione in serie A arriva con «L'ululato» (1980), un gioiellino horror sulla licanthropia che gli ha fruttato un notevole successo di pubblico.*

*Il nome di George Miller, un regista australiano arrivato al cinema dopo aver iniziato la professione medica, è noto in Italia soprattutto perché è il regista dei due «Interceptor».*



# I PALADINI, STORIA D'ARMI E D'AMORI

di Giacomo Battiato

Duelli, incantesimi, innamoramenti, rapimenti, assalti...

**Stefano De Nadai**

**Regia:** Giacomo Battiato. **Soggetto e sceneggiatura:** Giacomo Battiato. **Fotografia:** Dante Spinotti. **Musica:** Cooper e Hughes. **Scenografia:** Luciano Ricceri. **Costumi:** Nanà Cec-

**chi. Interpreti:** Barbara De Rossi, Tanya Roberts, Rick Edwards, Ron Moss, Maurizio Nichetti, Zeudi Araya.

## IL SOGGETTO

*Non è facile riassumere il soggetto di questo film in cui gran parte hanno gli scontri, i duelli e le cavalcate. A grandi linee possiamo dirvi che la vicenda è ambientata in un indefinito periodo della lotta tra cristiani e saraceni tra boschi e valli di un luogo senza nome, abitato solo da miserabili contadini. Nelle forre efferati banditi tendono trappole cruente a chiunque passi da quelle parti; la prima a farne le spese è Bradamante, bellissima ragazza-guerriero cristiana, che viene salvata soltanto dall'arrivo tempestivo di un paladino-fantasma che le dona la propria armatura. Successivamente è Isabella, avvenente principessa Saracena, a incappare nei briganti, e a salvarla interviene il cristiano Rolando il quale, solo a vederla,*

*si infiamma d'amore. Isabella però fugge e viene fatta prigioniera da Bradamante che ama Ruggero, il fratello di Isabella, vanamente amato dalla compatriota Marfisia. Entrano in scena poi altri personaggi, alcuni compagni di Rolando, tra i quali spicca il coraggioso e sfortunato Rinaldo, il saraceno Ferrau che brama Isabella e lo sbrindellato e patetico mago Atlante che ha preso in simpatia Ruggero e tenta in tutti i modi di sottrarlo al funesto destino. Assistiamo via via ad un carosello di scontri cruenti, di lotte all'ultimo sangue e di brevi parentesi d'amore, in una furiosa giostra che si risolverà, dopo l'ultimo drammatico e decisivo scontro, in un inevitabile ma sfacciato lieto fine.*

## LINEE DI LETTURA

Negli ultimi tempi si è molto parlato di un ritorno d'interesse da parte di molte persone nei confronti del medioevo e, naturalmente, da un paio d'anni anche il cinema si è fatto interprete di questa tendenza, proponendoci parecchi film ambientati in quella lontana epoca che, essendo poco conosciuta, lasciava grande spazio alla fantasia. Abbiamo così visto qualche buon film (come «Excalibur» di John Boorman) e tanta «robetta» confezionata in fretta sull'onda commerciale. Que-

st'ultimo lavoro di Giacomo Battiato si inserisce un po' a metà strada, riuscendo a mantenersi su di un livello abbastanza dignitoso. Non che sia un capolavoro, intendiamoci: la trama appare abbastanza inconsistente, i personaggi principali emergono dal nulla, senza nessun riferimento al passato e non si capisce per quale motivo cavalchino sconsideratamente soli al momento della loro comparsa sulla scena, senza contare che alla fine scompaiono altrettanto inopinatamente, in un



«happy end» di matrice hollywoodiana da suicidio artistico; le psicologie sono appena abbozzate o talvolta del tutto inconsistenti e non esiste ombra di motivazione al combattere, spesso fino alla morte, da parte dei protagonisti.

Ciò nonostante il filmetto si lascia apprezzare per la fascinosa ambientazione sull'Etna e tra magnifiche foreste, spesso valorizzata da una buona fotografia (anche se un tantino ripetitiva), per la bella presenza di tutti gli interpreti, per la gustosa carica di ironia costituita dalla macchietta del mago Atlante, simpaticamente resa da Maurizio Nichetti, per la curiosità suscitata dai fantasiosi costumi apprezzabilmente ricostruiti o inventati.

Dal punto di vista tematico l'unico messaggio rilevabile è costituito dall'invito fi-

nale ad abbandonare le armi per vivere nell'amore, messaggio apprezzabile anche se reso con scarso tatto cinematografico.

Il resto è costituito da cavalcate, scontri all'ultimo sangue, con tanto di particolari orripilanti come teste e arti mozzati di netto, parentesi amorose e un'atmosfera che ricorda un po' il western. Peccato che il tutto manchi di spessore narrativo, cosicché si ha l'impressione di assistere ad una serie di episodi concatenati ma incapaci di dare unità all'insieme, piuttosto che ad una storia costruita sul susseguirsi logico di una trama ben precisa. La prima opera di Battiato resta comunque un film tecnicamente abbastanza gradevole e in grado di non annoiare quasi mai lo spettatore: il che, per un'opera prima, non è poco.

## IL REGISTA

*Milanese, quarant'anni, Giacomo Battiato giunge al grande schermo dopo varie prove, spesso positive, offerte per lo schermo tv e dopo un tirocinio nel cinema pubblicitario. Di lui, per la televisione, ricordiamo «Martin Eden» dalle pagine di Jack London e «Colomba», da Merimée, opere che possedevano una notevole robustezza narrativa, quella robustezza che purtroppo sembra un po' mancare nella sua prima opera cinematografica, «I Paladini», appunto.*

*A proposito della sua opera prima, Battiato ha affermato: «L'idea della fiaba, del racconto fantastico è nata dalla voglia di tentare un film italiano che uscisse dai confini nazionali disimpegnandosi dai problemi connessi di solito con questo tipo di produzione. Il mio è un po' il tentativo di mettermi in corsa, sul film spettacolare di qualità formale, con una storia semplice, che piaccia al pubblico dai quattordici ai vent'anni. Fare un film che potesse*

*andare bene in Giappone e in Norvegia, come in Australia, non è proprio facilissimo. Spesso poi, per accontentare tutti, si finisce per cadere nel banale e nel limitato. Ecco quindi la scelta della favola, che, proprio perché favola, esce da qualsiasi confine nazionale e regala agli spettatori un'ora e quarantacinque minuti di evasione e di divertimento puro».*

*Alla domanda sul perché della scelta della storia dei «Paladini», Battiato ha risposto: «Perché, secondo me, ha una tradizione bellissima e molto suggestiva nella nostra cultura. Da quella eccelsa della poesia fino a quella popolare del teatro dei pupi, che è poi la fonte della mia ispirazione». Sempre secondo il regista, «nei "Paladini" c'è un discorso antiviolento, mentre negli altri film consimili c'è una specie di compiacimento per la violenza. E poi non abbiamo calcato la mano sugli effetti speciali, anche perché qui non possiamo competere».*

## PARERI DELLA CRITICA

(...) «I Paladini» è un film scomicchierato, inesistente sul piano del racconto: un susseguirsi di squisitezze formali che gli tolgono senso e calore, un'elementare cornice di galoppate, di armature animate da pupi, di duelli e controluce. Tecnicamente ineccepibili, sicché il regista Giacomo Battiato può anche mandare soddisfatta la propria ambizione di cosmopolita arti-

giano, ma che racchiudono nel vuoto spinto i personaggi leggendari e la tradizione cavalleresca, volatilizzano gli elementi ironici (...) e lasciano nella memoria un gran rumore di ferraglie. (...) Ovviamente con echi giapponesi, del western, e tutto immerso nel genere «fantasy», ma, ripetiamo, con cortissimo fiato narrativo.

*Giovanni Grazzini, «Corriere della sera»*



# WARGAMES

di John Badham

«Giochi di guerra». E' un gioco o è realtà?

Stefano De Nadai

**Regia:** John Badham. **Soggetto e sceneggiatura:** Lawrence Lasker e Walter F. Parkes. **Fotografia:** William Fraker. **Musica:** Arthur

B. Rubinstein. **Interpreti:** Matthew Broderick, Dabney Coleman, Ally Sheedy, John Wood.

## IL SOGGETTO

David è un ragazzo diciassettenne patito dell'elettronica, il quale preferisce trafficare attorno al suo personal-computer piuttosto che ascoltare le lezioni di biologia; finirebbe sicuramente bocciato se non trovasse il modo di inserirsi nel calcolatore della scuola attraverso la parola d'accesso non abbastanza segreta e modificare così i suoi voti. L'idea di poter dialogare con computer sempre più grossi e sconosciuti spinge David a tentare ogni sorta di collegamenti. Un giorno, seguendo la pista di un certo dottor Falken, scienziato dell'elettronica che risulta deceduto da anni, riesce a scoprire la chiave per collegarsi con un grosso computer e giocare con lui.

I giochi proposti da tale computer sono però ben strani: di fronte a guerra term nucleare globale David non sa resistere e accetta di giocare la partita. Il fatto è che l'avversario di David è nientemeno

che il mega-computer che controlla la difesa nucleare degli Stati Uniti e che è stato programmato per organizzare e risolvere conflitti mondiali. Naturalmente tutto questo scatena una serie di guai, anche perché il calcolatore non sa distinguere il gioco dalla realtà e, di fronte agli allibiti uomini del centro strategico, organizza la risposta ad un presunto attacco nucleare sovietico. L'innocente partita si trasforma in un conto alla rovescia verso la guerra totale e non è sufficiente che il comandante del Pentagono si convinca che le testate atomiche comparse sullo schermo sono solo una simulazione del computer. Quest'ultimo è talmente autodifensivo che in situazioni del genere è del tutto autosufficiente e blocca ogni tentativo di porre fine al gioco. Solo una brillante idea di David, aiutato dal redivivo Falken, riuscirà a sbloccare la disperata situazione.

## LINEE DI LETTURA

I computer sono ormai entrati a far parte integrante della nostra esistenza e si rivelano spessissimo strumenti insostituibili per compiere una infinità di operazioni che richiederebbero altrimenti uno spreco non trascurabile di risorse. A certi livelli, però, quando è loro demandato un potere pressoché assoluto e l'uomo nei loro confronti viene «by-passato», allora il computer può divenire fonte di seri guai. E' questo un tema che ritroviamo in numerosi film di fantascienza (basti pensare a «2001 Odissea nello spazio» di

S. Kubrik) e questo è quanto in sostanza vuole affermare «Wargames» che spinge alle estreme conseguenze tale problema, associandolo a quell'ossessione che oggi è forse la principale per l'uomo, quella della guerra nucleare e della conseguente autodistruzione dell'umanità. Sotto questo aspetto bisogna dire che il film di Badham è di notevole efficacia in quanto sfiora talvolta la situazione allucinante; se pensiamo che il film afferma in pratica che la nostra sorte è o può essere nelle mani, anzi nei circuiti integrati, di un mastodon-



tico computer pronto a scatenare l'apocalisse senza essere condizionato da nessuna emozione, anche per errore, se questo errore risponde ad una logica di programmazione, è inevitabile che, a vederlo, «Wargames» faccia talvolta venire i brividi. Il film infatti è estremamente coinvolgente, ricco di tensione e di ben dosata suspense, quasi mai dispersivo ma sempre incalzante, non privo di una certa ironia e sicuramente dotato di una certa spettacolarità e di una sua particolare grandiosità. Girato con mano sicura, forse con qualche concessione a certe mode cinematografiche di oltreoceano, sempre comunque nell'ottica di piacere a larghe fette di pubblico, «Wargames» è senz'altro uno dei film della stagione da non perdersi, capace di entusiasmare i più giovani per la storia avvincente e dotata di tutti gli ingredienti che il pubblico giovanile va

### IL REGISTA

*Entrato a far parte dei «grandi» del botteghino nel '77 grazie al clamoroso successo de «La febbre del sabato sera», John Badham sta recentemente emergendo come un autore interessante.*

*Nato nel 1939 a Luton, in Gran Bretagna, figlio dell'attrice Mary Hewitt, Badham segue la madre negli Stati Uniti e comincia giovanissimo a frequentare il mondo dello spettacolo. Si laurea in filosofia alla Yale University e successivamente si iscrive alla Drama School. Si trasferisce poi ad Hollywood per lavorare ma l'unico impiego che trova è quello di impiegato presso l'ufficio spedizioni della Universal. Passa poi all'ufficio assegnazione parti e quindi viene incaricato di preparare i «prosimmamente» per le produzioni della Uni-*

### PARERI DELLA CRITICA

*(...) Pur nascosto tra le righe di un «divertissement» tecnologico, c'è anche in «Wargames» un messaggio come in «E.T.»: l'allarme contro gli apparati burocratici televisivi. Nel 1971 dirige il suo primo film televisivo «Cuore impaziente». L'anno dopo Badham dirige alcuni episodi della serie nota anche in Italia, «Le strade di San Francisco», mentre nel '73 dirige un altro film televisivo, «Non è sconvolgente?».*

*cratici militari che scaricano su un megasistema supercomputerizzato la responsa-*

*bilità delle loro decisioni alla ricerca della possibilità di avere tempi di risposta sempre più veloci e perciò incontrollabili. Il rischio di un conflitto nucleare non dipende più da errori umani come nella fantapolitica hollywoodiana degli anni '60, da «Il dottor Stranamore» a «A prova di errore»: è inerente al sistema. E, come dice nel film Joshua, quello della guerra nucleare è uno strano gioco: «Winner none», l'unica mossa vincente è non giocare.*

*versal. In questa attività si mette in evidenza e gli viene affidata la regia di alcuni telefilm. Il suo primo film del '71 è «Cuore impaziente».*

*Dopo altri cinque film sempre per la televisione, nel '76 dirige il suo primo lavoro per il grande schermo, «The Bingo Long Traveling All Stars and Motor Kings». Il grande successo arriva però con il successivo «Saturday Night Fever» e due anni dopo, nel '79, dirige «Dracula», mentre è dell'81 un interessante film, «Di chi è la mia vita?», passato purtroppo quasi inosservato da noi, ricco di spunti di riflessione sulla vita e sulla morte. Nel 1983 Badham ha diretto due film: oltre a «Wargames» è stato infatti autore di «Tuono blu», una spettacolare pellicola presentata anche al festival di Venezia.*

*Morando Morandini, «Il Giorno»*



# LUCIDA FOLLIA

di Margarethe von Trotta

«Solo con chi ti ama puoi mostrarti debole senza far entrare in gioco la forza» (T.W. Adorno)

Michele Azzimonti

**Titolo originale:** Heller Wahn. **Regia e soggetto:** Margarethe von Trotta. **Fotografia:** Michael Ballhaus. **Montaggio:** Dagmar Hirtz. **Musica:** Nicolas Economou (inoltre: «In cerca di te», di Gabriella Ferri; «Will you still love me tomorrow?», di Carole King, cantata da Hanna Schygulla; «Kreisleriana», di R. Schumann). **Interpreti:** Hanna Schygulla

(Olga), Angela Winkler (Ruth), Peter Striebeck (Franz), Christine Fersen (Erika), Franz Buchrieser (Dieter), Felix Moeller (Christof). **Produttore:** Eberhard Junkersdorf. **Coproduzione franco-tedesca:** Bioskop Film (Monaco), Les films du losange (Parigi), WDR (Colonia). **Distribuzione:** Gaumont. **Durata:** 105'. **Origine:** Francia-R.F.T., 1982.

## IL SOGGETTO

*Olga è una giovane donna tedesca, bionda, dal carattere forte e indipendente, insegna all'università; ha un figlio adolescente, è separata dal marito (noto regista di teatro), e convive con Christof, un giovane musicista slavo senza fortuna.*

*Ruth invece ha capelli scuri e lisci. Al contrario di Olga è taciturna e schiva, si sente molto a disagio fra la gente, per questo ha abbandonato l'insegnamento per dedicarsi alla pittura; dipinge come sogna, in bianco e nero, e fa solo copie di celebri capolavori — anche se in segreto dipinge a colori delle strane forme cosmiche —. E' sposata con Franz, studioso di problemi sul disarmo.*

*L'incontro tra le due donne avviene in Provenza, in casa di comuni amici. Olga trova una Ruth sconvolta dal suicidio del fratello e pronta lei stessa a suicidarsi; in una sequenza emblematica Olga toglie dalle mani di Ruth il cappio con cui l'amica vuole uccidersi, e la conduce piano fuori dalla cantina buia, verso la luce.*

*Qualche tempo dopo, in Germania, le due donne s'incontrano casualmente in un museo. La loro amicizia si rafforza, tra Olga e Ruth nasce un affetto così intenso come solo possiamo riscontrare nel legame tra due sorelle. Ma ciò fa scattare inaspettatamente nei mariti degli odiosi meccanismi*

*di gelosia: il marito di Olga non sopporta che lei stia con Ruth; e Franz, che inizialmente aveva incoraggiato quest'amicizia nella speranza di far ritrovare a Ruth l'equilibrio mentale, ora impedisce che la moglie esponga i suoi quadri presso una gallerista amica di Olga. Ciò è tanto più grave in quanto Franz, davanti a Ruth, addossa la colpa di tutto alla gallerista.*

*Lo scoramento di Ruth non dura molto, e anzi affiorerà in lei quel po' d'indipendenza e serenità necessarie per affrontare la vita. Addirittura Ruth sembrerà totalmente guarita durante un cocktail-party di capodanno, dove naturalmente non esita a confidarsi con Olga. Franz si sente tradito e inutile, perciò non esita di nuovo a mentire: dice a Ruth di aver chiesto lui a Olga di restarle vicina. Ruth, sconvolta, tenta ancora il suicidio, ma riescono a salvarla.*

*Franz vuole rimediare — dopo che Olga ha saputo da Ruth lo svolgimento dei fatti —, perciò organizza per le due amiche un viaggio in Egitto. L'affetto tra le due donne ne esce rinnovato e più forte che mai.*

*Al loro ritorno l'intramontabile gelosia di Franz fa scoppiare una nuova lite; i suoi tardivi rimorsi non riescono a riavvicinare Olga (abbandonata nel frattempo*



da Christof) a Ruth, che immagina di uccidere il marito e, al processo, di ringra-

ziare Olga, la sua «donna», per averla aiutata.

### LINEE DI LETTURA

Sembra che la follia contenuta nel titolo del film della von Trotta abbia influito negativamente sulle menti di molti intellettuali, o sedicenti tali, precipitandoli nella più cupa tenebra. Non trovo altra spiegazione alle contorte elucubrazioni, talvolta piacevoli nella loro assurdità, che hanno accompagnato l'uscita del film e dato luogo a discussioni pretestuose. In fondo, se vogliamo riassumerlo in un concetto, molti intellettuali hanno distorto a proprio vantaggio le immagini del film adattandole forzatamente alla propria etichetta culturale.

La lista è lunga, poiché ormai questo costume è molto diffuso, ma tre esempi saranno sufficienti. La prima della lista è Dacia Maraini, che ha curato l'edizione italiana del film; traducendo l'ultima battuta di Ruth con «è la mia donna» anziché con «è la mia amica», la Maraini ha suggerito un'interpretazione ingiustificata del rapporto fra le due donne. In seconda posizione troviamo Carlo Castellaneta che, senza ragione, evidenzia la componente omosessuale nell'amicizia tra Olga e Ruth. Infine Alfio Cantelli, sulle pagine de «Il Giornale nuovo», riesce addirittura a cambiare il tema del film, che per lui «è tra i più antichi della storia del cinema. Vi si tratta delle difficoltà tra moglie e marito...», ciò che fa apparire «Lucida follia» una riedizione della commedia brillante hollywoodiana.

Il film della von Trotta, per la sua complessità, necessita di diversi registri di lettura, ma anzitutto occorre scongiurare l'errore di ridurlo ad una sorta di manifesto femminista, in cui alla crisi vera o presunta della coppia tradizionale si rimedi con il nuovo modo di stare insieme della von Trotta.

### LA REGISTA

*Margarethe von Trotta è nata a Berlino. Ha studiato Germanistica e Romanistica a Monaco e Parigi. Ha frequentato la scuola di recitazione a Monaco. Ha fatto teatro a Dinkelsbühl, Stoccarda e Francoforte. Dal 1968 ha iniziato a far cinema e televisione — vincendo anche alcuni importanti premi — soprattutto con registi*

Attorno al tema principale del film (la paura degli uomini, il loro comportamento innaturalmente aggressivo davanti ad un'amicizia tra due donne diverse dall'immagine convenzionale) è il punto d'incontro di diversi motivi che costituiscono il fulcro dell'opera. L'amicizia tra Olga e Ruth rivela sottili meccanismi psicologici: il narcisismo dell'altruismo di Olga, l'ambiguo rapporto tra protetto e protettore, e, non ultima, la dialettica forza/debolezza già affrontata dalla von Trotta nei film precedenti (vedi l'articolo di F.B. Taccioli, *Espressione Giovani* 1982, n. 3).

L'acuta analisi dei caratteri e delle pulsioni va oltre e si apre su un orizzonte più vasto: al motivo dello spaesamento cosmico — in cui la realtà vacilla mostrando la sua parte irrealistica — si aggiunge la parodia feroce di una borghesia intellettuale falsamente progressista.

Curato in ogni particolare e arricchito da alcuni agganci culturali (l'amicizia, nell'800, tra Karoline von Gunderode e Bettina Brentano von Arnim; la commedia di Büchner «Leonce e Lena» — due motivi che richiamano l'evoluzione della donna), «Lucida follia» si pone nella scia di una cinematografia che ama esporre la realtà di tutti i giorni attraverso casi limite.

Il difetto più macroscopico — che non sembra tale alla regista — risiede nello sviluppo in senso totalmente negativo e meccanico del carattere dei maschi, che vengono trattati tutti sprezzantemente come degli egoisti autoritari.

Il gusto bergmaniano dell'immagine, seppur non ancora perfetta, riscatta alcune ingenuità (i sogni in bianco e nero di Ruth) di un'opera che è certamente tra le più riuscite del nuovo cinema tedesco.

*come R.W. Fassbinder e Volker Schlöndorff, suo attuale marito.*

*Dal 1970 è sceneggiatrice, co-regista e regista.*

*Soggetti:*

*1970, L'improvvisa ricchezza della povera*



gente di Korbach (V. Schloendorff). 1972, Fuoco di paglia (V. Schloendorff). 1975, Il caso di Katharina Blum (co-regia). 1976, Il colpo di grazia (V. Schloendorff). 1980, L'inganno.

Regia:

1975, Il caso Katharina Blum (co-regia). 1978, Il secondo risveglio di Christa Klages. 1979, Sorelle. 1981, Anni di piombo. 1982, Lucida follia.

## PARERI DELLA CRITICA

«... il film ci sembra, per quello scambio di ruoli che pare condurre al trionfo la fragile Ruth, per quell'aprirsi e chiudersi nella falsa dolcezza di una casa provenzale in cui ogni anno qualcuno impazzisce, per il controcanto offerto dalle scene in cui si sviluppa il motivo della separazione dalla realtà, una davvero lucida metafora

dello spiazzamento planetario, con componenti schizofreniche, prodotto dalla volontà di salvarsi nella carità, di distruggersi trascinando nell'ombra i salvatori, di opprimere protetti e protettori».

Giovanni Grazzini, «Corriere della sera»

## INTERROGATIVI

— Vi sembra che il rapporto tra marito e moglie, o più in generale tra uomo e donna, sia nella realtà simile a quello descritto nel film?

— Le donne, oggi, sono veramente indipendenti? Cosa significa indipendenza?

— Cercate di analizzare i vari tipi di uo-

mini che compaiono nel film e il loro ruolo.

— La coppia tradizionale è veramente in crisi? Se sì, quali soluzioni avvanzereste?

— C'è qualche ragione o qualche fatto che faccia presupporre nell'amicizia tra Olga e Ruth una componente omosessuale?

## INTERVISTA CON MARGARETHE VON TROTTA

Domanda: In «Lucida follia» descrivi rapporti privati fra donne e uomini; quindi nessun tema politico, come si sarebbe potuto aspettare dal film che segue «Anni di piombo». Quanto è politico per te il privato?

M. von Trotta: In ogni caso, politico e privato sono, per me, strettamente uniti. Anche il nucleo di «Anni di piombo» era la storia privata delle due sorelle che influiva sul loro impegno politico. In carcere, la più grande dice alla minore: «Non credo che dobbiamo liberarci della nostra storia privata». Il comportamento privato fra gli uomini, fra uomo e donna, fra genitori e figli, è l'unità più piccola, è la norma dell'intera società. I nostri comportamenti, le nostre reazioni, le ideologie, i sentimenti che mostriamo o celiamo, non sono cose vaghe o casuali. La società in cui viviamo ci influenza continuamente con i suoi meccanismi e le sue coercizioni, che ci possono portare ad una coscienza o ad una incosciente follia e che noi, allo stesso modo, consciamente o no, comu-

nichiamo a coloro che ci circondano. Quindi io descrivo questi comportamenti privati, ora in «Lucida follia» e prima in «Sorelle», io, pur senza avanzare tesi politiche, giungo ad un film politico.

D.: Cosa dimostra la storia dell'amicizia tra Olga e Ruth per te?

M. von Trotta: Dimostra come si comportano gli uomini nei confronti delle donne, in che modo essi mostrano i loro timori di essere abbandonati, quando le donne si avventurano troppo in là e quando esse sono indipendenti e, forse, anche affascinanti. Esse, allora, hanno un unico pensiero che non solo difendono, ma, qualche volta, devono difendere anche dagli uomini.

D.: Tu scrivi e dirigi dei film in cui le donne sono in primo piano. Esiste una estetica femminile e come la descriveresti?

(continua a pag. 88)



# FABRIZIO DE ANDRE' RICERCANDO LA CANZONE PERDUTA

Quando la canzone di protesta non era ancora un sicuro investimento... ma una forza dirompente.

di Giovanni Mauri

## DISCOGRAFIA RAGIONATA

Può essere utile, e non solo per i collezionisti, ripercorrere in modo critico i momenti più significativi della produzione di Fabrizio De André. Seguiamo la discografia ufficiale.

1. VOLUME I° (Disco Produttori Associati PA/LPS 39) contiene delle bellissime canzoni d'amore che portano il marchio inconfondibile del suo stile (*La canzone di Barbara, Via del campo, La stagione del tuo amore, Bocca di Rosa*), anche se alcune melodie sono espressamente riprese da motivi tradizionali del XVI° secolo (*Via del Campo, La stagione del tuo amore*).

Inoltre si trovano alcune delle migliori versioni di canzoni di Brassens (*Marcia nuziale, La morte*) e una specie di *divertissement* goliardico scritto in collaborazione con l'allora sconosciuto Paolo Villaggio (*Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*), che in seguito rivendicherà la completa paternità del testo.

Di questa canzone non sopravviverebbe molto, se non fosse per la curiosa vertenza giudiziaria — poi conclusa con piena assoluzione — intentata ai danni dei due autori per presunta oscenità della canzone. Un segnale, anche questo, dei profondi mutamenti di sensibilità e di costume avvenuti in poco meno di 15 anni.

Le cose più significative dell'intera raccolta sono *Pregghiera in gennaio, Spiritual, Si chiamava Gesù*: la prima è come una preghiera-invocazione di pietà verso un

suicida (che tutti identificano nell'amico Luigi Tenco, suicida al festival di Sanremo 1967), rivolta al *Dio di misericordia* che sa capire «quelli che han vissuto con la coscienza pura», al *Dio del cielo* che è capace di scendere dalla profondità del suo regno per calarsi nei *campi di granturco* delle sue creature (*Spiritual*). L'ultima è già una prefigurazione del ripensamento sviluppato poi, con maggiore consapevolezza, nella *Buona Novella*.

Il disco era già apparso in una prima edizione del 1968 della Bluebell Records (BB/LP39) — oggi praticamente introvabile — in cui *La stagione del tuo amore* era sostituita da *Caro amore*, un altro bellissimo testo inserito sulla melodia del noto *Concerto di Rodrigo per Aranjuez*.

2. TUTTI MORIMMO A STENTO (1969; Disco Produttori Associati PA/LPS 32) è il primo grande appuntamento di De André, l'inizio di una primavera che durerà soltanto pochi anni, ma che lo porterà al primo posto nella valutazione della critica specializzata e gli aprirà la porta del successo. Infatti, avvalendosi dell'inattesa risposta di pubblico, la casa discografica ne rilancia la produzione precedente con un'operazione commerciale di solito riservata al cantante affermato, mentre Fabrizio decide di rompere con il diletantismo e si dedica professionalmente alla musica. Nell'anno successivo collabora con l'inseparabile maestro Reverberi alla colonna sonora della riduzione televisiva di *Gulliver*. Intanto la sua *Cantata in si minore, per solo, coro e orchestra* (questo è il sottotitolo di



*Tutti morimmo a stento*) conquista a buon diritto fasce di pubblico sempre più vasto, con quella forma insuave recitata-cantata di brani strettamente legati, sia dal punto di vista musicale che da quello dei contenuti. Anche a parer nostro il successo di pubblico e di critica sono ampiamente meritati: insieme ai due lavori successivi, questo è il disco migliore di Fabrizio De André. I brani contenuti sono *Cantico dei drogati*, *Primo intermezzo*, *Leggenda di Natale*, *Secondo intermezzo*, *Ballata degli impiccati*, *Inverno*, *Girotondo*, *Terzo Intermezzo*, *Recitativo*, *Corale*.

3. LA BUONA NOVELLA (Disco Produttori Associati PA/LPS 34; novembre 1970) rafforza l'impressione di essere di fronte ad un autore qualitativamente superiore alla media dei canzonettari a tempo pieno. Conferma l'irripetibile capacità di De André a trattare argomenti vasti, con ampi respiri poetici propri solamenti di una sensibilità fuori dal comune: *Il ritorno di Giuseppe*, *Il sogno di Maria*, *Ave Maria*, sembrano i momenti più alti di queste intuizioni. Intanto i primi segni di connotazioni più marcatamente politiche si possono leggere fra le righe di *Via date hominem*, che ne risultano forse della *croce*, *Il testamento di Tito*, *Lau* - un poco appesantite ma indiscutibilmente di elevato livello. Gli altri titoli del disco sono *L'infanzia di Maria*, *Maria nella bottega di un falegname*, *Tre madri*.

4. NON AL DENARO, NON ALL'AMORE NÉ AL CIELO (Disco Produttori Associati PA/LPS 40), liberamente tratto dalla Antologia di Spoon River di E.L. Masters, conclude il periodo più fecondo ed intenso di De André. Le avvisaglie di quella crisi di identità, cui abbiamo accennato, si possono leggere chiaramente nell'intervista rilasciata a Fernanda Pivano e riportata come introduzione sul retro di copertina. Tuttavia il linguaggio poetico di Fabrizio è quello di alto livello a cui siamo abituati fin dai primi lavori e sempre all'altezza del nome del personaggio. A noi sembrano particolarmente riusciti *Un matto*, *Un chimitico*, *Un ottico*, ma anche i restanti *La collina*, *Un giudice*, *Un blasfemo*, *Un malato di cuore*, *Un medico* (in cui le connotazioni politiche si fanno particolarmente esplicite). *Il suonatore Jones* è il momento centrale dell'intero lavoro.

5. VOLUME III° è il titolo con cui la Produttori Associati (Disco PA/LPS 33) ripropone nel 1970, subito dopo il successo di *Tutti morimmo a stento*, le prime canzoni di Fabrizio del periodo 1962-1966. Si tratta infatti di una riedizione del primo disco, ormai praticamente irtrovabile, dal titolo TUTTO FABRIZIO DE ANDRE' (Disco Karim K/LP 13). Quest'ultimo contiene, oltre al resto, quattro canzoni che non saranno comprese nella riedizione: una ballata medioevale ispirata a una musica di Anonimo del XV° secolo (*Fila la lana*), due bellissime canzoni d'amore (*La ballata dell'amore cieco*, *La canzone dell'amore perduto*) e una canzone di protesta del 1965 (*La città vecchia*). Questi brani verranno sostituiti dalla versione italiana di due canzoni *audaci*, e per la verità poco entusiasman-ti, di Brassens (*Il gorilla*, *Nell'acqua della chiara fontana*), dalla versione musicale del *S'ì fosse foco* di Cecco Angiolieri e dalla graziosa ballata medioevale *Il re fa rullare i tamburi*.

Comuni alle due edizioni sono invece le restanti canzoni: tre canzoni di protesta che hanno fatto storia (*La ballata del Miché*, 1961; *La ballata dell'eroe*, 1962; *La guerra di Piero*, 1963); una canzone satirica e scandalosa (*Il testamento*, 1962) che si segnala per la presenza di espressioni linguistiche e situazioni palesemente scabrose, pur sempre ben controllate e nei limiti del buon gusto; e infine due altre bellissime canzoni d'amore (*La canzone di Marinella*, 1964; *Amore che vieni, amore che vai*, 1966). Nelle successive pubblicazioni dell'album si trova *Il pescatore*, un singolo del 1970 reso poi famoso dalla versione con la PFM, al posto del *Gorilla*.

6. STORIA DI UN IMPIEGATO (Disco PA/LP 49) esce nell'autunno del 1973 dopo una lunga gestazione e si presenta subito come un lavoro tormentato: anzitutto la vicenda, contorta e fortemente autobiografica (il *trentenne disperato*, sospeso tra sogno e veglia, incapace di una vera azione rivoluzionaria che non sia il gesto violento isolato), così diversa dai temi dei precedenti album a soggetto. E poi il linguaggio, difficile, oscuro, involuto, l'uso massiccio delle metafore a casaccio e degli accostamenti stridenti che ricordano i momenti più allucinati del Dylan di *Highway 61* (soprattutto in *Al ballo mascherato*). In questo confu-



so panorama di una storia inverosimile e cerebrale emerge tuttavia la straordinaria vitalità del De André interprete-attore, visibile soprattutto in alcuni momenti poeticamente felici come la *Canzone del padre*, *Verranno a chiederti del nostro amore*, *La bomba in testa*. Nei rimanenti brani, invece, il discorso politico si fa più marcato (soprattutto nella semplice *Canzone del maggio* e nel contorto *Sogno numero due*) e gli esiti stilistici assai più discutibili, anche se indubbiamente interessanti (*Il bombarolo*, *Nella mia ora di libertà*).

7. CANZONI (Disco PA/LP 52) è una raccolta, pubblicata nel 1974, composta in gran parte di motivi anteriori a *Storia di un impiegato* e compresi in parte su 45 giri: *Suzanne* e *Giovanna d'Arco*, due bellissime traduzioni dal canadese Leonard Cohen; *Fila la lana*, *La ballata dell'amore cieco*, *La canzone dell'amore perduto*, *La città vecchia*, del periodo '62-66 e apparse soltanto nell'introvabile TUTTO FABRIZIO DE ANDRÉ; tre nuove versioni italiane, mai pubblicate in precedenza, due da Brassens (*Le passanti*, *Morire per delle idee*) e una da Bob Dylan (la mitica *Desolation Row*, che qui suona *Via della povertà*); infine due vecchie canzoni — *Delitto di paese*, ancora traduzione da Brassens, e *Valzer per un amore*, su una musica ben nota di G. Marinuzzi Jr. — che si possono ritrovare in un *bootleg* del 1969, NUVOLE BAROCHE, pubblicato da una fantomatica Roman Record Company (disco RCP 704). Questo *bootleg* contiene inoltre dei vecchi provini di De André — di interesse limitato — che ci risultano ancora ufficialmente non pubblicati: *Nuvole barocche*, *E fu la notte*. Lo stesso discorso vale per le canzoni più belle dell'album: la ballata britannica *Geordie*, la satira del *Fannullone* (scritto in collaborazione con P. Villaggio) e la canzone d'amore *Per i tuoi larghi occhi*.

8. VOLUME VIII° (disco PA/LP 54, 1975) conferma la parabola discendente del mito De André iniziata con *Storia di un impiegato*. Il segno più visibile è la massiccia collaborazione con F. De Gregori (peraltro già iniziata con la traduzione della dylaniana *Desolation Row*) che compare come coautore in oltre metà dei brani: *La cattiva strada*, *Oceano* (i momenti migliori dell'album), *Le storie di ieri*, *Canzone per l'estate*, *Dolce luna*

(dove l'intimismo diventa fumosità). Da parte sua De André risulta irriconoscibile come autore di *Amico fragile*, ma riesce a tornare se stesso in *Giugno 73* e soprattutto nella bellissima traduzione di Nancy da L. Cohen.

9. RIMINI (disco Ricordi SMRL 6221, 1978) è una ulteriore riprova del progressivo inaridimento dell'ispirazione di Fabrizio, anche se il prodotto finale è sempre di alta qualità: ottimi arrangiamenti (*Tema di Rimini*, *Fòlaghè*), grande interpretazione e testi sempre interessanti. Quello che manca e sembra perduto è la sicurezza e la padronanza del verso, ossia il segno distintivo di Fabrizio, che lo rendeva in passato maestro indiscusso degli altri cantautori: a tratti De André rivive e produce cose perfette come *Andrea* e, in misura minore, *Volta la carta*, *Sally*. Ma la media dei testi è sui livelli surreali-evocativi-privi di senso ben visibili in *Rimini*, *Coda di lupo*, *Parlando del naufragio della London Valour*. Ancora una volta si avverte l'influsso di certi autori americani (i soliti Dylan e Cohen, rispettivamente per la traduzione di *Romance in Durango* e per *Sally*), soprattutto nella ricerca linguistica e in un certo modo di proporre gli arrangiamenti delle chitarre. Come omaggio alla sua terra di adozione, De André canta in dialetto gallurese la ballata *Zirichiltaggia*.

10. FABRIZIO DE ANDRÉ' (disco Ricordi SMRL 6281, ottobre 1981) può essere ritenuto, per gli appassionati di sempre, come un album di preziosa riscoperta, dopo le discutibili prove degli anni precedenti. Vi sono raccolti alcuni brani tra i più maturi, dal punto di vista linguistico e poetico, dell'intera produzione di De André: l'incisivo e intenso *Canto del servo pastore* (una sofferta descrizione dell'esistenza di un umile, di un emarginato), l'enigmatico e doloroso monologo di *Hôtel Supramonte* (dove l'angoscia di un rapporto umano non più gratificante si apre al desiderio di una più profonda comprensione) e infine la quasi perfezione di *Se ti tagliassero a pezzetti* (esempio di come una «canzonetta» d'amore possa diventare esercizio di poesia). Più vicine alla mai sopita vena polemica di Fabrizio sono *Quello che non ho* (la differenza tra l'uomo civile e l'indiano, disegnato in toni sfumati sulla copertina) e *Fiume Sand Creek* (una libera ricostruzione di uno



dei tanti episodi di genocidio nella storia dell'umanità).

Interessanti e ben arrangiate, fuori dal consueto schema musicale dell'autore, sono una *Ave Maria* in dialetto sardo e, dal sapore quasi sudamericano, la notevole *Franziska*. Il semplice brano *Verdi pascoli* chiude la raccolta, forse più nell'intenzione di riempire il disco che di aggiungere qualcosa di nuovo. E' da segnalare la proficua collaborazione con il cantautore Massimo Bubola, ancora oggi pressoché sconosciuto al grosso pubblico, eppure già creatore di notevoli prove personali.

11. CREUZA DE MA (disco Ricordi SMRL 6308, marzo 1984) è l'ultimo recentissimo lavoro di Fabrizio, che ha portato alle estreme conseguenze il suo interesse per le esperienze linguistiche e musicali, fino a produrre questo coraggioso album interamente cantato in dialetto genovese.

E' difficile valutare appieno una scelta di questo genere: certo la tastiera della poesia si allarga in inflessioni del tutto nuove, che hanno il sapore esotico di mari lontani, ma la comunicazione diventa più difficile e mediata, il discorso dell'autore risulta ancora più *elitario* di quanto già

non lo fosse. Certo, si richiede un ascoltatore attento e paziente, consapevole che la poesia è soprattutto suono ed emozione. In questo lavoro resta comunque salva e confermata la piena maturità poetica di De André, almeno come la possiamo valutare nella traduzione italiana di *Creuza de mä* («Mulattiera di mare»: un'apertura sul mondo e sulla vita dei pescatori), *Sidùn* («Sidone», il lamento di una madre per il bimbo ucciso dalla crudeltà-istituzione della guerra) e *Dä me riva* («Dalla mia riva»: uno squarcio di profonda umanità sull'uomo di mare che guarda la sua terra distante).

Ci sembrano musicalmente molto incisive, e ben aiutate dagli arrangiamenti di Mauro Pagani, *Sinàn Capudàn Pascià* (storia con morale di un marinaio genovese prigioniero dei turchi e «convertito» a Maometto) e *'A pittima* («La pittima», ovvero chi si incarica, per conto terzi, di richiedere i soldi ai debitori insolventi). *Jamina* e *'A demenega* («La domenica») rappresentano un ritorno all'antico tema dell'amore mercenario, presente nelle prime canzoni, e qui rappresentato con modalità più pesanti ed esplicitamente sensuali, di discutibile effetto, ma d'altra parte in sintonia con gli abusi del linguaggio di tutti i giorni.



Il gioco è contemporaneamente modello e riflesso di tutta la vita umana. E' il prodotto più puro dell'uomo. I ragazzi giocano con naturalezza e con serietà, contrariamente agli adulti, che vedono nel gioco motivo di distrazione e disimpegno. Il gioco valorizza le capacità fisiche e morali del ragazzo, ed esige da lui una fatica. Ma il gioco-spettacolo educa soprattutto il ragazzo ad aprirsi al dialogo con gli altri, a farsi capire, a farsi amare. Certo gli adulti devono imparare ad ascoltare e comprendere i discorsi che i ragazzi fanno attraverso il gioco.

# LA VITA È UN GIOCO, IL PIÙ GRANDE

Processi, candele e scatole... e il supplizio di Tantalo

di Rover e Scolta

*La vita è il più grande di tutti i giochi. Anche Baden-Powell invitava i suoi ragazzi a considerarla come un gioco, ed il mondo come un campo da gioco. Forse però la si tratta, questa vita, come un gioco da nulla. Forse è perché sono pochi i veri maestri che insegnano a giocarla bene. «La scuola mi ha insegnato ben poche delle cose pratiche della vita, se la confronto con quanto ho imparato da me sui campi da gioco. — E' ancora B.-P. che scrive — E' qui che ho smussato i miei angoli, trovato il mio posto e acquistato una certa personalità. Ed anche se i giochi veri e propri ad una certa età finiscono, essi hanno avuto la loro importanza nel mio periodo formativo, e le loro lezioni sono state durevoli».*

*Il gioco insegna ad amare la vita, a socializzare con gli altri, a migliorare il proprio carattere, seguire le regole vitali dell'essere, della natura e della comunità; allena il corpo e lo spirito a vincere le difficoltà, a lottare per la costruzione di una società più giusta.*

*Prendere la vita come un gioco non significa certo vivere senza impegni, nel vuoto e nella leggerezza; ma in realtà è un richiamo all'ottimismo e alla gioia di godere la vita come dono. A questo punto si riesce a vedere con piacere, passione e gioia anche la vita dura, sacrificata e umile.*

*I lavoratori più contenti e soddisfatti so-*

*no coloro che considerano il loro lavoro quotidiano come un gioco. Più è impegnativo e più diventa desiderato e gustoso. Giustamente è stato scritto che i grandi uomini sono in realtà nel fondo del cuore dei ragazzi: lo sono nel modo in cui si appassionano al loro lavoro. Lavorano perché amano il lavoro; lo amano perché per essi il lavoro è gioco. Giocare è fare le cose per amore; lavorare è farle per obbligo.*

*Vi proponiamo ora alcuni giochi con le caratteristiche della teatralità e spettacolarità. Organizzati e giocati come si deve, diventeranno pure gli spettatori.*

### DIBATTITI E FINTI PROCESSI

Un buon modo per trascorrere una serata è di tenere un dibattito su un qualsiasi argomento di attualità. Il Capo squadra farà da presidente della discussione. Egli deve predisporre le cose in modo che vi sia un oratore preventivamente preparato a svolgere un punto di vista diverso. Dopo i primi due interventi, il presidente chiederà agli altri presenti di esporre, uno dopo l'altro, la loro opinione. Alla fine metterà ai voti la proposta, per alzata di mano, contando prima i voti favorevoli e quindi i contrari.

All'inizio i ragazzi saranno più restii a parlare, a meno che l'argomento scelto



non li interessi talmente da costringerli ad uscire dal loro riserbo (il modo migliore per scegliere un argomento è di appendere in sede, qualche tempo prima, un foglio di carta su cui i ragazzi possono segnare i temi che vorrebbero trattare). Dopo uno o due dibattiti i ragazzi prenderanno maggior confidenza e saranno in grado di esprimersi correttamente.

Questa attività ha anche per scopo di familiarizzare con la corretta procedura usata nelle assemblee pubbliche: come presentare una mozione, appoggiarla, presentare un emendamento, rispettare le decisioni del presidente, votare, proporre un voto di plauso al presidente, ecc.

Variante: invece di un dibattito, per cambiare si può tenere un processo.

Il Capo squadra in tal caso farà da giudice, assegnando ai ragazzi le parti dell'imputato, dei funzionari di polizia, dei testimoni, dell'avvocato difensore, della pubblica accusa, del presidente della giuria e dei giurati.

La procedura di un tribunale va seguita più da vicino possibile. Ognuno deve preparare le proprie prove, le arringhe e i controinterrogatori, secondo le proprie conoscenze e la propria immaginazione. Naturalmente l'imputato non è riconosciuto colpevole se la pubblica accusa non riesce a provarne la colpevolezza alla giuria.

#### **SPEGNERE LA CANDELA**

**MATERIALE:** 2 candelieri, 2 chiavi, 2 pezzi di spago di 60 cm circa.

**GIOCATORI:** 2.

**PREPARAZIONE:**

Attaccate le 2 chiavi all'estremità dei 2 pezzi di spago.

Appoggiate i 2 candelieri su una sedia, fissate gli spaghi alla cintura dei concorrenti, in modo che la chiave penda fra le loro gambe. Al segnale, i 2 giocatori salgono sulla propria sedia.

Coi piedi in fuori, si tengono allo schienale. Al segnale, i giocatori devono muovere le anche per spegnere la candela con l'aiuto della chiave, senza servirsi delle mani.

**VARIANTE:**

Mettete una candela accesa in un piccolo candeliere, e questo sopra uno sgabello.

Fate bendare gli occhi dei giocatori. Poi fate girare i giocatori tre o quattro volte

attorno allo sgabello. Aiutati dagli spettatori, che gridano loro a destra, a sinistra, più in basso...., i giocatori devono spegnere la candela.

L'animatore potrà spostare lo sgabello, in modo da rendere il gioco ancora più comico.

#### **SEDIE + SCATOLE**

**MATERIALE:** Occorrono tante sedie quanti sono i giocatori, tante scatole di conserva, meno una, quanti sono i piedi delle sedie, e tante bende quanti sono i giocatori.

Mentre spiegate il gioco, chiedete a degli spettatori di bendare gli occhi dei giocatori.

Ora i giocatori, con gli occhi bendati, sono sulla scena, le sedie sono sparpagliate, le scatole di conserva disposte a mucchi (ad esempio, per due giocatori: 2 sedie, 7 scatole). Al segnale di partenza, le scatole vengono sparpagliate (con un calcio). I giocatori devono trovarsi una sedia e, senza lasciarla, sotto pena di perderla, devono infilarne i piedi nelle scatole di conserva.

Se vedete che il gioco perde d'interesse, aiutate i giocatori mettendo la sedia bene in evidenza davanti ad essi. Quanto alle scatole, muovetele di tanto in tanto, così che i giocatori possano dirigersi seguendo il rumore. Vince chi per primo infila tutti e quattro i piedi della propria sedia nelle scatole di conserva. E' proibito prendere più scatole nello stesso tempo.

#### **VERO O FALSO**

**MATERIALE:** Preparate dei cartoni con degli schizzi semplici.

2 giochi di carte «LEXICON», che perforerete nella parte superiore.

1 supporto di carte con due file di chiodi distanziati secondo la larghezza e l'altezza di una carta (1 fila = 5 chiodi).

Chiedete a uno spettatore di occuparsi del supporto. Poi, tirando a testa o croce, scegliete il giocatore che deve cominciare la partita e rivolgetegli le vostre domande VERO o FALSO servendovi sia dei cartoni con gli schizzi sia (se i vostri mezzi ve lo permettono) di diapositive oppure di un episcopio.

Fatto questo, segnate i punti nel modo seguente:



Sul supporto, nella prima fila, avrete disposto 5 carte, su ognuna delle quali figurerà una lettera della parola **PERSO**, e queste guarderanno voi.

Nella seconda fila, in modo che guardino il giocatore, disporrete altre 5 carte con le lettere della parola **VINTO**.

Quando la risposta è corretta, voltate la prima lettera di **PERSO** e la prima lettera di **VINTO**. Susseguendosi le risposte corrette, apparirà la parola **VINTO**. In caso di risposta sbagliata, agirete in senso inverso, volterete l'ultima lettera visibile di **VINTO** e l'ultima lettera invisibile di **PERSO**. Il gioco consiste nel conservare visibile la parola **VINTO** sino all'ultima domanda.

Questo gioco è stato tratto da una emissione della televisione.

### **IL SUPPLIZIO DI TANTALO**

**MATERIALE:** Una bottiglia tipo Champe-noise, 1 candela, 1 scatola di fiammiferi.

**GIOCATORI:** 1.

Questo gioco richiede un gran senso dell'equilibrio.

Coricata a terra la bottiglia, il giocatore deve sedersi sopra con le due gambe allungate e il tallone del piede destro sulla punta del piede sinistro.

Da ciascun lato della bottiglia, mettete una candela e una scatola di fiammiferi.

In questa posizione, il giocatore, senza mettere le mani a terra, deve accendere la candela. Se mette le mani a terra, ha perso. Poiché questo gioco è molto difficile e, personalmente, non ho ancora visto nessuno riuscirci, se il concorrente dovesse barare un poco, siate indulgenti.

### **I COSTUMI**

**MATERIALE:** Per ogni giocatore: foulard, carta, coperte...

**GIOCATORI:** 2 squadre.

I ragazzi sono muniti ciascuno di un foulard, di un giornale, e di una coperta. Al segnale, devono suggerire un personaggio-tipo indicato dall'animatore del gioco, travestendosi con gli accessori di cui dispongono. Una squadra agisce mentre l'altra giudica.

### **PARTITA AGLI ACCESSORI**

**MATERIALE:** Accessori vari.

**GIOCATORI:** 2 squadre.

Le squadre sono di fronte, ad alcuni metri di distanza. I ragazzi sono numerati. Vari oggetti sono disposti fra le squadre. Il capo-gioco chiama un numero. I due ragazzi nominati si precipitano e, a turno, mimano una scena utilizzando a piacere gli accessori (un secchio può trasformarsi in cappello, un ramo in attrezzo, ecc.). Gli altri ragazzi costituiscono la giuria che assegna i punti: 3, benissimo; 2, bene; 1, sufficiente; 0, insufficiente.

### **KERMESSE**

**MATERIALE:** Accessori vari.

**GIOCATORI:** Varie squadre.

Ogni squadra deve organizzare uno stand da festa popolare: una presenta un tiro a segno, un'altra un fenomeno, un'altra dei lottatori, ecc...

Le squadre hanno o un'ora, o una mezz'ora, per preparare il loro stand. Poi i partecipanti sfilano davanti ad ogni stand.

Il più originale e il più ingegnosamente rappresentato guadagna il primo premio.

### **CONCORSO DI PARRUCCHIERI**

**MATERIALE:** Giornali, forbici, spille.

**GIOCATORI:** Varie squadre.

Ogni ragazzo dispone di alcuni giornali, di un paio di forbici e di spille. Vengono lasciati dieci minuti perché ciascuno si confezioni una pettinatura. Successivamente ogni squadra sfila e mediante votazione si classificano tutti i partecipanti.

### **CONCORSO DI MASCHERE**

**MATERIALE:** Carta, forbici, pittura, crine, rafia, matite colorate, colla.

**GIOCATORI:** 1 o più squadre.

Il materiale suddetto viene distribuito ad ogni concorrente: carta da disegno, pittura o matite colorate, forbici.

I ragazzi devono confezionarsi una maschera. Ognuno sfila a turno davanti agli altri che costituiscono la giuria.



# UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO

Il concorso è chiuso. Prossimamente i vincitori.

## INDIZI PRECARI

Soggetto cinematografico di Michele Azzimonti

Se vogliamo applicare un distintivo d'appartenenza a questa storia, la potremmo far rientrare nell'ambito del genere «giallo». In realtà la storia narrata nel film ha due soli punti in comune col «giallo»: l'omicidio e il colpevole. Per il resto, essa si rivelerà subito come un pretesto per raccontare la parte più importante del film, che è la estraneità dell'uomo moderno nei confronti della sua vita e delle cose che lo circondano.

Il «giallo» si riduce a pochi fatti: una sera un uomo qualunque, che per comodità chiameremo K., segue per strada la commessa di un negozio; lei se ne accorge ma sta al gioco, sembra interessata a K. Giunti nell'appartamento di lei, situato in un palazzo di periferia senza ascensore, K. si mette ad osservare l'arredamento, mentre l'altra prepara da bere. I due, per tutto il tragitto, non hanno scambiato una parola. D'un tratto K. la strangola. Dopo aver pulito le sue impronte dai mobili e dagli oggetti, K. torna a casa.

La storia «pretestuosa» finisce qui ed ha solo una piccola parte nel film, quella iniziale. La storia vera, invece, narra la vita piatta e senza avvenimenti di K. dopo l'omicidio. L'azione efferrata di K., venendo inglobata nello scorrere banale ed insensato della sua esistenza, perde ogni significato insieme alle reazioni naturali ad essa connesse.

Nel film le azioni di K. si allineano una dietro l'altra, ma prive di senso, sono azioni il cui carattere principale è la casualità, la mancanza totale di un nesso logico che le indirizzi ad una finalità precisa.

Come è successo che K. ha compiuto un omicidio, così succede — non necessariamente, ma secondo leggi sconosciute — che K. sia un operaio metalmeccanico che al mattino si sveglia, va al lavoro, fa la spesa, passeggia per le strade, guarda i negozi, va allo stadio, per strada incontra casualmente amici che quando vorrà incontrare di proposito non gli riuscirà di trovare, oppure dà loro un appuntamento che inevitabilmente deserterà perché si accorge di non aver niente da dire.

Come per gli avvenimenti, così succede per le parole: crudeltà, violenza, orrore, sono parole svuotate del loro significato e ridotte a puri suoni. Verrà il momento che K. non riuscirà più, parlando con la gente, a costruire un discorso sensato e logico, gli oggetti gli cadranno dalle mani perché il loro nome non significa nulla.

Gli stessi oggetti diventeranno animati fino al punto di assumere una vita propria ed innominabile, estranea a K.: il suo pensiero scivolerà su di essi sfiorandoli, senza alcuna possibilità di manipolarli.

Tutto ciò potrà esser mostrato sulla pellicola attraverso lunghi piani sequenza su



di lui immobile nella stanza, o sugli oggetti che lo circondano.

In questo modo quale sarà la reazione dello spettatore? Aspetterà impaziente un investigatore che dia un senso logico ed una storia all'atto di K., verrà messo a disagio e attenderà invano l'arrivo della polizia per tutto il film.

Mi chiedo se a questo punto abbia senso un ipotetico finale per questa storia sospesa, una specie di storia senza storia. Sarà anche quello un atto illogico e gra-

tuito, quasi comico: K., per proprio divertimento, vuole sguinzagliare la polizia contro di sé; a questo scopo si fa fare da un fotografo il ritratto, sia di fronte che di profilo. Lo stesso giorno lo invia alla polizia del luogo insieme alla propria confessione ed alla descrizione minuziosa del delitto.

Due giorni dopo leggerà sul giornale la notizia dell'arresto del presunto assassino, riconosciuto sorprendentemente dallo stesso fotografo.

## UN AMORE CONTRO IL TEMPO

Soggetto teatrale e/o cinematografico di Onelio Onofrio Francioso

Siamo proiettati nel 2320, nel futuro, su Plutone.

Detiene il comando un giovane, avvenente, gentile e sensibile. Nel suo ufficio da qualche giorno il giovane, assillato da vari impegni, è alla ricerca di una efficiente segretaria che sia in grado di sbrigare i suoi affari. Il consiglio amministrativo continua a ritardare l'assunzione.

Una sera il giovane, che nonostante le sue qualità si sentiva molto solo e depresso, si incontra con una vecchia amica materialista e insensibile, la quale trovandolo triste, come unica soluzione, gli consiglia di rivolgersi ad una astrologa. Lo convince e lui accetta quasi per gioco.

I due si recano dall'astrologa, la quale porta il discorso sulla reincarnazione e svela all'incuriosito giovane, che attraverso la posizione degli astri del tema natale individuale si può stabilire il raggiungimento di un equilibrio in un cammino spirituale espiatorio, in ogni settore della vita, realizzando tale equilibrio attraverso le reincarnazioni fino ad esaurire tutti i settori con il raggiungimento della pace assoluta, poiché evolvendosi si supera il karma umano. Per quel che riguarda il caso del giovane, l'astrologa spiega che a lui, avendo superato quasi tutte le prove, rimane soltanto di affrontare ora un grande amore che si realizzerà in questa attuale reincarnazione. Il giovane, sempre più incuriosito, vorrebbe sapere cos'è accaduto nelle vite passate. La donna gli dice che ciò non è di sua competenza, comunque, volendolo aiutare, gli consiglia di re-

carsi da una sua amica maga extraterrestre capace di soddisfare le sue richieste.

Il giovane si reca da quest'ultima che abita in un villaggio sulla Luna.

La maga appena lo incontra, fissandolo intensamente, dice di averlo già conosciuto sulla terra nel medioevo, epoca in cui lei fu perseguitata e condannata al rogo come strega. Invece il giovane era un feudatario che, avendo problemi sentimentali, la consultò.

La maga inizia il racconto. Lui aveva tutte le fortune, ricco e capace amministratore, ma despota e a volte persino ingiusto. Era usanza barbara del tempo, che il feudatario trascorresse la prima notte con le neospose dei suoi sudditi.

Una di quelle notti, il giovane feudatario deve adempiere tale dovere con una giovanissima popolana, bella, gentile e delicata la quale lo commuove con dolci parole che vogliono convincerlo a rinunciare a tale ingiusta usanza contraria alla morale dell'uomo e al volere di Dio. La giovane sposa rivela al feudatario di essere innamorata da lungo tempo di lui e che nel suo caso tale tradizione le permette di dimostrargli il suo amore, e forse è la prima volta, aggiunge la giovane, che tale atto carnale sarà giustificato.

Il feudatario rimane sconvolto e, per la prima volta, si innamora della donna, che lo convince ad abolire quella usanza. Purtroppo tale relazione muore sul nascere, a causa dell'integrità morale di lei che ha la forza di respingerlo, soffocando i pro-



pri sentimenti, volendo anche mantenere un certo rispetto nei confronti del marito, poiché quelle leggi sociali per motivi di ceto avrebbero permesso soltanto una relazione segreta e inammissibile.

Il feudatario non regge a tale affronto, egli abituato ad avere tutto, piuttosto che rinunciare a lei, preferisce vederla morta e la uccide.

La maga continua con la reincarnazione successiva che lo vede nell'800, epoca in cui il giovane era domestico raffinato di una ricca e attraente duchessa. Questa è la precedente reincarnazione della giovane donna moralista, qui invece nelle vesti di una donna lussuriosa e perversa, follemente innamorata del giovane e nemmeno perde l'occasione per provocarlo fisicamente. Il domestico attratto dall'avvenenza di lei, cede una volta lasciandosi travolgere dai sensi. Riesce però a controllarsi una seconda volta, sostenuto anche dall'amore verso la moglie ingenua e fedele ed anche per crisi religiosa. La duchessa, freddamente, al rifiuto lo uccide.

Dopo la conclusione della seconda reincarnazione, la maga spiega che ogni sofferenza e patimento sentimentale è finito, poiché nella presente evoluzione, il destino del giovane prevede ogni appagamento con un incontro decisivo che gli fa-

rà trovare l'amore sublime. La stessa donna delle precedenti vite sarà l'oggetto di tale amore, donna che però stavolta sarà l'ideale per una perfetta e definitiva unione. La maga descrive la donna. Descrive anche alcuni momenti stupendi della futura storia, anche vedendoli assieme al figlio nato. Il giovane è scettico dinanzi a tale predilezione, anche perché in verità non si considera fortunato in campo sentimentale, poiché è troppo esigente. La maga aggiunge anche che tale amore non si esaurirà in se stesso, ma dovrà portare come frutto la nascita di un figlio che un giorno avrà l'importante compito di costruire uno Stato quasi perfetto.

Il giorno successivo all'incontro con la maga, il giovane si trova in ufficio a pensare, ancora scosso per le storie che ha ascoltato, si vuole convincere dell'assurdità di quelle parole. Lo scuote l'improvviso squillo del telefono. Lo avvertono finalmente dell'arrivo della nuova segretaria. In quel momento lui rimane infastidito da tale annuncio, non vorrebbe essere disturbato. Dall'altra parte del telefono insistono, sorpresi. Egli rassegnato accetta l'ingresso della nuova segretaria ordinando di farla entrare. La porta si apre, non una parola: è bella, gli sorride in silenzio. In lui c'è solo un pensiero: è lei.

## UN BORGHESE PENTITO

Soggetto teatrale di Vittorio Sammarco

### I ATTO

Siamo nella Roma-bene del nostro tempo e in una casa, quella di Riccardo, un gruppo di amici sta organizzando uno scherzo feroce alle spalle di uno di loro: fornirgli, di nascosto, le prove (false naturalmente) del tradimento della moglie, per il quale lui, ipotizzando qualcosa, già soffre molto.

Il tutto per vendicarsi di un loro amico, che a causa di una manovra economica compiuta da Umberto (la vittima dello scherzo), portato al fallimento, si tosse la vita.

Riccardo è il più agguerrito e invano la moglie cerca di dissuaderlo e di convincerlo a lasciar perdere tutto.

Ma per caso Riccardo viene a sapere che Umberto è fortemente malato di cuore e una forte emozione lo ucciderebbe.

Rimorsi, scrupoli, pentimenti; Riccardo dopo averci a lungo riflettuto decide di far sapere tutto agli altri amici e di abbandonare lo scherzo.

### II ATTO

Riccardo riunisce gli amici a casa sua, ma questi non lo credono. Pensano piuttosto che le vicende familiari (molto tormentate) lo abbiano «rammollito».

Riccardo si dà da fare. Telefona ad Umberto ma questi non è in casa; al dottore, ma anche questi è introvabile. Nulla! Gli amici non accettano le sue giustificazioni



ritenendole una grossa presa in giro per fare andare all'aria lo scherzo. Anche la moglie che prima cercava di convincerlo a perdonare Umberto, ora lo accusa di voltafaccia.

Riccardo è sconcertato da un tale comportamento della moglie e degli amici. Perché non crederlo? E anche se Umberto non fosse peramente malato, se lui stesso fosse stato vittima di uno scherzo per metterlo alla prova, anche se davvero fos-

se così, perché non accettare un pentimento?

«Ma eravamo amici, sì o no?!» esplose disperato.

Capendo che sarebbe comunque rimasto solo, decide di abbandonare tutto, andare all'estero e restarci per sempre.

Ma lo ferma una notizia che lui e la moglie attendevano da tempo: finalmente, dopo mesi e mesi di lotte, una bimba sarà loro affidata in adozione.

---

(continuazione da pag. 77)

#### **Intervista con Margarethe von Trotta**

M. von Trotta: Se deve esistere un'estetica femminile nel cinema, essa è da ricercarsi, secondo me, nella scelta dei temi e anche nell'attenzione e nel rispetto con cui ci avviciniamo agli uomini che vogliamo descrivere. Ma l'essenziale, secondo me, è che noi non facciamo nessuna differenza fra ragione e sentimento, fra grandi e piccoli avvenimenti. Abbiamo mantenuto un po' della concezione antigerearchica del matriarcato, tutti gli uomini erano uguali perché tutti sono stati generati da madri. L'amore della madre restava invariato e non era necessario conquistarselo sottoponendosi a delle prove. Il patriarcato ha introdotto il figlio prediletto, egli deve conquistarsi l'amore del padre attraverso l'ubbidienza ed il merito. Questo è l'inizio del pensiero gerarchico. Con la gerarchia si sono originati il distacco dei singoli cerchi e, parallelamente, il contrasto fra pubblico e privato. In «Il caso di Katharina Blum», il pubblico ministero Böll (premio Nobel per la letteratura, n.d.r.), si lascia andare a dire sprezzantemente a Katherina Blum «Non capisco come, per certi uomini, sia difficile separare il pubblico dal privato». Con questo egli ha esattamente individuato la differenza fra il pensiero maschile e quello femminile. Noi non facciamo alcuna distinzione fra pubblico e privato, fra vita sociale e privata. Perciò noi ci facciamo garanti di ciò che pensiamo privatamente. E non siamo così cedevoli davanti ai compromessi. Credo che questa sia una qualità, ed è proprio questa qualità che si mostra nei nostri film e che, forse, potrebbe portare ad una nuova estetica.

*D.: Il film inizia con una frase di Theodor W. Adorno: «Solo con chi ti ama puoi mostrarti debole, senza far entrare in gioco la forza». In che modo questa frase si adatta al film ed a te?*

M. von Trotta: Certe volte mi sento debole ed impaurita. Tuttavia non desidero che qualcuno mi imponga la sua forza, anche quando pensa che ciò possa aiutarmi. D'altro canto posso essere anche capace di mostrarmi forte e ribelle, quando mi sento così. Questo significa che io desidero essere amata ed accettata con tutte le mie contraddizioni e non solo come la debole, che deve essere protetta, o la forte, su cui l'uomo possa appoggiarsi. Olga e Ruth, le due donne di «Lucida follia», sono forti e deboli nello stesso tempo, come me.

*D.: Come spieghi il titolo «Lucida follia»?*

M. von Trotta: Con questo mi riferisco alla psicologia che riconosce la follia latente o manifesta. Nella mia storia c'è una follia che è così visibile ed evidente, tanto da condurre ad una convinzione.

*D.: Da dove hai tratto il materiale per il tuo soggetto?*

M. von Trotta: Tutti i miei film, e anche «Lucida follia», sono una somma della mia fantasia e di singole esperienze, alcune mie personali, altre che mi sono state riferite da altri. La prima stesura del copione di «Lucida follia» consiste nella mia esperienza d'amicizia con una donna che conosco da molti anni.

Io sono stata Olga e anch'io, come lei nel film, ho rischiato di essere soffocata dal marito della mia amica, invidioso della mia presenza, della mia importanza nella vita di sua moglie.

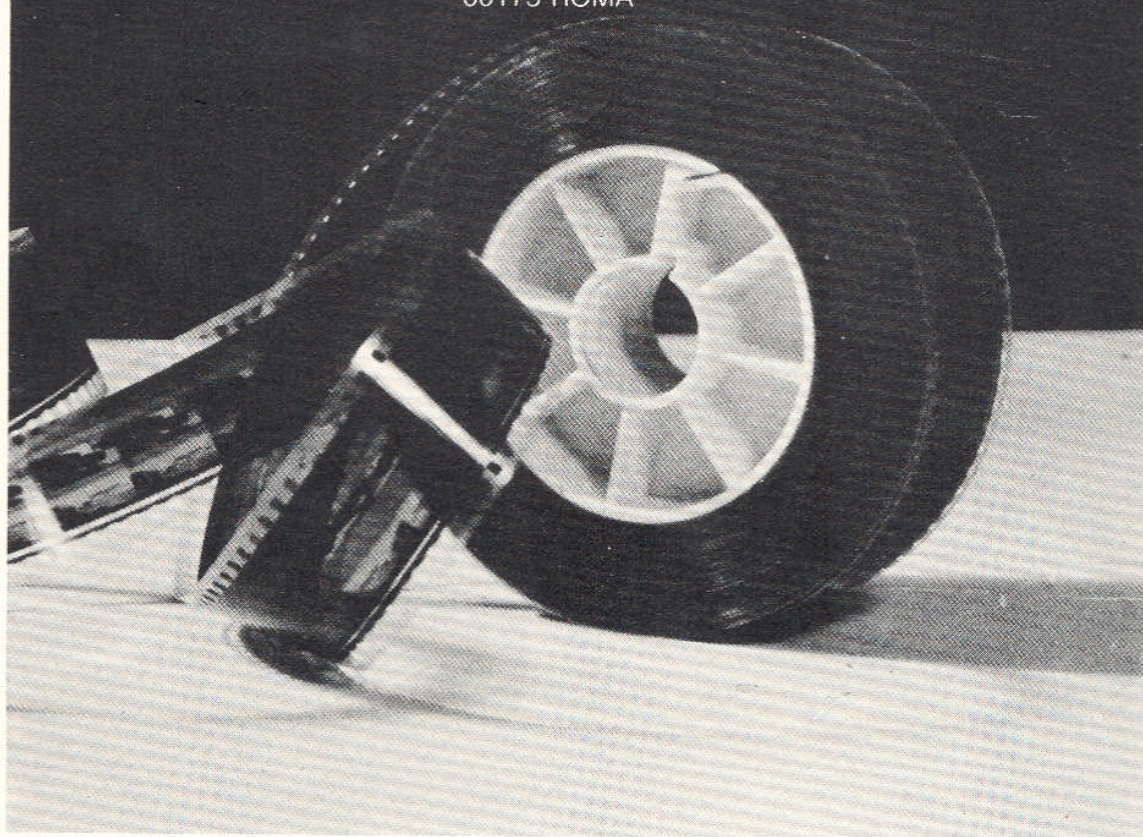


**EDITRICE ELLE DI CI**

MARCO PASQUALI

**GUIDA  
ALLE  
CINETECHE**

C.G.S./CINECIRCOLI  
GIOVANILI SOCIOCULTURALI  
VIALE DEI SALESIANI 9  
00175 ROMA





# EDITRICE ELLE DI CI

O. Davico - L. Zonta

## 2001 IDEE PER...

BACHECHE - GIORNALI DI GRUPPO - CARTELLONI

È una vasta raccolta di disegni che offre a tutti la possibilità di riprodurre una vastissima gamma di soggetti nei settori più diversi:

- **grafico:** con lettere, numeri, schizzi, fregi, disegni simbolici
- **religioso:** immagini e scritte bibliche
- **simbolico:** a carattere prevalentemente religioso
- **umoristico:** caricature di persone e professioni varie
- **sportivo:** tutte le attività del settore
- **ricreativo:** dai giochi più comuni a quelli più impegnativi
- **personaggi:** tipi, figure, macchiette d'ogni razza e paese
- **animali:** comuni o rari, piccoli o grandi, reali o personificati.

152 cartelle racchiuse in custodia

L. 8.500

I disegni sono raggruppati per argomento, su carta diversamente colorata; è così facilitata la scelta di quello che si desidera illustrare.



EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)