

Espressione Giovani



EG '83

una rivista bimestrale

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

EG '83

uno strumento di espressione e comunicazione:

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

EG '83

un sussidio di animazione pratica per la scuola

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

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

LE CINQUE RUBRICHE DI EG '83

teatro:

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

cinema:

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

audiovisivi e TV:

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

musica:

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

animazione e scuola:

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

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

REDAZIONE

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

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

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

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

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

AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

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

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

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

Stampa: Scuola grafica salesiana

NOTE
DI REDAZIONE, 2 **EG '84: LA CAMPAGNA ABBONAMENTI È APERTA**

EDITORIALE, 3 *Domandiamoci ancora una volta «Perchè?»*

LETTORI
IN REDAZIONE, 4 **CINEMA PER RAGAZZI, UNA REALTÀ**
DI SAVERIO STAGNOLI

TEATRO-
TESTI, 7 *La coppia in maschera*
DI FEDERICO BIANCHESSE TACCIOLI

TEATRO-
LABORATORIO, 39 **ALLA RICERCA DI ANTIGONE**
DI EVANGELOS MASARAKIS

TEATRO-
CLOWN, 46 **MIMO, MOVIMENTO, TEATRO**
DI CARLO, BANO E VALERIO

TEATRO-
SACRO, 52 **SETTANTAVOLTESETTE**
DI LUIGI MELESI

CINEMA-C.G.S., 60 **LA SCELTA EDUCATIVA DEI C.G.S.**
DI GIOVANNI BATTISTA BOSCO

CINEMA-
SCHEDE, 63, 65 **NOSTALGHIA**
DI VALERIO GUSLANDI
**SULLE ORME DELLA PANTERA
ROSA**
DI EZIO LEONI

CINEMA-
RASSEGNE, 67 **I FILMS
DELLA PROSSIMA STAGIONE**
DI ALESSANDRO SPINACI

AUDIOVISIVI-TV, 70 **LO SCENOGR AFO**
DI TARQUINIO MAIORINO E ELENA AMICUCCI

ANIMAZIONE-
SCUOLA, 72 *Il giornale nella scuola*
DI FRANCESCO MACRI'

CONCORSO
EG '83, 77 **ULTIMO SPETTACOLO**
DI GIANFRANCO MASETTI
IL GIUDIZIO
DI MAURIZIO D'AMATO
PARZIVALLO
DI GIACOMO ANDERLE

FOTOGRAFIA, 32 **FOTO-INSERTO** MINNA VON BARNHELM di LUIGI CIMINAGHI

COPERTINA: MINNA e il MAGGIORE VON TELLHEIM

Note di redazione

1. E' proprio perché ci avviciniamo ad un nuovo anno, il settimo di questa nostra rivista, che nell'editoriale ci chiediamo il perché di EG. Siamo convinti che tutto passa e che non tutto è indispensabile. Un gruppo di amici-lettori di Bari, proprio oggi, si dichiarano «entusiasti della rivista, ad essa dedichiamo molta attenzione, utilizziamo i copioni, seguiamo le indicazioni operative». Per conoscere il pensiero dei lettori, allegheremo anche quest'anno, al numero sei, una scheda di valutazione e proposte. Abbiamo già elaborato un nuovo progetto per EG'84, ma è ancora tutto da discutere. Lo proporremo nel prossimo numero, l'ultimo dell'annata.

2. Il testo teatrale è di Federico Bianchessi, **LA COPPIA IN MASCHERA**, due tempi originali, attorno a due attori del Fascismo.

Un teatro-verità, alla ricerca dell'uomo, del suo vero volto, e per la difesa della sua libertà contro ogni forma di violenza, illegale o legale che sia. Non sempre è di moda rivisitare il passato; può essere anche dovere, o necessità, per programmare un futuro migliore.

Il resoconto del laboratorio-teatrale organizzato presso il liceo S. Ambrogio può darvi l'idea di come il teatro nella scuola non sempre è «perditempo» né «gioco a biglie», ma impegno, studio, sforzo creativo. Dall'articolo non è certo possibile comprendere tutto il lavoro fatto. Lo capirete meglio partecipando agli spettacoli ormai in cartellone.

Il clown di turno è Jacques Lecoq, francese, maestro di mimo e artista della maschera. «Essere clown, dice, è una professione di fede, una presa di posizione nei confronti della società». Come esercitazione, una nuova favola di La Fontaine: «Il ciabattino e il banchiere».

In teatro-sacro una quinta parabola: «Settanta volte sette». Può essere una risposta alternativa ai progetti di vendetta, personali e sociali. E solo accogliendo il messaggio di questa parabola non ridurremo l'umanità ad un popolo di ciechi.

3. La sezione **CINEMA** è inquadrata da alcune riflessioni sul «progetto» dei C.G.S., un'associazione socio-culturale che nel cinema trova contenuti e metodi di educazione. L'indirizzo della segreteria naziona-

le dell'associazione è: C.G.S., viale dei Salesiani, 9 - 00175 ROMA.

Due schede: «Nostalghia», un film altamente lirico-fotografico, ma non per questo privo di problematiche umane, e «Sulle orme della pantera rosa».

La rassegna cinematografica è una accurata titolazione di film di questa nuova stagione. Insufficiente certo per una cernita critica. Può però farci capire che sul mercato c'è di tutto, e che per comprare bene ci vuole «occhio».

Anche in lettori in redazione il cinema è alla ribalta, quello dei ragazzi, visto a Giffoni. In merito, speriamo di pubblicare, prossimamente, qualche utile scheda.

Il mestiere televisivo descritto e proposto è quello dello scenografo, una professione per artisti e maghi... se non lo si è, lo si può diventare.

Per la scuola e la sua animazione viene riproposto «il quotidiano» come strumento di educazione alla vita-reale, e non soltanto alla letteratura della vita. Ma quale giornale è specchio della vita? Importante sarà convincere gli allievi a non considerare i giornali «parola di Dio».

4. **II CONCORSO.** Anche voi lo potete giudicare. E' sempre vero che «tra il dire e il fare...». E convincersi di questo non è facile. La decadenza di questo novecento è ormai proverbiale in tutto. La nostra speranza sta nel sereno dopo la tempesta. E può essere che si avveri l'altra massima «dulcis in fundo», o «in cauda venenum». Il meglio potrebbe quindi ancora arrivare.

5. **La campagna abbonamenti a ESPRESSIONE GIOVANI '83 è aperta.** Diamo il via con questo numero.

Invitiamo gli amici lettori a rinnovare l'abbonamento per il nuovo anno ed a trovare un nuovo abbonato. E' una maniera concreta per sostenere la rivista e migliorarla. Invitiamo gli operatori della scuola ad introdurla e farla conoscere agli allievi: EG è uno strumento di animazione; è un «luogo» di espressione per quei ragazzi e giovani che hanno cose da esprimere.

Invitiamo gli educatori ed i responsabili di gruppi giovanili ad abbonarsi: EG può aiutarli a far crescere i ragazzi, non spettatori passivi della vita, ma attori e protagonisti.

DOMANDIAMOCI ANCORA UNA VOLTA "PERCHÈ?"

Per una ricerca di ragioni storiche, sociali e cristiane,
di intelligenza e di cuore,
e non apparire ostinati e capricciosi.

Torna utile alla vita umana domandarci di tanto in tanto «il perché» di certe scelte e situazioni, di alcuni atteggiamenti e gesti, di quelle reazioni e ostinazioni... Quando si ha ancora la capacità di chiederci il perché delle cose, vuol dire che non ci siamo del tutto adagiati, né asuefatti alla quotidiana novità, ma, in noi, è ancora vivo il bambino curioso ed entusiasta.

E rispondere significa ritrovare la coscienza esistenziale e rinnovare le motivazioni. Anche se le risposte saranno più ideali che reali, più soggettive che comunitarie, poco importa; che non siano soltanto giustificazioni razionali, ma diventino esigenza, meglio ancora, impegno.

«Perché ESPRESSIONE GIOVANI?». Per l'educazione, dell'uomo e della donna, in particolare della gioventù, della gente.

Fondatore di questa rivista, anche se per motivi di aggiornamento ha cambiato testata, lo sapete, è Don Bosco, un prete che ha creduto nella forza educativa del teatro, della musica, del canto, dello spettacolo.

«Le Letture Drammatiche (era il titolo originale della rivista) mireranno a ricreare, istruire ed educare il popolo, e specialmente la gioventù, con una serie di libretti contenenti drammi, commedie, farse, tragedie ed anche semplici dialoghi e poesie. Mireranno anche a procurare agli educatori, presidi di scuole e di associazioni, e anche a padri e madri di famiglia, una biblioteca teatrale di opere scelte e rappresentabili».

Ma questi obiettivi educativi e pedagogici, proposti dallo stesso Don Bosco nella prefazione del primo numero della rivista, sono ancora possibili e attuabili?

L'azione educativa, oggi, sembra affidata quasi totalmente e dovunque, alla grande e moderna pedagogia, la televisione, nonostante applichi le teorie della Piccola Pedagogia, e non quelle della Grande Pedagogia.

Perché la Grande Pedagogia, e qui Bertold Brecht coincide quasi alla lettera con Don Bosco, esige la partecipazione attiva dell'educando in un continuo dialogo-confronto con l'educatore per lo sviluppo della conoscenza e la crescita della coscienza individuale e comunitaria; abolisce gli spettatori per farli tutti attori; vuole attori dilettanti il più possibile ed i professionisti devono essere a servizio dei dilettanti; è scuola di buon vivere sociale e santità; aiuta ciascuno a impegnarsi per migliorare la società; comunica il gusto e la gioia della vita.

Mentre la Piccola Pedagogia determina una democratizzazione culturale, nel senso di un generale appiattimento personale.

Il solito e solitario canto del cigno? Speriamo si conservi la specie almeno in qualche parco nazionale o nei giardini pubblici.

La Redazione

CINEMA PER RAGAZZI FINALMENTE UNA REALTÀ

Premiato con il Grifone d'argento di Giffoni
«Il Principe dietro i sette oceani».

Saverio Stagnoli

E' giusto congratularci anche su questa nostra rivista con gli organizzatori del Festival Internazionale del Cinema per Ragazzi di Giffoni, perché hanno costruito una realtà, superando le parole e i progetti di molti.

Una realtà che non è ancora completa, non è del tutto rispondente alle esigenze autentiche dei ragazzi di tutto il mondo. Ma si farà. Giffoni ha sensibilizzato al problema molte nazioni; soprattutto ha fatto scoccare la scintilla creativa e provocato l'azione di registi, produttori, associazioni, ministeri culturali e dello spettacolo.

All'edizione '83, la tredicesima, hanno partecipato quaranta Paesi europei ed extra europei.

Tra i nuovi ospiti la Repubblica Popolare Cinese con un film dal titolo I suoni della primavera diretto da Shi Xiaohua; il Messico con Alsino e il condor di M. Littin; la Cecoslovacchia con Macchia d'inchiostro sulla favola con la regia di Ota Koval.

La Russia ha presentato due opere: un lungometraggio di fantascienza in cartone animato, dal titolo Il mistero del terzo pianeta di Roman Kachanov, e L'eredità diretta di Sergei Soloviev, avventure di due ragazzi appassionati di aeroplani. Ecco un'allegria, fantastica storia svedese: Con una ragazza in groppa, regia di Tomas Lofsdai. Il mondo del circo con i suoi splendori e le sue miserie in un bellissimo racconto, I clown, scritto e diretto da Elisabetta Bostan (Romania). L'Italia ha presentato, fuori concorso, un lungometraggio di recentissima

produzione: Corri come il vento, Kiko di Sergio Bergonzelli. Il tema dell'adolescenza, con i sogni e i turbamenti del primo amore, è svolto con estremo garbo e finezza nel film danese The Tree of Knowledge (L'albero della conoscenza) diretto da Nils Mallros, che ha firmato con Fred Cryer anche la sceneggiatura. Un panorama vasto e interessante in cui c'è posto anche per il ritorno di una vecchia e cara conoscenza del pubblico infantile: Heidi, la pastorella svizzera protagonista di vari film e di una lunga serie di cartoni animati (giapponesi) trasmessa due volte dalla Rete 1 tv con grande successo. Anche quello presentato a Giffoni è un cartone animato, produzione USA, regia di R. Taylor, titolo: La canzone di Heidi.

I giurati che assegnano «i grifoni» d'argento e di bronzo sono i ragazzi. Duemila ragazzi delle scuole dell'obbligo di Giffoni, Torino, Genova, Mantova, Bari, Palermo, L'Aquila e alcune decine di ragazzi di Paesi stranieri (Francia, Germania, Malta, Spagna). I «giurati», al termine di ogni proiezione, esprimono il loro voto su un'apposita scheda. Al termine delle giornate di proiezione una cinquantina dei duemila ragazzi si preoccupano di sfogliare le schede, valutare l'indice di gradimento dei programmi presentati e stabilire le graduatorie. E i ragazzi di Giffoni hanno premiato con il Grifone d'argento Il principe dietro i sette oceani, diretto da Walter Beck, della Germania Orientale. Si tratta di una favola che conferma ancora una volta le teorie di Betelheim: «...anche oggi le storie fanta-

stiche si adeguano in modo totale alla mentalità dei fanciulli».

Il Grifone di bronzo è stato assegnato al film australiano Trascorrendo il Natale nella boscaglia di Henry Safran.

La Nocciola d'oro del Picentino che la direzione del Festival assegna ogni anno ad artisti di fama internazionale è stata data a Eduardo De Filippo e al regista svedese Ingmar Bergman che ha affermato: «I ragazzi per me sono un po' come i poeti, degli artisti spontanei che non sanno di esserlo. Studiarli da vicino è affascinante ed è anche un modo per arricchirsi».

LA «TAVERNOLA» 1983 - A BALLABIO: 16-18 SETTEMBRE.

A tutti gli Amici che conoscono il Convegno di Tavernola e i suoi scopi, un cordialissimo saluto da parte del Comitato TEATRO della FOM-FCG. L'invito al tradizionale appuntamento di settembre, giunge quest'anno con la novità del cambiamento di sede.

Ospiti delle suore Canossiane di Ballabio (CO), in una villa-castello con ampio parco, daremo un saluto ai monti famosi delle Grigne eosteremo tra il verde dei colli di una valle bellissima.

Lo scopo del cambiamento di sede della Tavernola '83 — che tuttavia continuiamo a chiamare «Tavernola» al di là della geografia — è motivato da una dislocazione che accentri sulla plaga del lecchese l'interesse teatrale.

Però la traccia dei Convegni passati non viene abbandonata, e questo testimonia la validità di una formula che ha dato tanti frutti e fatto conoscere tanti amici. Il Convegno, quest'anno, può ben definirsi un laboratorio tecnico e pratico ove acquisire cognizioni e ragguagli che possono arricchire la cultura di ciascuno. Quello che da anni si invoca da molte parti.

Questo il programma:

16 settembre, ore 21.00

Introduzione al tema: COME FAR PASSARE UN MESSAGGIO ATTRAVERSO UN TESTO E LA SUA REALIZZAZIONE SCENICA. (Don Lorenzo Longoni).

17 settembre, ore 10,30

Nel teatro di Ballabio, allestimento scenico di UN TRENO PER LA FRANCIA, al quale si potrà assistere.

Seguirà, nel pomeriggio, una conversazione

sullo spettacolo, con dibattito con gli attori e con il regista-autore Roberto Zago; moderatore, Don Lorenzo Longoni.

18 settembre, ore 9,15

Comunicazioni e dibattiti a livello operativo e organizzativo.

Incontri tra gli intervenuti per scambi di conoscenze e opinioni.

Per informazioni:

FOM - Via S. Antonio, 5 - 20122 MILANO

PREMIO VERETIUM - STAGIONE TEATRALE DI VEREZZI 1983

La tredicesima edizione del premio nazionale di prosa «Veretium '83» è stato vinto per la prima volta da una attrice straniera Andrea Jonasson, tedesca, moglie del regista italiano Giorgio Strehler.

La giuria che si è riunita come ogni anno a Verizzi, in occasione della prima nazionale de «Il Signor di Pourceaugnac» di Molière, ha deciso di consegnare il riconoscimento, che nel panorama dei premi teatrali italiani è molto ambito, con la seguente motivazione:

«Per la singolare intensità con la quale ha reso il personaggio della protagonista di "Minna von Barnhelm" di Gotthold Ephraim Lessing, conferendole, in una cornice di grazia settecentesca, tutta la intrepidezza di carattere e l'attiva bontà dell'animo, non meno che l'accortezza femminile, sognate dall'autore, trovando altresì nella sua seconda lingua toni di particolare suggestione e accenti di toccante sincerità».

Prosegue la motivazione:

«A questo traguardo di espressività, la Jonasson è giunta dopo la non meno memorabile assunzione della figura di Shen Te e del suo doppio cattivo, Shui Ta, in l'«Anima buona di Sezuan», sempre sotto la guida di Giorgio Strehler e al Piccolo Teatro di Milano».

Il premio «Veretium» è stato istituito nel 1971, per essere consegnato all'autore o all'attrice che «durante l'ultima stagione teatrale italiana si sia particolarmente distinto per impegno di testo e capacità d'interpretazione».

Anche quest'anno la giuria era composta dai critici: Odoardo Bertani, Sauro Borelli, Guido Davico Bonino, Roberto De Monticelli, Gastone Geron, Mauro Mancioti, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio e Ren-

zo Tian. Il premio consiste in una fedele riproduzione in oro del mulino fenicio che domina le antiche borgate Saracene di Verezzi ed è offerto dall'Ente provinciale per il turismo di Savona.

I vincitori delle passate edizioni sono: Eros Pagni, Anna Maria Guarnieri, Pino Micol, Luigi Vannucchi, Romolo Valli, Giulia Lazarini, Glauco Mauri, Marisa Fabbri, Piera Degli Esposti, Tino Carraro, Valeria Moriconi e lo scorso anno Sergio Fantoni.

Il premio sarà consegnato a Andrea Jonasson in una serata di replica de «Il Signor di Pourceaugnac» lo spettacolo, prodotto dall'Ente provinciale per il Turismo di Savona e dal Comitato manifestazioni culturali di Borgio Verezzi, che sarà replicato fino al 25 luglio.

Interpreti sono: Paolo Ferrari, Laura Tavanti, Antonio Casagrande, Aldo Alori, Fabrizio Temperini, Aldo Amoroso, Maria Teresa Morasso, Torivio Travaglino e Vittorio Viviani. La regia è di Augusto Zucchi che ha curato insieme ad Italo Moscati la traduzione e la riduzione del testo.

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO
DI SAVONA - TEL. (019) 610.288

IL COMPLESSO ANTOLOGIA PRIMO A «MUSICA IN CITTÀ»

Profumo di «Popcorn» all'auditorium Don Bosco durante il concorso «Musica in città» per giovani gruppi e cantautori, organizzato dal centro culturale Sant'Ambrogio a favore della Lega italiana per la lotta contro i tumori. Il gruppo degli Antologia, che ha vinto questa prima edizione del Concorso, sarà invitato proprio a «Popcorn», la vetrina musicale di Canale 5, che fu in passato condotta dal maestro Augusto Martelli. Questi ha assistito alla manifestazione in veste di talent-scout, risvegliando nei concorrenti una competitività giustificata dalla speranza di mettersi in luce, ossia della eventualità di essere invitati a Canale 5 o di incidere un 45 giri con le «Five», la casa discografica affiancata a Canale 5. Reduci dal set di «Champagne in paradiso», Al Bano e Romina Power sono stati l'attrazione della serata, ed hanno premiato i

vincitori su un grande palcoscenico incorniciato da drappi scarlatti e costellato di gerbere e orchidee, come si addice ad ogni prestigiosa passerella canora.

I dieci gruppi finalisti, tutti artisticamente validi, hanno proposto generi tra loro disparati, dal rag dei Taylor che hanno aperto le ostilità, al rock in 'roll revival dei «D.c.o.», che hanno assunto a proposito questo nome vinicolo, data la loro effervescente allegria da ruggenti anni '50. Disertato l'heavy-metal, molti gruppi hanno preferito puntare sul rock melodico o sulla tradizionale musica leggera, come Valerio Briganti (secondo classificato) con «Quando non ci sei» e il complesso Milano centrale, terzo classificato con «Nuvole d'autore».

Ma non tutto è filato liscio, nonostante la prontezza e il dinamismo del giovane Leo Colonna, animatore occasionale e volontario: ogni tanto i tecnici del suono combinavano qualche marachella e così gli artisti si ritrovavano a cantare un muto e comicissimo play-back, in stato di completo marasma. Comunque gli animi infuocati di molti partecipanti venivano ben presto sedati dai frequenti intermezzi del corpo di ballo «L'idea» diretto da Richard Perkins, con coloratissime coreografie di boogie-woogie, rock and roll acrobatico, twist e tip-tap. Quest'ultimo genere ha visto tra l'altro l'esibizione di due prodigiose sorelline, Loredana e Claudia Sartori, che hanno dato vita assieme a Ciak Wiler, il capo carismatico del gruppo, ad una scoppiettante interpretazione alla Fred Astaire.

Ma tutto è bene quel che finisce in «cabaret», con il duo Casti-Luca, che ha presentato un inedito «Barbiere» rossiniano sulle note, però, della «Gazza ladra». Morale della favola, la schiuma da barba è arrivata anche in platea, con grande ilarità di tutti gli spettatori. Asciutti e insaponati. Al termine don Erminio Furlotti, un omino carico di anni e di buon senso, ha ringraziato tutti quanti hanno offerto gratuitamente e per una buona causa la loro partecipazione, dai gruppi finalisti Sunrays, Infinito, Comiter, Cerri-Rossi e Balene Bianche, alla ballerina Fabiana Tadini e ad un giovane complesso che ha già ottenuto buoni risultati, nonostante la denominazione carica di non lieti presagi: «Venerdì 17».

LA COPPIA IN MASCHERA "OSVALDO E LUISA"

Play in due atti.

di Federico Bianchessi Taccioli

Il testo teatrale, LA COPPIA IN MASCHERA, nuovissimo e originale, che FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI avrebbe voluto anche intitolare KOCH-AINA, propone due personaggi cinematografici del regime fascista, al loro ultimo atto.

Per la verità, loro intenzione era quella di iniziare un secondo tempo che speravano lungo almeno quanto il primo. Ma i nuovi registi non furono d'accordo... e il perché non è a tuttoggi chiaro e convincente.

LA COPPIA IN MASCHERA si aggiunge alle ormai numerose pubblicazioni sul ventennio fascista, proliferate soprattutto in questi ultimi mesi.

Come mai tanto interesse per un passato finito così miseramente? E' moda? industria? desiderio di verità? campanello d'allarme? oppure un «avviso» per non dare il via ad un ricorso storico? E ce ne potrebbero essere ancora di Osvaldi e Luise, attori di parti obbligate! Nella vita si recita il copione degli altri quando si è stupidi, incapaci cioè di vedere con i propri occhi la verità al di là della facciata di un'informazione ufficiale.

La stupidità è spesso una virtù patriottica che non permette di vedere, del potere di diritto, la violenza politica, la repressione autoritaria, gli interessi di parte, il camuffamento dei fatti con le apparenze della plausibilità. Si diventa stupidi quando ci si lascia togliere la facoltà di pensare, quando si delegano altri a pensare per noi.

Degli uomini del Fascismo finora si conoscevano soltanto i personaggi di primo piano, quelli che per anni hanno pensato per molti italiani. Durante quel ventennio, in vetrina c'erano solo gli uomini politici in senso stretto, la crème del partito e del governo; gli altri erano numero, popolo, massa. Ma chi erano gli altri, un federale, un podestà, un burocrate, una camicia nera, un operaio, un attore del cinema? Chi erano i fascisti che riempivano le piazze di Roma, Milano, Genova, Napoli...?

Oggi si vuole sapere di più sulla natura e qualità della gente su cui il regime si fondava, le differenze, i contrasti, e... i pentiti di allora...

Il testo di Federico ha proprio il taglio del documento storico per una comprensione di due attori del cinema di quell'epoca, ma soprattutto del clima morale creatosi dal '43 al '45, così come si riflette dallo stile teatrale di due personaggi

che credettero nelle capacità di rinnovamento e di elevazione sociale del fascismo prima, e poi... della resistenza.

Il carattere documentaristico di questo teatro è reso evidente anche dalla presenza, alla maniera di Peter Weiss, di spezzoni cinematografici e colonne sonore d'epoca, e dalla ricostruzione di alcuni fatti, attraverso la tecnica delle ombre cinesi, che daranno una commovente e convincente sensazione di autentica verità proprio per la loro essenziale capacità evocativa.

Nel rappresentare questo dramma (informatevi se lo metterete in scena) cercate di ricreare quel clima epico-tragico dell'aprile del '45. E tutti i personaggi possono diventare simboli di mentalità e sistemi che resero colpevoli molti altri mai comparsi sui libri di storia.

NOTA. Il testo teatrale integrale (mancano nella nostra edizione poche scene e brevi sequenze) è depositato presso la SIAE.

I personaggi

CELESTE, FRANCO, ANNUNZIATA, VERO, BEPPE, VALENTI, FERIDA, BLASETTI
Ragazzo torturato. Troupe fascisti-partigiani (tre o quattro, ma possono essere recitati, in parte, anche dagli interpreti di altri personaggi).

Ambiente:

una cascina («Merzoro») a Cusago, all'estrema periferia di Milano.

Musica:

canzoni popolari dell'epoca, colonne sonore di film interpretati dai due protagonisti.

Scena:

nel primo atto la cucina della casa: pavimento bianco, un tavolo da cucina in legno chiarissimo con ripiano bianco, credenza bianca, sedie bianche. Nel secondo atto la camera con letto e brandina, comodino, acquiera... Un po' in diagonale, in un angolo, uno schermo da cinema quadrato, non troppo grande, su cui, dal retro, sono proiettate diapositive con elementi d'arredamento (nel primo atto, una parete della cucina, con un fornello e una stufa; nel secondo, una finestra o un mobile da camera da letto) o filmati e foto di Valenti e della Ferida. Sullo sfondo c'è il retroscena: una specie di passerella rialzata e un po' curvata, tutta bianca, con un fondale simile a uno schermo da cinemascope curvo e un po' obliquo rispetto al resto della scena. Tra scena e retroscena è calato (salvo che nel finale) un telo bianco-trasparente per un effetto silhouettes o ombre cinesi dei personaggi che si muovono sul retroscena. Attorno al centro della scena, in modo un po' irregolare, sono disposte delle poltroncine da cinema (in brevi file di tre o quattro l'una) dove siedono gli attori, tutti, durante l'intero spettacolo. Quando è il loro turno di entrare in scena, si alzano e vi prendono parte, oppure escono e rientra-

no dalle quinte a seconda delle necessità (ad esempio, se devono andare sul retroscena). Finita la loro parte, ritornano a sedere sulle poltroncine.

Luci:

colori rosso, azzurro, giallo.

ATTO I'

Scena I:

(La scena è completamente buia. Da destra arriva la musica, a basso volume, di alcune canzonette degli anni '40. Da sinistra, un giornale radio dell'epoca che annuncia l'arrivo di Mussolini a Venezia per la mostra del cinema, e l'entusiasmo della folla. Un altro spezzone di giornale radio annuncia l'inaugurazione di Cinecittà. La musica aumenta di volume progressivamente. Alle canzoni leggere si sostituisce la musica via via più marziale. Poi di nuovo canzonette — «Villa triste» —; la radio annuncia l'avanzata degli Alleati in Italia e la realizzazione del primo film della Repubblica di Salò, e altre notizie con volume via via più basso, e poi con rumori di fondo e di sintonia al posto della voce. La musica delle canzonette cresce. Prima bassi, poi più forti, delle grida e dei lamenti. La musica della canzone aumenta per coprirli. Urla forti di dolore. Poi spari. Mitragliatrici. Un ragazzo insanguinato, terrorizzato e seminudo, salta dalla scena in platea e fugge correndo attraverso una porta laterale, mentre la musica, le grida e gli spari si trasformano nel rumore di un temporale).

Scena II:

(La cucina della casa. Tutti i mobili, il pavimento e le pareti, e anche gli oggetti dell'arredamento, sono bianchi. C'è un tavolo, una stufa, una credenza, alcune sedie, una finestra in un angolo, da cui si vede la cima di un alberello, bianco anch'esso, e dietro, a destra, uno schermo cinematografico quadrato, un po' obliquo. Vi è proiettata la diapositiva di una parete della cucina con l'acquaio. Dal soffitto pende una lampada con paralume di carta. Vicino alla stufa, una cassa da frutta vuota, solo qualche rametto di legno. Una radio suona le canzonette della Scena I. Dalla finestra e dallo sfondo arriva una luce grigia: è un pomeriggio piovoso, c'è un forte temporale.

In cucina ci sono Celeste, sui 45 anni, donna materna, bonaria, dolce. Sta sbattendo delle uova per fare una frittata. Franca, ventenne, graziosa, spigliata, abito a fiori rossi, al ginocchio — siamo in primavera —. Celeste indossa un vestito grigio chiaro e un grembiule da casa. Sul tavolo ci sono delle cipolle e un coltello, oltre a dei piatti e delle scodelle).

CELESTE — Hai sentito? Un momento fa. Era un motore, un camion, mi pare. Vai a vedere, Franca; guarda un po' dalla finestra se vedi qualcosa.

FRANCA (sta fischiando la canzone della radio, seguendone il ritmo con piccoli accenni di danza) — Camion? Rumore di camion? T'è parso? Non direi pro-

prio. Rumore tanto, sì. Ma camion... i camion fanno tutt'altro rumore. Un tuono. Eccone un altro.

CELESTE – Guarda lo stesso, se si vede arrivare qualcuno.

FRANCA – Sì, mamma. Eccomi in vedetta (*va alla finestra*). Chi va là nella tempesta? Nave a babordo. No, era solo un capodoglio, Capitano Achab. Caliamo una scialuppa e lo catturiamo?

CELESTE – Guarda bene, e piantala di giocare, non è il momento.

FRANCA – Nient'altro che lampi e onde che cadono dal cielo, cara mamma. Una grande mareggiata, per essere in piena campagna. Ma perché non dobbiamo giocare? Dài, canta anche tu con me. Non conosci questa canzone?

CELESTE – Sono tre giorni che la canti. No, non ho voglia. Mi era proprio parso un camion, un po' lontano, forse: tra poco potrebbe arrivare.

FRANCA – Tranquilla, niente crucchi con cicatrici sulle guance e svastiche sul polsino, tra gli invitati a cena stasera.

CELESTE – L'ultimo camion che si è fermato qui, ci abbiamo rimesso tutte e tre le vacche.

FRANCA – Perché sul camion non c'era Hitler. Lui è vegetariano, e le mucche le lascia campare. Come gli indiani. Invece i suoi soldati una mucca nemica se la cucinano sempre volentieri.

CELESTE – Sapevano che qui succede qualcosa. E stasera potrebbero piombare ancora proprio nel bel mezzo... Se qualcuno avesse fatto la spia? Faremo la fine delle nostre bestie.

FRANCA – Beh, se arrivano è meglio farsi vedere allegre. Perciò balliamo un po'. Dài, mi hai insegnato tu.

CELESTE – Sì, mi piaceva ballare, con tuo padre, da giovani.

FRANCA – Sai che ho deciso di fare la ballerina? Mi comprerò le scarpe con la punta.

CELESTE – Mia mamma ne aveva un paio, di seta bianca.

FRANCA (*muovendosi e ballando al ritmo della musica, e poi su ritmi suoi, fischiettando*) – No, anzi, ballerò a piedi nudi, così (*si toglie le scarpe e balla la canzonetta*).

CELESTE – Ma sono anni che non vai a ballare. E poi ci vuole una scuola.

FRANCA – Ti sbagli. Ho ballato appena... (*Gran rumore alla porta*).

CELESTE – Dio mio!

(Entra Annunziata, con i vestiti bagnati e appiccicati, con la pelle sporca di fango, ansimante, reggendo un mucchio di ceppi di legno e di rami per la stufa. Si dirige verso la stufa, inciampa nelle scarpe di Franca, abbandonate in mezzo alla scena, e cade rovesciando tutta la legna).

CELESTE – Santo cielo, che spavento!

FRANCA – Tranquilla, gente, potete lasciare i rifugi. Non erano gli Stukas in attacco, solo mia sorella che ha fatto il suo ingresso in palcoscenico. Bestia che sei, la legna andava nella stufa, non per fare il parquet.

ANNUNZIATA (*sorella maggiore di Franca*) – Porca vacca, le scarpe le tenessi ai piedi, magari... (*Tuono improvviso fortissimo, la luce si spegne, buio, luce azzurra di lampi alla finestra*)... miseria, accendete la luce! Che disastro!

CELESTE – Sono finite le candele, vado a prendere la lampada a petrolio.

FRANCA – Su, alzati, ti aiuto a metterti a posto.

ANNUNZIATA – Raccogliamo la legna.

FRANCA – Aspetta, ti pulisco la faccia, sei tutta infangata. Sei scivolata anche fuori?

ANNUNZIATA – Sì, uno schifo.

FRANCA – Perché ci hai messo tanto tempo?

ANNUNZIATA – Ho incontrato Teresa. Era stata al cinema con Antonio, il figlio del capostazione.

FRANCA – Ma non si erano lasciati?

ANNUNZIATA – Mmm, quelli sono come olio e aceto nell'insalata.

CELESTE (*ritorna con una lampada a petrolio accesa*) – Speriamo che torni la luce prima che arrivino. Se no, faremo proprio una bella accoglienza.

FRANCA – Loro saranno più contenti. Potranno mantenere l'incognito. Avremo qui Stalin e non lo riconosceremo neanche.

CELESTE – Chi pensate che arriverà?

FRANCA – Chi vuoi che siano, i soliti partigiani da nascondere; magari qualche comandante, ma non quelli importanti, quelli hanno da nascondersi in posti migliori di quest'isola.

ANNUNZIATA – Beppe, quando mi ha avvisata, era tutto strano, emozionato, quasi.

FRANCA – Ti sbagli, era molto eccitato, si capiva. Io credo che sarà un pezzo grosso, magari uno straniero, un agente francese o un americano.

CELESTE (*accende il fuoco nella stufa con la legna e della carta*) – Sarà meglio cuocerla questa frittata, per il tuo americano. Se è come nei film, avrà una gran fame.

ANNUNZIATA – A proposito, volete che vi racconti il film che ha visto Teresa con Antonio? E' proprio americano, fatto a Hollywood.

CELESTE – Silenzio, ragazze. (*Guarda da uno spioncino*). C'è Bepi. Ma quanti sono? Siete voi?

VERO (*da fuori*) – Sì, sono Vero; aprici, Celeste.

CELESTE (*apre*) – Entrate, finalmente... Ciao, buonasera.

(*Entrano Vero; un partigiano, Beppe; un uomo, Valenti; e una donna, Ferida. L'uomo e la donna sono tra i due partigiani. La luce non li illumina in viso. Sono tutti inzuppati di pioggia. Uno dei partigiani ha una torcia a pile e fa un po' di luce*).

ANNUNZIATA – Ciao, Beppe. (*Lo abbraccia e bacia*).

BEPPE – Sei stata buona?

CELESTE – Ma siete tutti bagnati! Non eravate in auto?

VERO – Sul camioncino di Gino. Ha guidato lui. Siamo dovuti scendere in un fosso, c'è passato un aereo proprio sopra la testa, e poi tornava indietro. Non ha sparato, ma poteva darsi.

CELESTE – Annunziata, portami un asciugamani, anzi, due; aiutiamo ad asciugarli un po'.

FERIDA – Grazie, signora, non si disturbi troppo.

CELESTE – Una donna? Mi scusi, oh che figura!, non mi ero accorta, scusi; col buio non si vede niente; non ne capitano spesso qui di signore, o forse signorina, non so...

FERIDA (*alterna timidezza a eccesso di collera, freddezza a momenti di pessimismo profondo. Stile di gestire e voce molto raffinati, anche se cerca di sembrare semplice*) – Signora, non ci badi.

CELESTE – Qui di donne ci siamo sempre solo noi, io e le mie figlie. Venga, si levi il soprabito; l'aiuto ad asciugarsi un po' i capelli, tutti fradici sono... Accomodatevi al tavolo, intanto. Purtroppo è mancata la corrente elettrica. Franca, scalda la minestra. Non ho molto da offrirvi per cena, si sa.

VALENTI (*recitazione sempre enfatica, emotiva, un po' eccessiva, esuberante*) – Sarà sempre meglio che in città: non si trova più niente lì. Qui, almeno, avrete conservato un po' di roba genuina.

ANNUNZIATA – Ecco gli asciugamani.

CELESTE – Grazie. Oh, non creda, c'è rimasto proprio giusto l'erba da masticare. Si sieda anche lei, si asciughi con questo.

VALENTI – Grazie, ma sono abituato alla pioggia, non mi dà fastidio; qui poi è caldo, asciugheremo in un attimo da soli... Molto gentile, signora.

CELESTE – Vero, prendi il vino che c'è in quella credenza, scusa. (*Asciuga i capelli a Luisa*). Che succede a Milano?

VERO – Che vuoi che succeda? Spari, bombe, fucili, scoppi, fumo. Ma non dureranno ancora molto, ormai stiamo per farcela. Le bisce moribonde sono più pericolose, basta un attimo e ti portano all'inferno con loro. Non c'è, il vino.

CELESTE – Vengo io a vedere. Annunziata, aiuta la signora...

FERIDA – Ma no, lasci...

ANNUNZIATA – Un attimo, e così non si busca il raffreddore.

VALENTI – Altro che erba... la sua minestra ha un profumo fantastico!

CELESTE – Purtroppo ho finito anche il vino. Mi sono scordata di passare dalla cantina a farmene dare ancora. Ho del moscatello...

VALENTI (*ha un tic all'occhio, molto spesso*) – Andrà benissimo. Ma, signora, non si dia tanto da fare, vedrete che vi daremo il minimo disturbo, non si preoccupi. Ci basta poter stare qui. Al sicuro e al caldo. E con la compagnia di due brave e belle ragazze come loro, anzi, scusatemi, come voi tre.

CELESTE – Eh via, loro sì; questa vecchia qui non se la prenderebbero i crucchi neanche per il brodo. Tant'è vero che si son presi la mia mucca, ma me non mi hanno mica voluto.

ANNUNZIATA (*a Luisa*) – Ha dei capelli molto belli.

FERIDA – Grazie, ma credo di sembrare più una medusa che una donna, adesso.

(*Torna la luce*).

CELESTE, VERO – Ah, finalmente! anche se tra poco sarà ora di spegnerla di nuovo!

FRANCA (*con una pentola e un mestolo*) – Ecco pronto il... potage, signore e signori... ehi (*guarda Ferida*)... ma (*appoggia pentola e mestolo, si gratta il mento*)... voi... (*guarda Valenti*)... Valenti! Ma voi siete Osvaldo Valenti e Luisa Ferida! Qui!

ANNUNZIATA – Oh, ma è vero! Al buio non vi avevo riconosciuti. Ho visto la vostra foto su un giornale... Noi ci aspettavamo un uomo politico, un generale partigiano o... ma... pensate, stavo appena dicendo...

VALENTI – Beh, essere riconosciuti fa parte del nostro mestiere. Eccoci subito presentati, senza altra formalità che una luce accesa. Purtroppo, per uno, anzi due che scelgono la clandestinità, è un problema. Dovremo metterci delle maschere per nasconderci.

CELESTE – Due attori del cinema, qui. Oh, che sorpresa! Stavamo proprio facendo il cinema.

FRANCA – Te li ricordi? ti abbiamo portato noi a vedere «Rosa», no, un altro titolo...

VALENTI – Era «Un'avventura di Salvator Rosa», il nostro primo film...

CELESTE – Scusatemi, ma ho poca memoria per i titoli; un bel film, anche se purtroppo ne posso vedere proprio pochi... Due attori qui, è proprio nuova.

VERO – Meglio metterci a tavola. La signora Ferida e il signor Valenti, cara Celeste, non sono mica qui per girare un film. E' una questione seria.

(*Si siedono tutti a tavola, mangiano la minestra*).

FRANCA – Veramente, è strano. Noi aspettavamo dei partigiani, o dei politici. Ma, a parte che siete attori, non siete fascisti voi due?

CELESTE – Ma Franca, via, cosa dici! Se sono qui da noi non sono certo dei fascisti, e poi attori...

ANNUNZIATA – No, ha ragione Franca. C'era la sua figura, il suo ritratto sulla copertina della Domenica del Corriere, lo sa?

FRANCA – Certo che lo sa; per questo, sono sicura, voi siete fascisti! (*Si alza in piedi*).

VALENTI – Ero io, sì, e la divisa era proprio la mia, ma... ma era solo una mascherata. Adesso è cambiato tutto. Per questo siamo qui. Ma forse è meglio che vi spieghi Vero come stanno le cose.

VERO – Sì, è così. Dovranno stare qui qualche giorno. Saranno più sicuri loro, e noi. Come avete visto, sono facce note, chiunque li riconoscerebbe e, come ha detto il signor Valenti, loro vogliono passare alla clandestinità.

FRANCA – Nella clandestinità, ma quale?

FERIDA – Con voi, con Vero, con i partigiani, no? Solo che non è così facile come credeva Osvaldo e come ci avevano detto degli amici.

VERO – No, non è così facile. E poi loro hanno alle calcagna sia i fascisti sia i nazisti. E non soltanto loro. Un bel pasticcio.

VALENTI – Certo, anche gli altri partigiani che non sanno ancora che noi siamo dalla loro parte. Siamo partigiani anche noi.

FRANCA – Ma come sono finiti con voi? Li avete presi prigionieri?

BEPPE – No, sono venuti loro da me. Anzi, è venuto prima il signor Valenti. Così, una mattina, senza che nessuno se l'aspettasse.

VERO – Ma la notizia, in giro si è saputa subito. Stassera c'erano già posti di blocco sulle strade e avevano le loro segnalazioni. Se li beccano, li mettono al muro senza fargli nemmeno aprire bocca.

BEPPE – E' un grosso rischio che stiamo correndo per voi due; state attenti e zitti, altrimenti farete la rovina anche di chi vi ospita qui.

VERO – Non credo che verranno i fascisti. Basta che non andiate troppo in giro e non vi facciate riconoscere da qualche altro.

FERIDA – Non vi preoccupate, saremo due ombre.

(*Un sasso colpisce la finestra. Spavento. Vero si alza e guarda*).

VERO – Niente paura, è Roberto, l'autista del furgone; è rimasto giù di guardia. Credo che voglia mangiare qualcosa. (*Celeste dà a Vero della minestra, pane e vino, e Vero esce*).

CELESTE – Ma perché vi vogliono tutti accoppiare?

VALENTI – E' il prezzo da pagare per tornare di nuovo liberi. Siamo facce famose. Facce del regime passato. Sarà un brutto colpo per loro ritrovarci dalla parte dei partigiani. E i partigiani, d'altra parte, devono decidere come arruolarci, come farci combattere. Si sconta con il pericolo l'essere stati servi.

BEPPE – Il fatto è che il prezzo rischiamo di pagarlo tutti.

VALENTI – Ma tutti siamo stati servi.

FRANCA – Tutti no...

ANNUNZIATA – Eh, chi più, chi meno...

CELESTE (*prende cuscino, coperta, lenzuola da una cassapanca, un piumino*) – Io ho fatto sempre tutto per tutti, ma non ho mai servito nessuno: è diverso; come ora, lo faccio volentieri, dare una mano, dico, in questi tempacci. Vado di sopra a prepararvi la stanza per la notte, avevo pensato che arrivasse una sola persona, scusatemi. (*Esce e poi rientra con cuscini e una coperta*). Ci vorrà un'altra coperta più pesante, è un po' fresco qui, alla notte.

FERIDA – Posso venire a darle una mano? (*Cerca di aiutarla, ma fa cadere un cuscino*).

CELESTE – No, si riposi; poi deve mangiare ancora, c'è una frittata. Piuttosto, aiutami tu, Franca.

FRANCA – Vengo, ma poi torno e mi raccontate tutto.

(Escono, Celeste e Franca, ripassando poi con lenzuola. Da questo momento, frequente viavai, sulla scena, delle donne per preparare l'accoglienza).

VALENTI *(accende una sigaretta)* – Oggi, qui, rinasco. Questo temporale è quasi un battesimo *(asciuga ancora i capelli a Luisa)*, Osvaldo Valenti è morto, viva Osvaldo Valenti partigiano. Su, facciamoci un brindisi. Avanti, bevete con noi. Coraggio, signora *(chiama forte Celeste)*, ragazze! Oh, ecco Vero che ritorna *(entra Vero)*, su, voglio che brindiamo. Anche tu, vieni. Prendete i bicchieri.

ANNUNZIATA – Sì, beviamo ancora un bicchiere, ci terrà caldi per la notte *(esce, rientra)*. Le chiavi della cantina... *(esce ancora)*... *(da fuori)* Franca!...

VERO – Beh, forse non è tanto il momento di festeggiare. I brindisi si fanno quando si vince. E adesso stiamo combattendo *(Si nota che è imbarazzato dalla proposta)*.

VALENTI – Ma brindiamo alla vittoria che arriverà. Questione di pochi mesi, forse settimane. Adesso, poi, che avete noi due in compagnia... *(ride forte, da solo)*... i tedeschi creperanno di noia. *(Rientra Annunziata, aprono la bottiglia che ha portato, Valenti versa a tutti e poi vuota il bicchiere solo a metà, lo passa a Luisa)* Bevi, su, almeno un goccio, qua nel mio bicchiere. Si fa sempre un brindisi quando si fa una nuova lavorazione. E lo stesso prima della battaglia, credo. Porta fortuna. *(Bevono anche gli altri. Entra Celeste con degli asciugamani, e beve anche lei, poi esce)*.

FERIDA *(beve un sorso)* – Ma qui credo che sarà più dura che in un film.

VALENTI – Oh, non credo; tra Vero e qualsiasi altro collega, per non parlare dei registi, non ho dubbi. Meglio la guerra insieme a voi! Comunque, ho anch'io dei piani, dei progetti, sapete? Non sono venuto così, senza niente in mente.

BEPPE – Progetti di che genere, azioni?

VALENTI – Certo, azioni. Azioni di supporto alla battaglia. Logistica. Con quella si vince. Se fosse per me, verrei già subito su in montagna, questa sera stessa, dove mi direste di andare.

VERO – Per ora vi diciamo solo di stare qui. Non è la montagna, ma Celeste è una partigiana anche lei, anche quando rifà i letti.

VALENTI – Certo, a me piacerebbe correre, con il fucile...

FERIDA – Come nei film, ma qui ti dovrai abituare a camminare più adagio, credo, Osvaldo.

VERO – Sì, bisogna riflettere prima di agire.

VALENTI – Mi ci abituerò, mi ci sto abituando. Sono un uomo d'azione, mi sento così, ma so bene che le azioni non si possono improvvisare. So cos'è la guerra. L'ho fatta dall'altra parte.

ANNUNZIATA *(sta sparcchiando, si interrompe)* – Ma avete combattuto? Avete ucciso qualcuno?

VALENTI – Io? No, mai fatto male a una mosca. Ero nella Repubblica. Arruolato, sì, ma...

BEPPE – Questo è il punto. La Decima Mas.

VALENTI – Sì, ero nel battaglione nuotatori della Decima Mas. Poi sono stato adetto alla propaganda per la legione.

ANNUNZIATA – La Decima Mas!

VALENTI – La Decima Mas! Diamine, che solenne fregatura! No, no, è acqua passata, uno sbaglio. Non la Decima, dico, la repubblica. Mussolini. Povero scemo! Se potesse, verrebbe anche lui qui, credetemi; andrebbe da Vero e gli direbbe: *(imita Mussolini, in piedi, roteando gli occhi, sporgendo la mascella, facendo inchini e mossette)* «Sorbole, comandante, il fassio è allo sfassio, il fuehrer infurier, acidentazz, me e la Claretta torniamo alle origini, qua il fasso-

letto rosso e a noi le baionette, se avanzo seguitemi, andiamo sui colli fatali, chi non è con me è contro di me, e s'impicchi Badoglio, alalà compagni camerati!».

(Risa).

FERIDA – E' il suo pezzo preferito, il duce.

VALENTI – La verità è che anche lui è peggio che in galera, con i crucchi per guardiani. Te lo raccomando. Sono sicuro, se potesse, si farebbe anche lui partigiano. Ma io, io... mi avevano detto che la Decima Mas sarebbe stata la squadra dei gollisti italiani, dovevamo fare barriera contro i tedeschi.

CELESTE (*entra con un grosso paralume*) – Questo vi servirà per leggere la notte, se volete, signora Ferida. Ho sentito che ridevate...

ANNUNZIATA – Valenti ha fatto l'imitazione di Mussolini.

CELESTE – Chi farà barriera contro i tedeschi?

ANNUNZIATA – Secondo lui, dovevano essere loro repubblicini!

CELESTE – Voi repubblicini?

FERIDA – Lui ci credeva.

(*Celeste esce, un po' stupita*).

ANNUNZIATA – Ma come potevate pensare una cosa del genere?

VERO – Non è stato soltanto lui, sai?

VALENTI (*fuma una sigaretta dopo l'altra, ha spesso il tic all'occhio*) – Dovevamo fare barriera contro i tedeschi, metterci a metà tra fascisti e partigiani per ricucire l'Italia, far finire la guerra civile, i fratelli hanno ucciso i fratelli... era ora di fermare questa vergogna. Invece la vergogna siamo stati noi. Una fregatura. Degollisti italiani... a pensarci adesso, qui...

BEPPE – Suonava bello, no? Ma non c'erano vie di mezzo, non ce ne sono. In guerra si combatte sempre soltanto da due parti. Uno di qui, uno di là.

FERIDA – Chi non è con me è contro di me... Non c'è niente da fare, purtroppo, lo credo anch'io adesso.

ANNUNZIATA – Lei, Valenti, voleva fare da paciere? Con la Decima Mas?

VALENTI – Sì, per quanto vi sembri ora assurdo. Perché qualcuno la pace la dovrà pur fare. E allora... non sarà meglio che siano gli italiani a farla? Questo lo credo ancora! Ecco perché sono venuto qui. E quella copertina... Dio mio! Se potessi tagliare le mani (*prende un coltello da tavola e lo brandisce. Anche nelle battute successive, lo tiene in mano e gestisce con il coltello*) a quel disegnatore imbecille! E pensare che quando l'ho vista mi è anche piaciuta... Valenti, eccolo lì, tutto impettito e tirato a nuovo, che bel soldato, e tutte le ragazzine deluse perché non dà più gli autografi. «Pensate alla guerra!», diceva il soldatino, e sfoggiava il suo pugnale (*coltello*). Però vi dico i ragazzi con cui stavo, nella Decima, quelli del mio gruppo, la pensavano tutti come me, avevamo gli stessi ideali, o, se volete, le stesse illusioni. Eravamo e siamo sempre stati tutti antitedeschi!

BEPPE – Peccato che prendevate sempre gli ordini da loro.

VALENTI – Era solo questione di tempo; dovevamo obbedire, perché in quel momento non c'era scelta. Ma il nostro lavoro era un altro.

VERO – Un compito troppo sottile, ammesso che qualcuno ci credesse.

VALENTI – Borghese ci credeva, ne sono sicuro. Forse ci crede ancora, ma io ho capito che non funziona, non c'è niente da fare. E' una menzogna. Ma guardate, questo stavo dicendo, quei ragazzi, la mia compagnia, erano bravi ragazzi, italiani sul serio. Basterà che io glielo dica, voglio parlare ai migliori, far valere il mio esempio, e me li porterò in montagna con voi. Mi porterò la Decima a combattere con i partigiani! (*Beve molto*).

ANNUNZIATA (*che stava pulendo il pavimento con una scopa umida, si interrompe*)
 – Questa, poi, è ancora più incredibile!

FRANCA (*entra con un tappeto arrotolato*) – Cosa è incredibile? Che siano partigiani loro? Mah! Volete che vi prepari un bagno?

FERIDA – Grazie, ne avrei proprio bisogno, sei molto gentile.

FRANCA (*uscendo*) – Ci penso io...

BEPPE (*senza distrarsi*) – E verrebbe anche Borghese?

VALENTI – Non ci credete, eh? No, Borghese pensa a sostituirsi a Mussolini, non vede che Mussolini; è ormai una marionetta che non riesce più a tagliare i fili che lo muovono. Ma gli altri...

ANNUNZIATA – Insomma, siete tutti pronti a cambiare bandiera.

VALENTI – No, la mia bandiera è sempre stata una sola, non cambia niente. E' la stessa che porto anche qui. Credevo di difenderla, ma stavo con la parte sbagliata. Non riuscivo neppure a immaginare che si potesse essere degli italiani onesti facendo i partigiani. Per me erano banditi, o avversari. Scusate, ma mi piace essere franco. Non ho niente da nascondere. Non ne avevo neanche mai conosciuti di partigiani. Di quelli veri, intendo, come è vero, di nome e di fatto, il nostro Vero. Poi mi si sono aperti gli occhi.

FERIDA – Forse è stato troppo tardi.

VALENTI – Non è stato troppo tardi. Mi sono ricreduto e sono andato a cercarli questi partigiani. Voi, insomma. Ho capito di essere anch'io uno di loro. Ci dobbiamo tutti aiutare. Voi potete aiutare me, e io posso fare altrettanto. Sono uno di voi.

ANNUNZIATA – Un partigiano lei, signora Ferida? Sembrate così fragili, voi due, per combattere!

FERIDA – Gli sono sempre stata al fianco. Non ero contenta quando si arruolò nella Decima. Lui non è mai stato un fascista vero; sapevo che stava sbagliando.

BEPPE – E adesso, signora Ferida, non crede che sia un altro errore? Credete davvero di essere partigiani?

FERIDA (*appoggia la testa sulla spalla di Valenti*) – Siamo qui per questo, no?

BEPPE – Ma per voi, voi credete che sia soltanto un'altra avventura. Con un costume diverso.

VALENTI – No. Io non so se sarò un «vero» partigiano. So che voglio combattere perché questa guerra finisca, e finisca con la vittoria degli italiani liberi, non quelli schiavi di Berlino. O di Washington. Dubito di tutto, di chi sono e cosa sono, ma non di questa mia decisione.

FERIDA (*trema*) – Ho freddo, questo vestito è bagnato...

ANNUNZIATA – Le porto una mia maglia, o uno scialle.

FERIDA – Magari una vestaglia...

ANNUNZIATA – Certo, si tolga il vestito, lo metta ad asciugare qui (*prende uno stenditoio da un armadio*). Si sarà già presa il raffreddore.

FERIDA – Scusatemi. (*Si toglie il vestito, rimanendo in sottoveste; lo sistema sulla grucciona, vicino alla stufa*).

ANNUNZIATA – Vado subito a prendere la mia vestaglia. (*Esce*).

VALENTI (*riprendendo il discorso, come infastidito dall'interruzione*) – Certo è strano. Pensandoci, ho attraversato il fronte in tram.

CELESTE (*rientra, ha in mano una vestaglia di lana*) – Dove è andato in tram? Ecco, signora, questa è la mia vestaglia, è più calda di quella di Annunziata, se la metta. (*L'aiuta a indossarla*). Eh, che bella pelle, pelle d'attrice... Ma trema davvero... Si sente la febbre?

FERIDA – No, sto bene, è un po' l'emozione.

VALENTI – Sì, in tram. Quando il mio amico Gastone di Larderel (*era questore di Rovigo*) mi ha detto che aveva parlato con Dario Parascandalo, comandante della Brigata Matteotti, e il nostro amico Marozin (non sapevo ancora che si

- chiamasse Vero), e che i partigiani mi garantivano la loro protezione, ho passato il fronte, da Piazza della Scala alla loro base di Corso Sempione. E ci sono andato in tram. Una bella scena da film...
- VERO – Già, ma è stata più da film giallo quella di sua moglie. Con il nostro povero Taylor, in divisa, a prenderla all'Hotel Continental di Via Manzoni, dove c'era tutto lo stato maggiore nazista e repubblicano. Taylor è tornato che tremava più di lei, signora Ferida. Aveva dovuto persino stringere la mano a due ufficiali nazisti, mentre lei preparava la sua borsa.
- VALENTI – Beh, ora siamo qui. Dobbiamo cominciare a decidere cosa fare nei prossimi giorni.
- VERO – C'è tempo, ora...
- FRANCA (*rientra con il grammofono*) – Bisognerebbe riparare questo affare, così potremo sentire qualche disco. Il bagno è pronto, quando volete andarci. Ma è così facile diventare partigiani? Un fascista prende il tram e, pagando il biglietto, entra nelle brigate?
- BEPPE – Facile non è, infatti. (*Prende il grammofono, lo guarda*). Dovrete accontentarvi della radio.
- FERIDA (*cerca nella borsa*) – Pensando alla borsa, m'è venuto in mente di avere un po' di caffè, di quello buono: ne volete?
- FRANCA – Ha anche la borsa nera...
- FERIDA – Oh, è un regalo. E poi, se non ci fosse un po' di borsa nera...
- CELESTE – Grazie. E' un bel po' che non se ne vedeva, di caffè. Lo beviamo volentieri. Ora lo preparo.
- FRANCA – Io, niente caffè di frodo. Mi bevo il mio schifo come tutti. (*Esce*).
- VALENTI – I ragazzi sono severi: da giovani è facile, poi si cambia.
- FRANCA (*entra dall'altra parte, portando un vassoio con tazzine e zuccheriera*) – Comunque, ecco le tazzine; poi ognuno beve quel che vuole...
- VALENTI – Mi piace come parli sempre, Franca. Franca, appunto. Perché tu dici quel che penseranno tanti, che prima ci vedevano al cinema, e ora ci vedranno partigiani. Prima fascisti, e poi sulle barricate opposte. E' bene essere chiari, mettere tutte le carte sul tavolo, per evitare equivoci.
- VERO (*si alza, un po' imbarazzato*) – Non possiamo lasciare l'autista ancora fuori al freddo. Ora dobbiamo andare... Alle azioni penseremo poi. Voi aspettate...
- VALENTI – Ma come, aspettare? Io ho da proporre delle azioni. Si potrebbero fare subito. Perché perdere tempo? Diteci addirittura quali saranno i nostri compiti, se è possibile. Ci prepariamo meglio.
- BEPPE – Sì, ma per mettere le carte chiare sul tavolo, voi non siete partigiani. Non è così facile, no. E' difficile anche per noi pensare a voi come partigiani...
- VALENTI – Ma come? Vero... di' cosa ne pensi tu...
- VERO (*facendo uno sforzo*) – Quel che penso io non ha alcuna importanza. Il fatto è quello che la gente crede, e anche quello che dice sul vostro conto.
- FERIDA – Ma quelli non sono fatti, sono pettegolezzi di chi ci odia e di chi ci invidia. Ci siamo abituati da anni.
- VALENTI (*innervosito, si toglie la cravatta. E' in piedi, illuminato da spot giallo; Ferida di fianco, un po' più in ombra*) – Io sono qui perché credo nella libertà. E' il bene più prezioso. Noi siamo attori, il nostro mestiere era considerato indegno degli uomini liberi, un'arte da schiavi. Qualcuno si vede che pensa ancora così. Ma noi crediamo che le cose stiano cambiando. Il cinema, le masse... Ogni giorno dobbiamo combattere per difendere quel po' di libertà che le parti e i registi e i produttori ci negano. Qui siamo scesi dal palcoscenico perché ora la libertà esiste, è a portata di mano. E' nostro diritto riaverla. Insieme a voi.
- FRANCA – Quante chiacchiere!
- VALENTI – Parole, parole, parole... E' il nostro mestiere. Ma io parlo anche coi

proiettili. C'è un carico di armi che io posso fare avere ai partigiani. Un carico che arriverà da Piacenza. Diretto a Milano. E' sufficiente a farmi partigiano?

VERO – Anche noi ubbidiamo a dei registi, come voi. E...

ANNUNZIATA (*versa il caffè*) – Nessuno ne vuole?

FERIDA (*beve in piedi, Valenti rifiuta*) – Vero, tu sei nostro amico, cosa significano questi discorsi?

VALENTI – C'è qualcosa di equivoco? Non ci siamo spiegati bene?

VERO – No, non è questo...

VALENTI – Ma qualcosa c'è.

VERO – Beh, niente di definitivo, ecco... Non siete ancora dei partigiani.

BEPPE – Ci sono ancora troppi lati oscuri in voi. Con assoluta franchezza. Non pensatevi già arruolati.

FERIDA – Ma se non siamo partigiani, cosa siamo? Perché siamo qui? Siamo dei prigionieri. Ci volete processare?

VALENTI – Ma, Sisotta, calmati; figurati se ci tengono prigionieri.

FERIDA – Beh, allora io avrei voglia di andarmene...

VALENTI – Non dire sciocchezze.

BEPPE – No, non siete prigionieri. Però non potete andare dove vi pare. Le porte saranno aperte, Celeste vi farà da mamma e infermiera, non certo da seconda. Ma non ne approfittate.

VALENTI – Ma noi non ci pensiamo affatto ad andar via. Non ascoltare Luisa, è stanca, oggi è stato terribile per lei. Non ci sentiamo affatto prigionieri. Semmai, dalla prigione stiamo uscendo adesso. Voi siete nostri amici, lo sappiamo. Anzi, volevo proporvi di darci del tu. Eh, che ne dite? Sapete, quando Starace ha imposto il «voi», io ho iniziato a dare del lei a tutti, e davo del voi solo ai miei cani. Ma adesso vorrei che ci dessimo del tu, come tra amici, o compagni di battaglia, sia pure quando ci avrete fatto il «processo», e sarete convinti del tutto.

VERO – Sì, d'accordo, diamoci pure del tu. Ma... sì, un chiarimento prima sarà necessario.

FERIDA – Ma non ci credi, Vero? Hai sempre detto che...

BEPPE – Giusto qualche chiarimento, via!

VALENTI – Potete farci qualche domanda. O volete farci un processo?

VERO – L'abbiamo già fatto. L'abbiamo già fatto, il processo.

FERIDA (*spaventata*) – Come, già fatto?

BEPPE – Via, non proprio un processo...

VERO – No, preferisco che sappiate bene come stanno le cose. E' la sola vostra possibilità.

VALENTI – Ma siamo dei partigiani, ora. L'avete detto.

VERO – Detto cosa? Voi l'avete detto...

VALENTI – Che cosa significa processo?

VERO – S'è discusso il vostro caso, tra i compagni... anche tra i capi.

VALENTI – E allora? Se ci avete portati qui non è per ammazzarci, spero: avete detto prima che non siamo nemmeno prigionieri.

VERO – Non lo siete, però... però il fatto è che molti, vogliamo dire tutti, forse, hanno votato perché foste fucilati subito.

FERIDA – Dio mio! Lo sapevo, Osvaldo, è una trappola!

BEPPE – Non è una trappola. Qui siete assolutamente al sicuro. Vero, lo sapevi, si sarebbero terrorizzati.

VALENTI – Non sono affatto terrorizzato. Sono solo confuso. Voglio che vi spieghiate e non facciate un gioco delle parti.

VERO – Sto dicendovi che un primo processo, se lo si vuol chiamare così, c'è

stato, e non vi è stato favorevole. Siete accusati di essere amici dei nazisti, dei torturatori, degli aguzzini da strapazzo, che hanno cominciato a trovarsi a disagio tra gli aguzzini di professione. E hanno pensato bene di venire a ficcare il naso tra i partigiani. Magari come spie.

FERIDA (*piange*) – Vero, credete anche voi questo? Ma Tony de Lardereel non vi ha spiegato...

VERO – Io non la penso così, ma ho già detto che quel che penso io non conta. E comunque non penso nemmeno il contrario. Per ora cerco di sapere quali sono i fatti. Contano i fatti, per me. Non so se siate colpevoli o innocenti. Tocca a voi far capire la verità a chi deve decidere se farvi partigiani o fucilarvi.

FERIDA (*faccia nelle mani*) – Lasciateci tornare a casa. Andiamocene. (*Si rimette il vestito*). Sparateci, se volete fermarci.

VALENTI – No, non torniamo indietro. Noi siamo venuti di nostra iniziativa a offrirvi per combattere con voi. Per aiutarvi. Chiedete qualunque prova. Volete che vada a uccidere Borghese? Cosa devo fare? Voi siete convinti che noi siamo dei traditori...

BEPPE – Allora non capisce. Se adesso voi due siete qui a bere il vino di Celeste, e non in una fossa, lo dovete a Vero. E anche a me. E' Vero che vi ha difeso quando gli altri erano d'accordo di riempirvi subito la pancia di piombo.

VALENTI – E allora?... (*estrae di tasca una scarpina di lana da neonato*)... io, io giuro su questa reliquia che per me è la cosa più sacra al mondo, che nessuno dei nostri errori del passato potrà cancellare la sincerità di questa nostra scelta, che né io né Luisotta, Luisa dico, siamo né infami, né torturatori, né aguzzini, né tantomeno delle spie... siamo partigiani italiani, siamo italiani che vogliono...

VERO – Non serve. Non c'è bisogno di lacrime e di giuramenti, ma...

VALENTI – ...italiani che vogliono essere liberi anche loro, perdio! (*Bacia la scarpina con le lacrime agli occhi, e la mostra a tutti tenendola levata, poi la rimette in tasca*).

(*Ferida prende le mani di Celeste*).

CELESTE – Signora Ferida, su, coraggio; non vi succederà nulla di male. Ha sentito Vero? Hanno deciso di difendervi, e Vero è uno che conta molto.

VALENTI – E' così Luisotta, e Vero ci ha dato già una mano...

VERO – State sicuri. Per quello che potrò fare io avete la mia parola che finché sarete qui non vi succederà nulla. Ve lo garantisco, non sarete fucilati. Non, finché dipenderà da me.

FERIDA – Già, ma quanto dipenderà da voi?

BEPPE – Dipenderà da quanto riuscirete a fare voi stessi.

VERO – Ve l'ho detto, qui siete liberi, siete già liberi. Se davvero lo volete, potete anche uscire da quella porta e tornare a casa. Adesso. Ma sapete bene che se la vostra scelta è stata davvero una scelta antifascista e antinazista, non potrete andare lontano. Io sono convinto, sicuro, che voi siete qui perché siete antifascisti. Noi non fuciliamo gli antifascisti. E' semplice. Se non fossimo sicuri di questo, non c'erano problemi. La vita vale poco in questi giorni. Perciò avete la mia parola: siete al sicuro. Quel che non è sicuro è che voi possiate essere arruolati, per dirla così, nelle brigate partigiane. Sarebbe un rischio, forse la gente non capirebbe.

VALENTI – Non capirebbe che cosa?

VERO – C'è una storia dietro le vostre facce, una storia vera o immaginaria che sia, ma che non si può non considerare. I compagni hanno diritto di sottoporvi a questa prova.

FRANCA – Sarebbe lo stesso se un partigiano andasse ad arruolarsi nella RSI. Pri-

ma gli sparerebbero negli occhi, e poi gli chiederebbero se è davvero intenzionato a cambiare bandiera.

ANNUNZIATA – Non avete da temere nulla. Franca è insopportabile. Ma la vostra storia interessa anche a noi.

VALENTI – Ho capito. Dobbiamo discolparci? Preparare la nostra difesa nel processo? E' questo che dobbiamo fare?

BEPPE – Sì, in un certo senso è così.

VERO – Ma non sarà un processo; si tratterà soltanto di decidere: sono con noi? sono contro di noi? sono partigiani, oltre che antifascisti?

VALENTI – Ma tu non glielo puoi spiegare? Voi due, diteglielo, convinceteli.

VERO – Li abbiamo già convinti. Ma non completamente. Li abbiamo convinti a darvi tempo. A prendere in considerazione la vostra domanda. Adesso tocca a voi. Se volete, va bene, è ancora un processo in corso, abbiamo ottenuto una prima vittoria come vostri avvocati difensori. Ma l'arringa dovete farla voi. Voi due. La dovrete scrivere, nero su bianco, e consegnarcela il più presto possibile.

FERIDA – Come, scrivere? Scrivere che cosa?

BEPPE – Tutto. Tutto ciò che potrà aiutare i compagni a decidere.

VERO – Un memoriale, un diario, una difesa qualsiasi. Non la vostra autobiografia, ma una confessione, un resoconto della vostra decisione di passare il fronte, di cambiare vita, spiegare tutto quello che avete detto a noi questa sera e tutto quello che non avete ancora detto e che potrà esservi utile.

BEPPE – Sapete quali sono le cose che la gente e i compagni vogliono sapere su di voi. Siate sinceri.

VERO – Sì, dovete essere sinceri. E il più convincenti possibile. E' la vostra unica speranza. Se avete dei documenti, delle prove, se potete raccogliere qualche altra testimonianza, fatelo, unite tutto al memoriale. Ma senza perdere tempo. La guerra non aspetta. E mettetecela tutta, lo ripeto, perché dovete aiutare noi a far cambiare idea a uno che raramente torna indietro da ciò che decide.

FERIDA – Che intendete dire con «uno»? Prima avete detto che sono i compagni a decidere. O questo «uno» ha già scelto per tutti che dobbiamo morire?

VERO – No, ma lui deve decidere. L'ultima parola spetta a lui.

VALENTI – E perché non gli possiamo parlare direttamente?

BEPPE – Con chi, con il comandante?

FERIDA – Sì, con il capo. Se abbiamo convinto voi, se avete capito voi, perché lui...

VERO – Scherzate. Non esiste questa possibilità. Ricordatevi che a Milano stiamo in guerra, ventiquattro ore su ventiquattro. Non è possibile farvi incontrare col capo proprio quando qualcuno insinua, sospetta o crede fermamente che voi siate spie fasciste.

VALENTI – Sarebbe come far cadere il capo nella trappola preparata da noi, da Luisa e da me, certo. Guardate Luisa, è lei la Giuditta nazista, decapiterebbe certo il vostro capo se gli potesse parlare per chiedergli di essere partigiana, e da Borgia in camicia nera quali siamo gli verseremmo l'arsenico nel bicchiere! Siamo degli intoccabili, delle bestie feroci...

FERIDA – Osvaldo...

VERO – Basta, Valenti. Non esiste, con il capo possiamo parlare soltanto noi. Voi scrivete il vostro memoriale, al resto ci pensiamo da soli. I patti sono questi. Non c'è da scegliere. E' il solo spiraglio che c'è. Se no, potete scappare, se avete un altro posto.

VALENTI – Ci hai dato la tua parola, non saremo fucilati.

VERO – Non lo sarete se scriverete quel memoriale e sarete convincenti.

CELESTE – Date retta a Vero, sa quello che deve fare, e il capo lo ascolterà e gli ha già dato ascolto a farvi venire qui, non vedete? Riposatevi e poi cominciate: vedrete che il capo sarà lui a chiamarvi per farvi partigiani.

VALENTI – Dobbiamo scriverlo rivolgendoci a lui? Come si chiama?

VERO – No, scrivetelo senza rivolgervi a nessuno. Mettete giù così tutta la vostra storia.

FERIDA – Ma allora ci servono le nostre casse.

VERO – Quali casse?

FERIDA – Avete detto delle prove. Se scriviamo qualsiasi cosa, senza avere delle prove, dei documenti, non servirà a niente. Nelle casse ci sono tutte le nostre prove, quello che può salvarci la vita. Se credono che siamo qui come spie, qualunque storia raccontiamo non sarà creduta. Credi che il tuo capo e i tuoi compagni si accontenterebbero di quattro pagine scritte da due attori in rovina?

VERO (*incerto*) – No. Ma dove sono queste casse? E quante sono?

VALENTI – Sono soltanto due. A casa della mamma di Luisa. Vero, ti prego: Luisa ha ragione; senza quelle casse è come scrivere delle barzellette. Sarebbe davvero una condanna a morte. Tra l'altro, lì abbiamo i taccuini con i nomi delle persone che possono dire tutto su di noi; basterà rintracciarle, non ci vorrà molto, un colpo di telefono. Ma non ricordiamo tutti i nomi, gli indirizzi... è assolutamente indispensabile... quelle due casse, Vero!

BEPPE – Tornare ancora a Milano! Per due casse! Vi rendete conto che si rischia la pelle a fare quella strada? E' una pazzia...

VALENTI – E la nostra, di pelle, non la stiamo rischiando? Tutto è stato una pazzia! Non è stata una pazzia anche la nostra, venire da voi, chiedervi aiuto? Bene, noi in questa pazzia ci crediamo, e finora ci avete creduto anche voi due. Volete vedere le nostre carte in regola? Sono là, a casa di Luisa, in quelle due casse: portatecele, per favore, o altrimenti sarà stato tutto inutile. Ricordatevi: io ho con me gli uomini della Decima Mas. Vi rendete conto di che cosa vi porto? Il fiore all'occhiello della repubblica. E poi ci avete promesso di aiutarci...

FERIDA – Vengo io con voi, non c'è nessun rischio, si può andare e tornare in meno di un'ora.

BEPPE – Io sono contrario.

VERO – Anch'io. Ma ho dato la mia parola di aiutarli.

BEPPE – Non crederai a questa panzana della Decima Mas?

VALENTI – Non è una panzana, è la verità.

VERO – Non si tratta della Decima Mas. Voglio sapere se siete davvero degli antifascisti e dei partigiani. O solo degli imbrogliatori. Non mi va che si uccida chi non c'entra. Se avete delle prove in quelle casse...

FERIDA – Sì, e importanti, per favore...

VERO – Andremo a prenderle. Ma senza di lei. Ci dia l'indirizzo.

FERIDA (*scrive un biglietto*) – Ecco, datelo a mia madre. C'è l'indirizzo dietro. La tranquillizzerà un po' vedere la mia scrittura. Ditele che mi farò viva presto. Non sono casse ingombranti; sulla macchina entreranno benissimo.

BEPPE – Sarà meglio sbrigarci. Sta diventando buio; non mi va di girare a quest'ora con le pattuglie di nazi a ogni angolo di strada. Mentre saremo via, tenete chiuse porte, finestre, luci spente, e state attenti. Ciao, Nunzina, noi andiamo. Eccoti, adesso il cinema t'è arrivato in casa. Goditelo, finché ce l'hai qui.

VERO – Non torneremo subito; aspetteremo domattina, appena farà chiaro: è più sicuro. Intanto discuteremo la proposta che ci avete fatto prima. Ciao Celeste, ciao Franca, a presto. E voi due cercate di riposarvi, avrete da spremervi domani. (*Escono Vero e Beppe*).

ANNUNZIATA – Ma quali sospetti hanno? Semmai, si può pensare che due attori non siano molto utili in battaglia.

VALENTI (*risponde voltandole le spalle e guardando la scena, in spot giallo; die-*

tro è buio) – Al contrario: Leslie Howard ha salvato la vita a Churchill, ucciso al suo posto sull'aereo che avrebbe dovuto portare il premier, due anni fa. E quanti attori sono caduti sui fronti?

ANNUNZIATA – Forse è difficile per un attore far capire che è un essere vero, non un impostore di professione.

FERIDA (*va a fianco di Valenti, parlano sempre guardando fisso nella platea, illuminati di giallo*) – No, il difficile è che la gente non confonda chi sei con chi reciti. Chi vorrebbe far fucilare Gino Cervi o Gandusio? No, nessuno. Loro sono sempre «buoni». Ma il sanguinario Valenti e la Borgia in camicia nera Ferida, quelli, chi non vuol essere lui a scagliare la prima pietra?

CELESTE – Sarete stanchi; andate a riposarvi, ora. Discuterete ancora domani, se avrete tempo e voglia. Venite.

VALENTI (*si volta, va verso la donna, seguito dallo spot giallo*) – Aspettate un momento, ascoltate: vorrei prima farvi una proposta.

ANNUNZIATA – Che proposta?

(*Luci più attenuate; poi, via via che procede la scena, fino al buio alla fine, molto lentamente, salvo lo spot giallo su Valenti e la Ferida*).

VALENTI – Nulla di speciale. Ma, sentite, noi cosa siamo? attori, no? Gente che parla e si esprime attraverso lo spettacolo. Esistiamo perché abbiamo un pubblico. E abbiamo bisogno di un personaggio, di tanti personaggi per vivere. Ma, dunque, volevo chiedervi, non so se sarete d'accordo, forse la cosa vi annoierà un po'; ma per noi, forse è importante.

CELESTE (*a Luisa*) – Cosa vuol fare?

FERIDA – Ah, no lo so. (*A Valenti*) Spiegati, Osvaldo.

VALENTI (*a Luisa*) – Vedi, noi abbiamo bisogno di sapere se... se siamo capaci di rinascere, di vivere ancora, se siamo uomini, partigiani. E penso che loro, loro tre, Franca, Celeste e Annunziata, possono...

FRANCA – No, no, io non faccio proprio niente.

CELESTE – Non sai ancora cosa ha in mente.

FRANCA – Vuole coinvolgermi in qualcosa, e qualunque cosa sia, io...

VALENTI – Tengo proprio a te, Franca. Perché mi sei contro. Io voglio che tu ci giudichi. E voi anche. Non avremo un processo. Non avremo nessuno a cui dire: «Siamo innocenti: ecco, ascoltateci».

CELESTE – Potrete scrivere il memoriale, no?

VALENTI – Via, noi siamo attori. Non sappiamo scrivere. No, noi sappiamo parlare, raccontare. L'attore non è falso come si crede. Noi siamo veri, ogni nostra parola nasce dentro, dalla nostra vita. Anche se le parole le ha scritte un altro. Qui noi dobbiamo raccontare questo, noi stessi. Non pensi, Luisa, che loro potrebbero ascoltarci e fare da... da testimoni, da giudici...

FERIDA – Da pubblico?

VALENTI – Sì, da pubblico.

FERIDA – Ma il pubblico c'è già: guarda.

VALENTI (*guarda il pubblico*) – Lo so. Ma ho paura...

FERIDA – Hai paura del pubblico?

VALENTI – No... in un certo senso però so che ci condanna, già dall'inizio.

FERIDA – Hai detto adesso: ho bisogno di un pubblico, ho bisogno di qualcuno che ci ascolti e ci giudichi. Celeste, Franca, Annunziata possono farti tutto questo. E il pubblico no? Io non ho paura del pubblico. Lo so, ci odiano tutti. Ma perché non ci conoscono davvero. Noi possiamo fargli cambiare idea. Solo noi. Almeno questa sera...

VALENTI – Ma sai cosa è successo, sai come rischia di andare a finire. Poi la gente è come Pilato: vuol vedere, ma non sentire, sentire, ma non vedere. Cala il

sipario ed è l'asciugamani in cui ripulirsi le coscienze. Io, sì, confesso, non so se...

FERIDA – Non puoi sperare di salvarti senza il pubblico. Un giorno dovrai fare i conti con lui.

VALENTI – Ma il pubblico è tanto, è enorme, è un'ombra laggiù... No, però hai ragione. (*Cerca di parlare al pubblico, ma non ce la fa*).

FERIDA – Lascia fare a me. Non chiediamo tanto. Per noi è questione di vita o di morte: (*al pubblico*) lo capite. Da ciò che faremo e diremo nei prossimi minuti, sarà decisa la nostra sorte. Un uomo, un uomo che ha il potere, ha deciso che noi dobbiamo essere fucilati. Un altro uomo ha promesso di aiutarci, di ascoltare la nostra verità. Ascoltatela anche voi. Già lo state facendo. Ma non basta. Il nostro pubblico ci ha abbandonato. Ci ha voltato le spalle. Anzi, ci segna a dito, come dei mostri. Dice: «Sono loro, sono loro le belve: uccidetele!». Stasera abbiamo la nostra unica chance di dimostrare il contrario. Lo dimostreremo. A loro (*indica Franca, Celeste, Annunziata*) e a chi ci ascolta: voi. Ma non ci basteranno gli applausi, o i fischi. No. Allora sarà troppo tardi. Non è una commedia: è un processo. Ma i giudici sono nascosti, stanno lontani, perché anche per loro la morte potrebbe essere in agguato... E allora... la storia ci giudica senza mostrarsi. Ma noi abbiamo sempre voluto essere giudicati dal pubblico. Ci volete giudicare voi, questa sera? Non tutti: non sarà possibile. Basterà uno solo. Uno solo di voi sarà il nostro giudice, insieme a Franca, Celeste, Annunziata e ai partigiani. Ma i partigiani giudicheranno la storia e la politica. Noi vogliamo che voi giudichiate gli uomini. Lei, signore: vuole essere lei il giudice? (*indica uno del pubblico*). Non avete nulla in contrario, vero, Franca?

FRANCA – No, anzi, voglio proprio vedere cosa diranno.

FERIDA – Celeste?

CELESTE – Per me va bene; mi sembra una persona equilibrata: giudicherà bene, credo.

FERIDA – Annunziata, tu che ne pensi?

ANNUNZIATA – Non so; forse due persone sarebbero meglio. Anche quella signora lì vicino? Perché non due voti? Così sarà un giudizio più equo.

VALENTI – Sì, anch'io penso siano meglio due spettatori. Perché con loro tre saranno cinque voti... non ci saranno incertezze.

FERIDA – D'accordo. Allora, ci sta anche lei a fare il giudice, signora? Tutto ciò che dovrete fare è ascoltarci. Fino in fondo, come tutti gli altri. Poi scriverete su un biglietto il vostro verdetto: innocenti, o colpevoli. Tutto qui. Alla fine. Il vostro giudizio lo daremo ai partigiani. Così sapranno, capiranno. Scriverete ciò che crederete giusto. Sarà il giudizio di due giurati. Quelli cui teniamo di più.

VALENTI – Non sappiamo come ringraziarvi.

FRANCA – Non perdetevi tempo, adesso. Quanto a me, potrei già votare: «colpevoli». Vedete se riuscite a farmi cambiare idea.

CELESTE – Franca, perché parli in questo modo? Non sono mica dei criminali. Cosa hanno fatto di male?

FRANCA – Oh, toh, cos'hanno fatto di male?

FERIDA – Adesso ve lo faremo vedere cosa abbiamo fatto di male. Non ci vorrà molto.

CELESTE – Intanto che arrivano le vostre casse, potete dormire un po' di sopra: la camera è a posto.

FERIDA – Appena arrivano, chiamateci subito, vi prego.

CELESTE – State tranquilli, ci penso io a svegliarvi. Adesso venite, che vi faccio vedere la vostra stanza. (*Escono tutti*).

ATTO II'

Scena I

(Scena buia. Illuminato il retroscena. Silhouettes, dietro lo schermo, di due partigiani in piedi).

VERO – Cosa ti ha detto Pertini?

L'ALTRO – L'ordine era di fucilarli alla svelta. Il processo non può essere che una formalità.

VERO – C'è la possibilità di uno scambio di prigionieri, cinque dei nostri per loro due, su cui ci sono soltanto dicerie.

L'ALTRO – Pertini è intransigente, lo sai.

VERO – L'ha detto anche a me. Ha voluto essere un esempio prima, Valenti: lo sia anche dopo; e quindi al muro. Vedrò di convincerlo ad aspettare il memoriale.

(Davanti, sempre in silhouettes dietro lo schermo, passano due con in spalla le due casse. Buio).

Scena buia. Spot piccolo, molto intenso, color verde chiaro, su Valenti in un angolo. Spiega e indossa il costume da vicerè. E' come in un sogno. Da una tasca interna nello strascico estrae una bustina di cocaina. La apre, annusa, assaggia, ne prende, la prende tutta. Ne prende un'altra, da una manica. La apre, la guarda, la annusa un po', poi se la sparge sulla faccia e sulla testa, come fosse un balsamo. Sorride. Buio).

Scena II

(Scena fortemente illuminata. Sul pavimento, una a destra e una a sinistra, le due casse. Di legno grezzo, chiaro. Chiuse con delle cinghie. Da un lato, un letto con testiera in legno. In un angolo opposto, una brandina di ferro con materasso, coperta e cuscino. Un comodino, un'acquiera, un tavolino con frutta e una bottiglia di vino con due bicchieri. Una finestra, dietro la quale si vede la parte superiore di un alberello con dei fiori. Di lato, tre poltroncine tipo teatro, identiche a quelle della sala. In fondo, opposto alla finestra, lo schermo).

FERIDA *(entra da destra e si avvicina a una delle casse. Indossa una vestaglia marrone, pesante. Si inginocchia di fianco. Slaccia le cinghie, poi si ferma. Con un filo di voce)* – Osvaldo... *(più forte, ma sempre piano)* Osvaldo, dove sei?

VALENTI *(entra da sinistra. Indossa il costume da vicerè del film «Un'avventura di Salvator Rosa» di Blasetti. Sorride)* – Posso invitarla a cena, signora Ferida?

FERIDA *(lo guarda, s'incupisce, è quasi sul punto di piangere).*

VALENTI *(si avvicina, l'abbraccia)* – Non mi riconosci? Sono il tuo vicerè. *(La bacia).*

FERIDA – Perché hai già aperto la cassa? Non hai aspettato Celeste e le ragazze.

VALENTI – Non ho saputo resistere. Questo costume... sono innamorato come quella sera.

FERIDA – Quella sera non eri innamorato. Ti mandò Blasetti perché mi convincessi a lasciar perdere, a smetterla di corteggiarlo. Non voleva un'altra avventura con me, gli bastava la sua avventura con Salvator Rosa. Ricordo benissimo.

VALENTI – Perché non andiamo nella mia camera?

FERIDA (*rasserenata, scherza*) – Non vorrai offendermi con un'avvenutra. E poi sto con un uomo.

VALENTI – Lo ami?

FERIDA – Forse non più. Ma sto con lui.

VALENTI – Ahimé, anch'io ho un matrimonio infelice nella mia vita... (*Si versa un bicchiere di vino, lo beve, tiene in mano il bicchiere*).

FERIDA – Oh, povero vicerè. Sarà meglio che cominciamo a preparare il nostro memoriale, prima che le memorie ce lo impediscano.

VALENTI – Memorie, memorie, memorie... riempi il bicchiere di memorie. Voglio ubriacarmi di memorie. Ma non delle mie, bevute e ribevute. Voglio le memorie dei personaggi, dei nostri personaggi. Le memorie della... cocaina! Drogami, Luisa, Sisotta. Un elisir di memorie, estratto di fegato di memorie, marmellata di memorie, vitamine di memorie. Chissà che memorie hanno quei personaggi. Perché loro vivono, lo sai. Vorrei vivere come loro. Vivono, anche quando non sono sullo schermo. Girano attorno a noi, come ombre trasparenti. Fantasmì. Anche ora, senti? Frusciano come la celluloido della pellicola... E cosa vogliono? Ucciderci. Sì, ne sono convinto, ormai. Vogliono eliminarci. Farci morire per liberarsi della nostra ingombrante, materiale, pesante, puzzolente presenza. Odiano l'attore che gli ha dato vita e che li tradisce dicendo: «era solo un film!». Solo un film! Odiano noi che ci spacciamo per loro e abbiamo la stessa loro faccia. «Via, via» — frusciano attorno — «via, via: uccidiamo i nostri padri!». Li senti?

FERIDA – Hai mai rotto uno specchio? Una volta, da bambina, ne ruppi uno, grande, enorme, antico. Di valore, con la cornice di legno dorato. Dissi a tutti che avevo tirato un giocattolo per errore. Ma invece avevo fatto apposta. Giocavo ad Alice nel paese dello specchio. Ero andata dall'altra parte, sul serio, non mi credi?

VALENTI – Oh, sì, ti credo.

FERIDA – Non riesco più ad uscire. L'ho dovuto rompere per forza. Con un pupazzo di legno che avevo trovato dall'altra parte. E infatti, dopo, il pupazzo era lì nella mia stanza, e prima non ce l'avevo. E' così anche adesso. Soltanto che non so più trovare lo specchio. Non riusciamo più ad uscire, Osvaldo. Da che parte dobbiamo andare? O forse sono io che preferisco restare nello specchio. Restare anch'io un personaggio, come dici tu. Un personaggio non deve stare alle regole, non deve morire.

VALENTI – Se ci uccidessimo?

FERIDA – Come?

VALENTI – Uccidiamoci.

FERIDA – Insieme? Qui?

VALENTI – Così non dovremo rompere un altro bello specchio. E la faremo in barba a tutti.

FERIDA – I personaggi saranno contenti. Mi sembra già di sentirli venire vicini a prepararsi allo spettacolo!

VALENTI – In fondo, meritano questo regalo. Cosa saremmo stati senza di loro? Non siamo genitori crudeli: lasciamoli vivere.

FERIDA – Chissà se fa male? (*Lo abbraccia*) Sì, uccidimi, ma fammi sembrare di stare facendo l'amore con me.

VALENTI – Strangoliamoci. Stringimi le mani sul collo, qui. Io schiaccerò il tuo più adagio, così moriremo nello stesso momento.

FERIDA – Vicerè, io ti amo (*gli preme le mani sul collo*). Aiutami a stringere.

VALENTI – Con forza (*mette le mani attorno al collo di lei*). Ti amo, regina... sei mia... ti... (*si stringono il collo l'uno con l'altra, fino a diventare rossi, ansi-*

mano, poi si gettano di colpo uno vicino all'altro e si baciano. Poi si separano e si vanno a sedere lontani).

CELESTE (*entra. Regge un vassoio con un bricco e due tazze*) – Vi ho portato un po' di caffè, se volete.

FERIDA – Grazie, Celeste, ne avremo bisogno.

(Entrano anche Franca e Annunziata).

FRANCA (*va subito a sedersi*) – Ma avete già cominciato?

VALENTI – No, ho solo messo questo costume: è quello del vicerè nel film di Blasetti, durante il quale ho conosciuto, cioè ho cominciato... ad amare Luisa.

ANNUNZIATA – Era quel film su Salvator Rosa?

VALENTI – Proprio quello. Ti piace il cinema?

ANNUNZIATA – Lo adoro. Vorrei fare la regista, quando la guerra sarà finita. *(Si siede anche lei, e anche Celeste).*

VALENTI – Stupendo, faremo un film assieme, allora; almeno lo spero.

CELESTE – Annunziata, lascia che comincino a preparare la loro difesa. Ma non è una difesa...

VALENTI – Ahimè, sì: è una difesa. In un processo in cui i giudici non stanno ad ascoltare. Forse hanno già deciso. Ma stasera, con voi, le cose andranno diversamente, lo sento.

FRANCA – Ci ho pensato: per me, voi state mentendo; volete giocare coi partigiani dopo che vi è andata male a giocare al cinema e ai fascisti. E vi va male.

FERIDA (*apre la cassa*) – E' il buffo della nostra vita, questo. Quando recitavamo, quando questa cassa di cianfrusaglie e di personaggi inventati era il nostro lavoro, tutti credevano che facessimo sul serio, che li fossimo veri, come eravamo sullo schermo. Quando abbiamo smesso di fare i pagliacci, allora nessuno ha creduto che fossimo autentici. Io posso essere Tundra, ma non Luisa Ferida. E lui (*rivolto a Franca*) potrà essere Giannetto Malespini, mai Osvaldo Valenti e basta. Eccoti, Osvaldo, toh, prendi, mettiti il tuo vecchio cerone, è la tua «Cena delle Beffe»; anche il titolo è adatto a noi (*porge a Valenti la scatola del trucco*).

VALENTI – Quattro anni fa, eppure sembrano quattrocento anni. (*Apri la scatola*) Ridi pagliaccio, e la faccia infarina... Non ero certo un clown simpatico in quella parte da carogna. Certo alla gente piaceva di più il seno nudo di Clara Calamai. (*Prende dalla cassa qualche elemento del costume di scena e lo indossa. Si trucca*) Ecco come si diventa dei demoni, è facile, basta un po' di tinta. E poi è come Macbeth: lava, lava, ma il cerone non se ne va più via. Fino alla morte. E spesso resta anche dopo.

(Sullo schermo sono proiettati spezzoni del film o singole inquadrature. Sottofondo, colonne sonore dei film).

Essere o non essere. Franca, questo sarebbe bello, poter davvero scegliere. Ma noi attori siamo sempre non essere. Come il fantasma di Amleto. E a voler essere, finiamo sbudellati sulla scena.

FRANCA – Ma fascisti lo eravate. O da fantasmi?

VALENTI – Non eravamo fascisti, non eravamo niente, non eravamo e basta. (*Sempre truccandosi, aiutato da Luisa Ferida*). Non ci credi? Te lo giuro. Anzi. Mi viene in mente che in questo processo abbiamo dimenticato una cosa importante: il giuramento. Noi dobbiamo giurare di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità.

FRANCA – Gli imputati non giurano. Possono dire le bugie che vogliono.

VALENTI – Ma qui noi siamo i testimoni, oltre che gli imputati. Anzi, gli imputati sono in contumacia: eccoli, sono rimaste solo le loro vesti, i loro stracci, in

quelle due casse. *(Tira fuori tutti i costumi)*. Noi siamo qui per dirvi che non siamo loro, e testimoniare che loro non erano quelli che credevate o che ancora credete. Perciò io e Luisa giuriamo. Non sulla Bibbia, ma su qualcosa che per me è ancora più sacro, la cosa più sacra che ci sia al mondo, nell'universo.

FERIDA – Osvaldo.

VALENTI – Anche tu, Luisa: voglio che sappiano che siamo anche noi esseri umani. *(Estrae dalla tasca la scarpina di lana da neonato)*. Ecco, questa è la mia reliquia: l'avete già vista prima. Dovete sapere. E' la scarpina del mio Kim.

ANNUNZIATA – Chi è Kim?

VALENTI – Kim. L'unica cosa vera che abbiamo fatto insieme, e non è durata neppure quattro giorni. Aveva questa scarpina che lo aspettava, ma non ha potuto calzarla. E' stato sulla scena poco, ma abbastanza per capire che non gli andava. Lo chiamai Kim, sai perché? No, non per il personaggio di Kipling, ma perché in arabo Kim significa «chi sono io?». Una domanda che mi facevo spesso, e mi sto facendo ancora. Giuro su questa scarpina di essere sempre io, io vero, chiunque io sia.

FRANCA – E chi sei?

VALENTI – Io? Sono il cinema. Il cinema! Ci-ne-ma... Pronti? Luce! *(Si accende uno spot bianco, largo, forte. Valenti proietta la sua ombra sullo schermo. Attorno si fa progressivamente buio)*. Motore! *(Rumore di cinepresa, molto forte)*. Ciak! *(batte lui, forte, le mani e grida:)* Valenti, Ferida, chi sono io, uno prima. Azione! Via!

(Spot rosso, Ferida in piedi, rumore d'applausi, voci che mormorano «Ammazzacristiani», di donna, di uomo e di bambino, ciascuno tre volte, prima con stupore, poi con sarcasmo, poi con odio, sempre su sottofondo di applausi. Buio. Altro spot, bianco rosso e verde).

VALENTI – La libertà è il dono, il dono più prezioso che esista... *(Buio)*.

(Ritorna la luce normale. Valenti e Ferida sono di nuovo come prima del ciak).

VALENTI – Mi viene in mente un vecchio articolo, una critica della «Cena delle Baffe»: sì, era proprio a proposito di questo. Voglio vedere se lo trovo. *(Guarda nella cassa, estrae un grosso album polveroso, pieno di ritagli di giornale. Li fa passare)*. Qui, il «Popolo di Alessandria» mi accusa di essere un anti-fascista: tieni, guarda, leggete pure voi. Ma non è questo che cercavo; ah, eccolo: qui, ecco: «Strano uomo e strano attore sei tu, Osvaldo. E molte volte ci domandiamo quale sei tu realmente». *(Guarda la scarpina)*. Povero Kim, quando nacque, io stavo a Roma e lui a Bologna.

FERIDA – Anche allora qualche bestia disse che fingeva di soffrire. Ma cosa deve fare un uomo per essere creduto?

VALENTI – Mia cara Sisotta! Ecco, guardatela, guardatela bene: sapete come la chiamavano a Cinecittà? Ammazzacristiani. Volete farla fucilare per il soprannome di due imbecilli?

FRANCA *(leggendo il giornale che le ha dato prima Valenti)* – Vi ha stroncato, questo giornale: «tiepida fede fascista», «atteggiamenti...»: che atteggiamenti?

VALENTI – Perché facevo il verso al Duce e a Ciano, e a qualche papavero.

FRANCA – Sì, ci mette anche le imitazioni, e poi i guadagni; con il vostro non essere, però, di grana bella e lucente, vera quella, ne avete messa insieme!

FERIDA – Non siamo stati gli unici attori a guadagnare dal cinema. E poi, non abbiamo mai fatto follie.

VALENTI – Voglio che nel memoriale ci siano tutte le nostre proprietà: una casa a Roma, venduta, 2 milioni; il film a Venezia, 300 mila lire; il podere in

Castel San Pietro, ipoteca di lire 400 mila e qualche oggetto, venduto, una pelliccia, due bracciali d'oro, cento grammi d'oro, in tutto saranno meno di 3 milioni. E con noi abbiamo 300 mila lire.

FRANCA (*va a frugare nella cassa*) – E a Venezia, e questo palazzo Sant'Angelo, con un maggiordomo, quattro camerieri e una gondola personale? E gli otto cani? Non ci sono, nella vostra cassa? Non li trovo.

VALENTI – Fu dopo la caduta del fascismo. Cinecittà sulla laguna. E insieme a Cinecittà, tutti gli orpelli che fanno parte del mestiere. Fa parte del mestiere ostentare un benessere o una stravaganza. Stavamo girando «Fatto di cronaca», proprio il film di cui parla il «Popolo di Alessandria». Ma anche quella era una ricchezza falsa, questione di un momento. Gli attori, anche il denaro lo hanno falso. Gli studi a Sant'Elena, con Fosco Baseggio. Ti ricordi Fosco? Dove sarà ora?

FRANCA – E che successe dopo il 25 luglio?

FERIDA – Vuoi sapere che cosa ha fatto questo matto? S'è messo in piedi su un tavolo a fare l'orazione funebre del fascismo. A declamare: «Dopo anni di dittatura... la libertà... la libertà...»

VALENTI (*in piedi su una cassa*) – ...la libertà è il dono più prezioso che esista». Certo, e quale fu il risultato? Mi arrivarono lettere anonime, telefonate di insulti, di ogni genere. Quanti mi hanno girato le spalle, o perché credevano che fossi un fascista, o perché credevano che non lo fossi più o non lo fossi mai stato. Andavano tutti a Venezia, ci andò anche Randone, ci andammo anche noi.

FERIDA – Ci fu un solo periodo in cui fummo davvero ricchi. Subito dopo lo scoppio della guerra, nel '40. Avevo fatto «Abbandono», e spendemmo quasi tutto, ed erano tanti soldi, per arredare la casa di Roma. E poi ci ritrovammo insieme a girare «La Corona di ferro», ancora diretti da Blasetti, come quando ci eravamo incontrati quella volta, la prima, in «Salvator Rosa».

VALENTI – Fu un bel film, quello. Ma fu anche una delle catene più pesanti che il pubblico ci impose. Io divenni il prototipo dell'uomo brutale, Sisotta della femmina selvaggia, folle, Tundra, e il suo principe tartaro, avido, crudele. Dio mio! Ma perché, perché non c'è qui nessuno a testimoniare, perché non possiamo chiedere che vengano qui, a parlare, o che scrivano, telefonino... non sono morti gli altri, e loro sanno, loro possono dire... Possiamo chiamarli?

CELESTE – Chiamare chi?

VALENTI – Loro, il cinema... (*Si abbassano le luci, si accende il retroscena; entra una troupe con regista, cinepresa, luci, attrezzature, e attori, tecnici. Appaiono in controluce, come silhouettes nere, dietro lo schermo del retroscena. Avanzano lentamente e si dispongono a poco a poco sul retroscena, e si fermano in silenzio, quasi immobili*)... gli attori, i nostri colleghi, sono là, eccoli, li vedete anche voi. Sono vivi, ci sono, non sono spariti nel nulla. Loro possono dire tutto. Non possono lasciar morire così due colleghi. Là, Sisotta, guarda: non è l'Elisa Cegani, quella là?

FERIDA – Sì, sì, Elisa, Elisa, Elisa...

VALENTI – Oh, Elisa, aiutaci tu; ti ho sempre tanto ammirata! un'attrice come te: hai fatto Pirandello, hai fatto tanto più di noi. Vieni a darci una mano, qui ci vogliono uccidere: sul serio, non è una commedia.

FERIDA – Cervi! Gino, non ti nascondere! Vieni tu! Di' ai partigiani, a questi signori, di' se eravamo davvero degli aguzzini, dei fascisti, se io sono davvero una ammazzacristiani. Girotti, sei anche tu lì. Perché non ti fai sentire? Ti prego, Massimo: abbiamo lavorato insieme tanto tempo, sullo stesso set. Eravamo lì con voi, soltanto... soltanto... poco fa, mi sentite? Oh, Osvaldo, non ci ascoltano, nessuno ci può ascoltare! (*Piange*).

VALENTI – Sisotta! Coraggio! Ma perché... non siete fantasmi! Vi riconosco: le

vostre facce non le vedo, ma vi conosco; davanti a quella cinepresa siamo stati anche noi con voi. Sisotta, non ti abbattere! Rina, Rina, almeno tu! Tu hai cuore. Perché non vieni a cosolare Luisa? Ma cosa vi ha fatto di male? Sono stato io? Sono io lo sporco? L'intoccabile? Sisotta, ti senti male? Che ti succede?

FERIDA (*si appoggia a lui, quasi sul punto di svenire*).

VALENTI – Luisa! Oh, per favore, Celeste, mi porti dell'acqua...

BLASETTI (*spuntando all'improvviso dall'ombra*) – Forse non le serve l'acqua. Forse ha bisogno di qualcosa di più forte. Un po' di quella maledetta polverina a cui l'hai abituata, caro Valenti.

VALENTI – Blasetti! Tu, sei venuto? Allora ci hai sentito? Dio sia lodato! Celeste, Franca, Annunziata, guardate, lo riconoscete, vero, è Alessandro, Alessandro Blasetti! Luisa, guarda chi è venuto: Sandro!

FERIDA – Grazie. Grazie. (*Lo abbraccia*).

BLASETTI – Tundra, Tundra... togliti queste mascherate: ci giochi ancora? Anche tu, Osvaldo, cosa ti sei messo addosso? Credi che serva mostrarsi come un pazzo? Il cinema non c'è più, quel cinema non c'è più. Non risponde, perché è finito. Voi forse non lo avete ancora capito.

VALENTI – Certo che lo abbiamo capito. Anche noi vogliamo fare cose nuove, quando saremo fuori di qui. Abbiamo cominciato proprio noi. Chi di loro è venuto qui, dai partigiani, a offrirsi per andare a combattere con loro in montagna, a proporre azioni contro i tedeschi? Noi, solo noi.

FERIDA – E poi anche noi cambieremo, anche sul cinema. E faremo cose nuove. Teatro, magari; Osvaldo farà Kean, io sto leggendo «La figlia di Jorio», forse tu mi potrai dirigere...

BLASETTI – La figlia di Jorio... Kean! Non si farano più quelle pagliacciate. Sarà la storia, la vita, la realtà a fare il cinema. Basta con le maschere di cartone, con gli impiastri sulle guance! Il pubblico vuole vedere la realtà, nuda.

VALENTI – Anche noi, anche noi, Ne abbiamo diritto?

BLASETTI – Certo, ma chi vi dice che sia quella che credete? La realtà non la decidete voi. La decide la storia. Come credete che io vi possa dare una mano?

VALENTI – Guarda, quella è la cassa dei nostri ricordi di cinema. (*Mostra i costumi e gli oggetti di scena, e cita i film*). Guarda: «La fossa degli angeli», di Bragaglia, e qui «L'argine», di Ezio D'Errico, e «Fatto di cronaca», e i tuoi: «La cena», «La corona di ferro», «Salvator Rosa»... (*Li dispone in giro nella stanza*). Eccoli i «cattivi»: di' loro che quei non siamo noi. Che sono maschere e che sono quelle che devono essere fucilate. E che ci diano un fucile, e saremo i primi a sparare. Fuoco! A morte i pagliacci cattivi! Ma noi non siamo la loro carne, non lo eravamo, vero Sandro? Facciamo il plotone: sparerei con noi o su di noi?

BLASETTI – Non sparereò affatto. Perché non saprei dove andrebbero a finire le pallottole. Confonderei le maschere con la gente. Perché volete rinnegare il vostro lavoro? Il mio lavoro, anche, per quel poco che conta?

FERIDA – Perché quel lavoro, quella dannata vicenda, ci ha trasformato davvero in maschere. Ma non lo siamo. Proprio per questo, non ce ne importa niente di tutti quei ritratti. Noi vogliamo ricominciare da capo. Aiutaci tu!

BLASETTI – E' vero, non eri un'ammazzacristiani. Lo sembravi, però. E anche tu, Osvaldo. Quante volte hai voluto fare il principe tartaro! E quando hai inseguito, nudo, per le strade di Roma il portiere di notte dell'albergo gridando che gli volevi tagliare la testa con la spada da samurai?

VALENTI – Ragazzate! Sono un ragazzo, mi piace giocare. Si muore, per questo?

BLASETTI – A volte, sì. Vi siete sempre voluti mettere in maschera.

VALENTI – Ma è il nostro mestiere! E tu muovevi i nostri fili, le nostre braccia, le nostre gambe, i nostri occhi, la lingua... tu.

BLASETTI – Ognuno fa il suo mestiere. Voi avete fatto il vostro, non male, ma non vi siete resi conto di dove finiva il set.

FERIDA – Ma non abbiamo fatto male a nessuno! Non siamo stati fascisti.

BLASETTI – Cosa importa? Chi lo è stato? Chi non lo è stato? Posso dire solo che prima non eravate che dei clown, come tutti noi. Poi Osvaldo s'è messo a fare «Sandokan», Sandokan in camicia nera e pistola alla cintura.

VALENTI – Era per fare qualcosa per il mio paese. Guarda questo bracciale: leggi, cosa c'è scritto? Leggi!

BLASETTI – «Non per un partito, ma per la patria».

VALENTI – Per la patria!

BLASETTI – No, tu l'hai fatto per essere Sandokan, per poter avere il divertimento di far venire i brividi nella schiena agli altri, entrando nei locali e gridando: «Decima!». Abbastanza per fare accaponare la pelle più che in qualunque giallo di Hitchcock.

FERIDA – Guarda, eccola qui (*prende dalla cassa una rivista*): è la Domenica del Corriere con Osvaldo in copertina. E' lui, guardate, in divisa, con le sue ragazzine che gli chiedono un autografo. Ecco cosa dice: «In una via di Mantova alcune signorinette hanno avvicinato l'attore Osvaldo Valenti, ora ufficiale della Decima Flottiglia Mas, per chiedergli un autografo; ma egli ha risposto: «Sentite, ragazze, ora c'è la guerra, e non son tempi per queste cose. Bisogna pensare, come ho già pensato io, a fare la guerra. Cercate di pensarci anche voi!».

VALENTI – Lo credevo sul serio, allora, ma non ero fascista, anche se non ci credi.

BLASETTI – No, al contrario, ci credo; credo assolutamente che tu non hai fatto altro che continuare a recitare Giannetto Malespini.

VALENTI (*estrae la scarpina*) – Ti giuro su Kim di non aver avuto altra intenzione che quella di liberare l'Italia dall'invasione nazista, e anche difenderla da quella americana.

BLASETTI – Non giurare, non serve. Sai che dicevano di te? a Cinecittà, dico: «Ma che s'è messo in testa, quello? E' scemo! Adesso che la guerra sta finendo e il crollo è completo, adesso che siamo allo sfascio, lui si mette col fascio?!». I dritti avevano capito: tu eri un fesso, onesto, ti credo; ma adesso devi fare i conti con le tue fesserie. Ammesso che siano fesserie. E poi anche Luisa...

FERIDA – Oh, mi guardi anche tu con sospetto; anche tu, in fondo, credi che io sia un'aguzzina, una torturatrice.

BLASETTI – Non lo so; non so nulla di ciò che facevate fuori dal cinema; quella parte, quel costume che vi siete messi, ve lo siete cuciti da soli. Non sono stato io a dirigere un film chiamato «Villa Triste». Nessun film, ma qualcosa di peggio, credo. Perché non chiamate il vostro ultimo regista? Koch, non è vero?

VALENTI (*rabbioso*) – Alessandro!

BLASETTI – Addio, amici. Buona fortuna. Aspettate che me ne sia andato, prima di aprire l'altra cassa.

FERIDA – Aspetta...

VALENTI – Alessandro, siamo soltanto degli attori: dillo!

BLASETTI – Sì, soltanto degli attori... (*esce*).

(*Ferida e Valenti si guardano in silenzio, da lontano.*

Spot, cocaina. Dal retroscena: VOCE – Drogati, Koch-aina, Koch-aina).

VALENTI (*toglie di tasca un'ultima bustina. A bassa voce*) – Non per i nostri sogni, ma per scappare dai vostri (*la butta oltre la scena*).

(*Buio*).

(Spot luce gialla in un angolo. Attorno, luce blu. Rumore di grilli. Effetto notte. Celeste, seduta, sta cucendo delle calze. Valenti entra nello spot).

VALENTI – E' sola, Celeste? Ho un regalo per lei.

CELESTE – Un regalo? Oh, questa, poi...

VALENTI – Sa, io sono nato a Costantinopoli, e mio padre, per premiare mia madre del regalo che gli aveva fatto, cioè io, le donò una pietra magica. Sì, magica. Serviva a diventare invisibili. Una bella pietra, strana, trasparente, color del Bosforo al tramonto. Ma per diventare invisibili, gli aveva detto il mago che gliel'aveva procurata, ci voleva una formula. E il mago se l'era scordata.

CELESTE – E quella pietra, l'avete ancora?

VALENTI – Sì, ma non mi ha portato molta fortuna. Perché mi ha fatto davvero diventare invisibile: un uomo fatto della luce di un proiettore, e dietro il vuoto. La gente non vede mai me, soltanto il mio fantasma. Non riesco più a farmi vedere, purtroppo. Ma non è per questo che gliela regalo, stia tranquilla.

CELESTE – Me la regala?

VALENTI (*le dà il pacchetto*) – Buon compleanno, Celeste (*la bacia su una guancia*). Gliela regalo, perché per me in questi giorni è stata come... come lei, come mia madre.

CELESTE – Oh, ma è un ricordo per lei, Valenti.

VALENTI – E' tutto quel poco d'amore che le posso dare, lo prenda, è già suo... (*si inginocchia, mette la testa sulle ginocchia di Celeste, le abbraccia le gambe, le prende le mani*). Dio mio, mi lasci tornare com'ero. Non sono stato cattivo. Non merito di essere punito. Se ho fatto del male, non è stata colpa mia. Io giocavo, facevo il cattivo, ma era per gioco. Oh, se tu fossi mia mamma! Mi puniresti? Mi puniresti?

CELESTE (*commossa e stupita*) – No...

VALENTI – Se mi punisci non importa, dopo torniamo amici, facciamo la pace. Non sopporto che tu mi tenga il broncio. Se non sorridi subito di nuovo, sarò infelice per tutta la vita... Oh, Celeste, perdonatemi, perdonami tu!

CELESTE – Via, su, alzatevi... non sei più un bambino.

VALENTI – Oh, sì, sono come Kim. Non ha voluto crescere, lui. Lui è così felice, io so che non ha mai pianto. Nessuno lo deve perdonare o processare. Nemmeno io voglio crescere. Questa scarpina è la mia. Basta guerra, basta cinema, basta schifo... basta con la cattiveria!

CELESTE (*apre il pacchetto e guarda la pietra*) – E' una bellissima pietra, chissà com'è la formula magica...

VALENTI (*si rialza, si ricompone*) – Le consiglio di non provare... poi è difficile tornare visibili. E le verrebbero tutti addosso. Sarebbe un bel guaio. (*Ride*).

CELESTE – Oh, sì, povera me! (*Ride anche lei*).

(*Buio*).

Scena III

(*Sul retroscena, in silhouettes. Gruppo di fascisti attorno a un tavolo: mangiano e bevono, silenziosi. Parla un militare*).

MILITARE – Camerata Almirante, sarà meglio che facciamo presto a scomparire. Adesso che hanno ucciso lui, quei barbari ci massacreranno tutti.

ALMIRANTE – Le conviene togliersi quella divisa, tanto per cominciare, e chiudersela via in un armadio con una bella chiave, e tanta naftalina. Ma vedrà che le servirà ancora.

MILITARE – Ha letto il giornale? E' stata una cosa orribile. Stanno fucilando chiunque odori di fascista. Bisogna nascondersi.

ALMIRANTE – Ho letto, ho letto.

MILITARE – Però, quei due, han fatto bene i partigiani; quei due attori mi sono sempre stati sullo stomaco. Stavano con la Koch. E la cocaina, anche.

ALMIRANTE – Chi?

MILITARE – Sì, è scritto qui: la Ferida e Valenti, legga.

ALMIRANTE – Dove... ah! «Osvaldo Valenti e Luisa Ferida giustiziati». dunque... «La sinistra coppia, tristemente celebre per i nefasti della Villa Koch, è stata catturata da reparti della VI Brigata Matteotti nella giornata di ieri. Dopo un sommario processo, è stata condannata a morte. La fucilazione ha avuto luogo a mezzanotte precisa, in una località nei pressi di S. Siro». Li conoscevo bene, quei due: bravi attori, però. Lui era entrato nella repubblica un po' a sorpresa. Molti pensavano che fosse antifascista. Stava nella propaganda: l'ho visto, qualche volta. Sapete, anch'io mi sento un po' di sangue d'attore nelle vene. Valenti me lo presentò il ministro Mezzasoma all'Hotel Continental. Ma, non dicevano che era passato con i partigiani?

(Buio. Luce sulla scena).

(La seconda cassa è aperta, in mezzo alla scena. Tutt'intorno ci sono gli oggetti che erano nella cassa, specialmente uniformi e armi. Una divisa della Decima sull'appendiabito, un abito da sera di lui, uno di lei, cappelli, feluche, elmetti, berretti militari, bastoni, sella da cavallo, frustini, speroni, bandiera della RSI, spada da samurai, bandiera con teschio e pugnale tra i denti, bandiera della Decima Mas, carte geografiche, due pistole, una sciabola, denaro in varie valute, proiettili, fotografie, carte varie: tutto sparso su sedie, letti, tavolo, reggiabiti e anche in terra. Entra Ferida, abito leggero bianco e grigio. Si mette un rossetto davanti allo specchio da trucco. Si ferma, guarda nello specchio, poi si fa un segno col rossetto come se fosse un proiettile — mormora «Ammazzacristiani» — in mezzo alla fronte, e chiude gli occhi tirando indietro la testa. Entra Valenti, vestito da cowboy).

Fotografia

1-3. CLOWNS DEL CIRCO AMERICANO.

Il clown, nato nel circo, è il personaggio che «non ce la fa», che cade, fa le cose a rovescio, ricade... (Vedi «Il clown» secondo Lecoq, pag. 46).

4-7 MINNA VON BARNHELM, di Lessing, nella versione del Piccolo Teatro di Milano, con la magistrale regia di Giorgio Strehler e la recitazione di Andrea Jonasson (Minna), Pamela Villoresi (Franziska), Sergio Fantoni (Maggiore von Tellheim). Le scene sono di Ezio Frigerio.

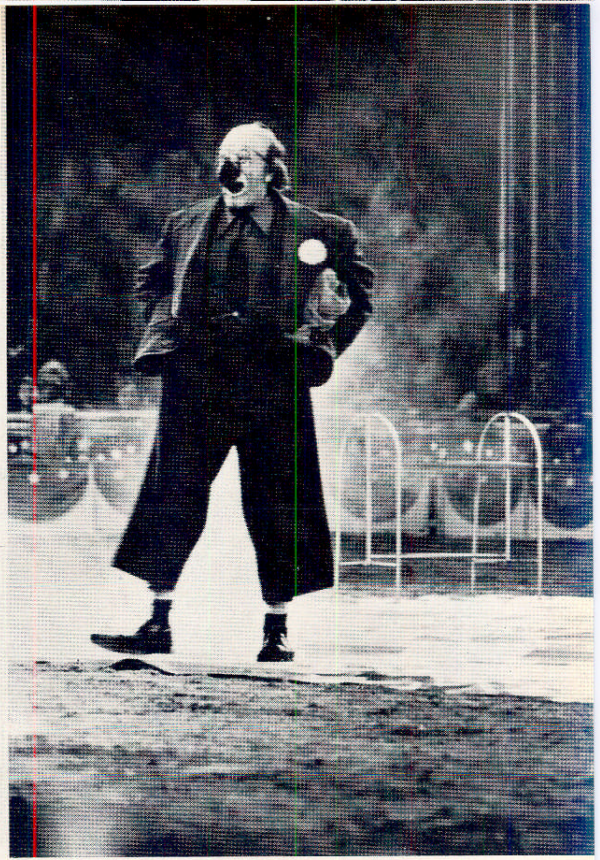
Anche le fotografie di Luigi Ciminaghi rendono trasparente la drammaticità di questo capolavoro, ancora attuale perché ripropone i temi della persona, dell'uomo-donna, e delle istituzioni. Ritournerà in scena nella prossima stagione 83-84.

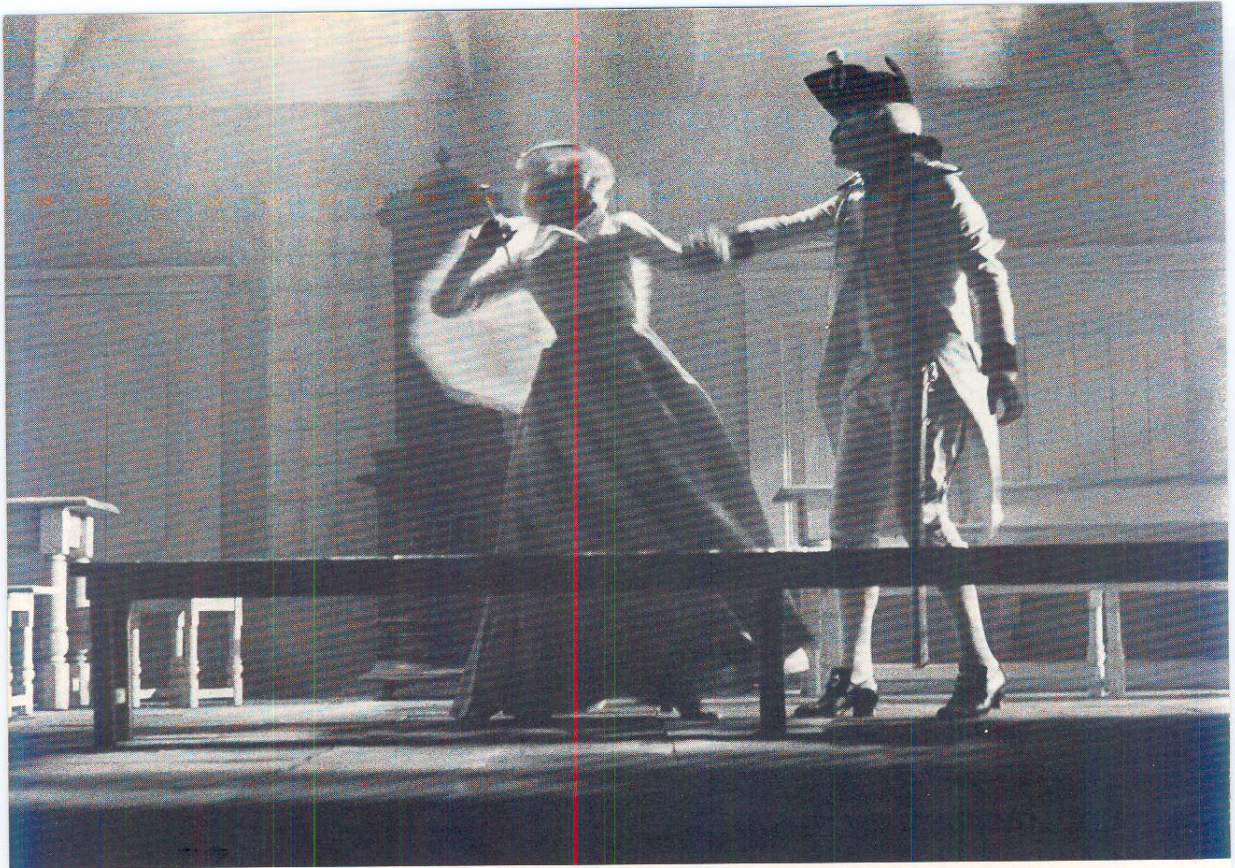
8. COME SE FOSSE UNA FESTA.

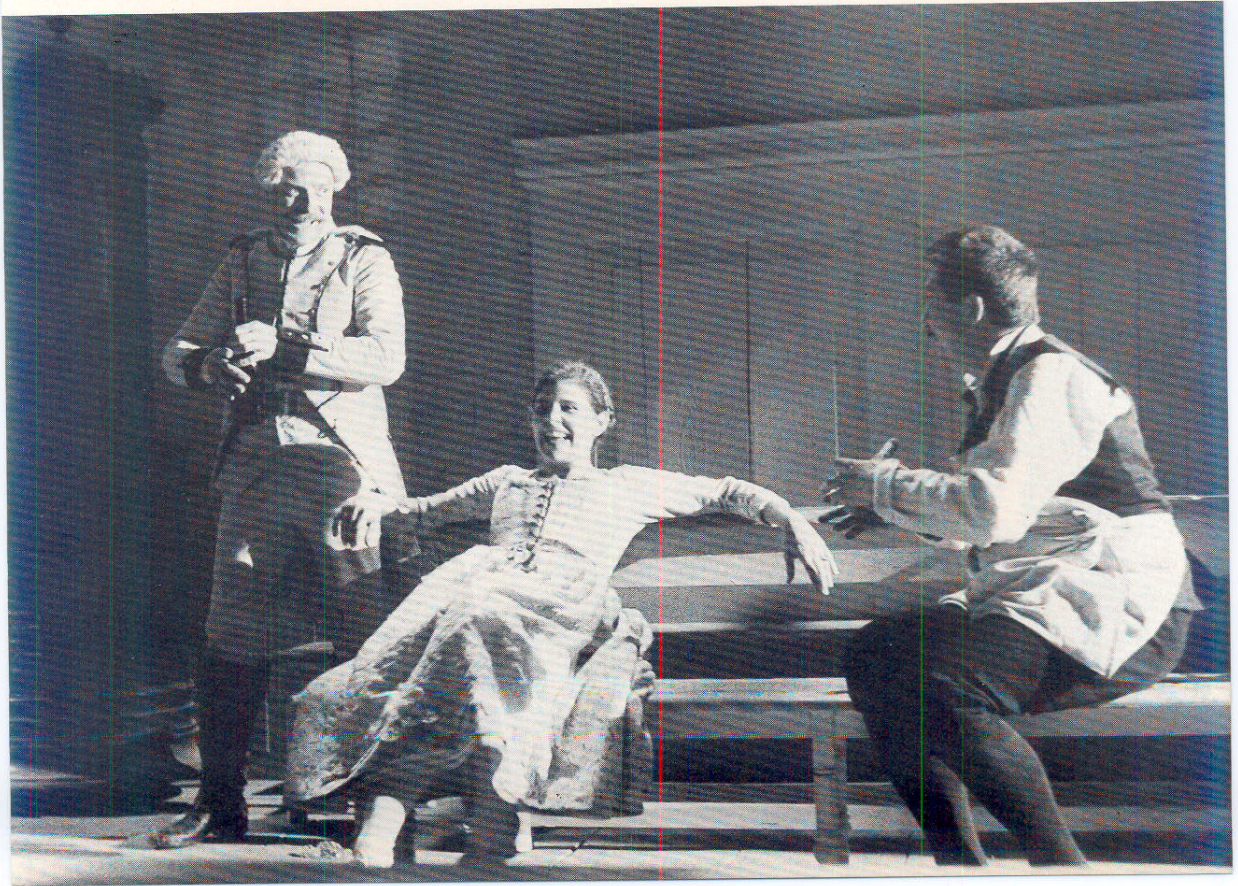
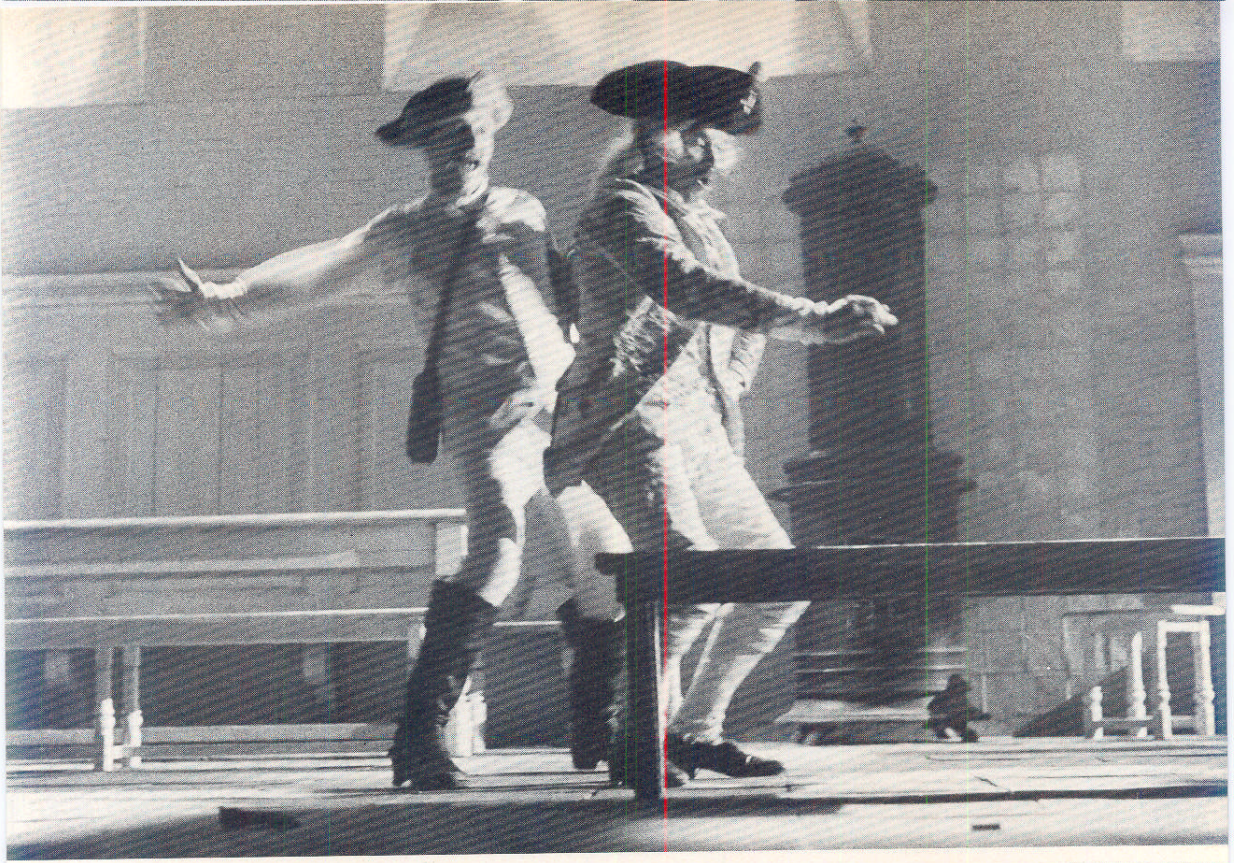
9. MEREDITH MONK.

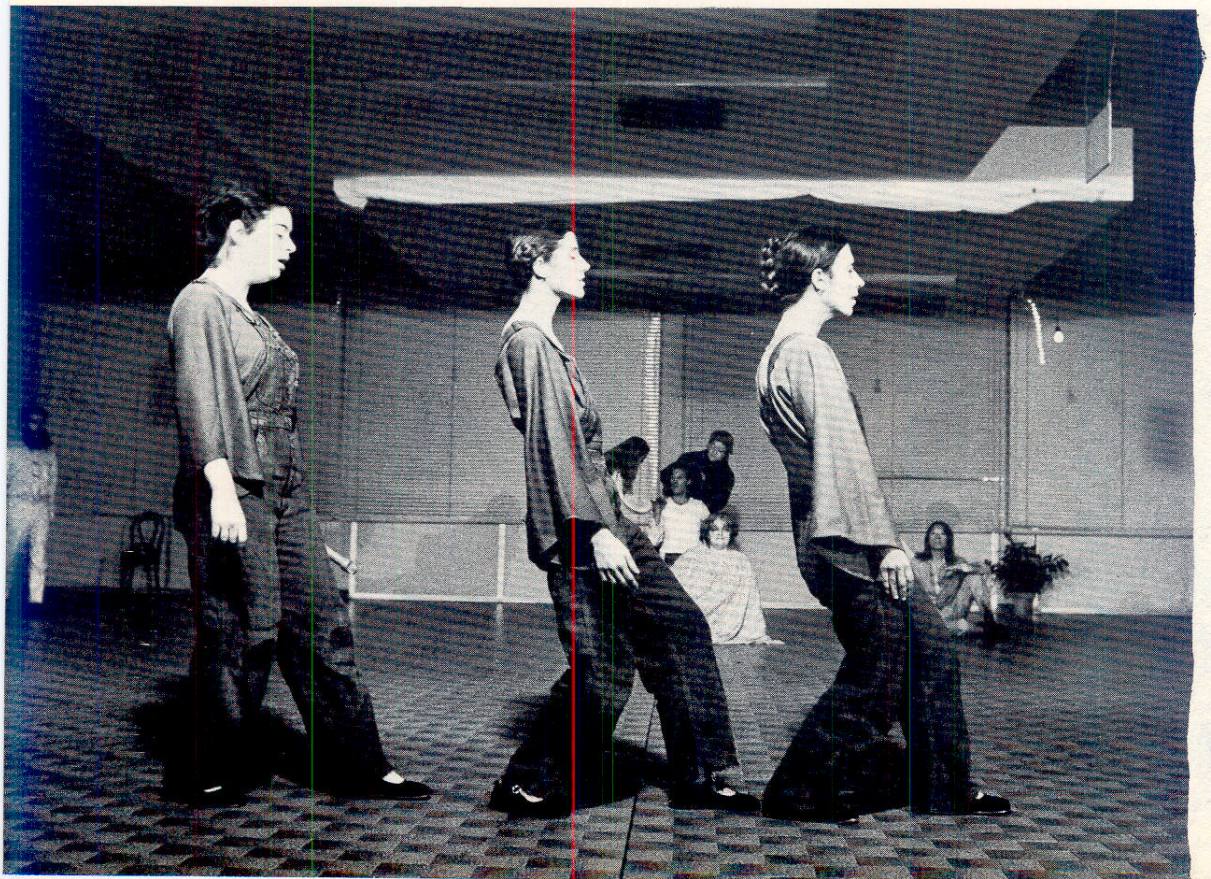
Queste ultime due fotografie sono di Valerio Soffientini, che, in ottobre, allestirà una nuova mostra di fotografie teatrali, «FOTOTEATRANDO», in Via Pezzotti 53, Milano.

In copertina: Minna von Barnhelm e il Maggiore von Tellheim.









VALENTI – Ehi, Sisotta, questa è una notizia, leggi un po' qua!

FERIDA (*si gira e si cancella il segno di rossetto dalla fronte*) – Hai visto questo rossetto? Me l'ha regalato Celeste: è così gentile quella donna! Mi sembra che tu la tratti con troppo freddezza. Ma cosa fai così conciato? Oh, no! sei andato ancora in giro a cavallo per i campi, a fare il buffone con i contadini. Ma quando diventerai grande, Osvaldo?

VALENTI – Ormai è troppo tardi, visto che sono morto ieri. E anche tu: inutile che ti dipingi la faccia, tanto ormai sei morta anche tu... Leggi, leggi (*le dà il giornale*).

FERIDA – Mussolini giustiziato...

VALENTI – No, più sotto: non sei mica così importante come il duce; siamo appena due morticini.

FERIDA – Perché parli così? non mi piace... ma, ah ecco!... come? «Osvaldo Valenti e Luisa Ferida giustiziati». Ma cosa vuol dire: «La sinistra coppia, tristemente celebre per i nefasti...

VALENTI – Celeste, entra, entra pure; stiamo leggendo della nostra morte.

CELESTE – L'ha detto anche la radio... non capisco, è uno scherzo.

FERIDA – ...per i nefasti della villa Koch, è stata catturata da reparti della VI Brigata Matteotti... oh, ma è tutto falso... nella giornata di ieri. Ieri? Dopo un sommario processo, è stata condannata a morte. La fucilazione ha avuto luogo a mezzanotte precisa, in una località nei pressi di San Siro. (*Ride, poi è terrorizzata*). Ma perché, cosa vuol dire? Osvaldo, Celeste, vuol dire che ci ammazzano?

VALENTI – Io credo di no. Forse è l'annuncio della nostra salvezza. Ci volevano tutti morti. E' il momento delle vendette, la gente vuole il sangue, vuole lavarsi le mani e le coscienze con il nostro sangue. Eccoglielo. I giornali a qualcosa servono con le loro bugie. Eccoci serviti, morti freschi. La gente ha avuto quel che voleva. E noi siamo vivi. Morti, sì, ma vivi.

FERIDA – Ma, e poi? Dovremo sparire?

VALENTI – Ne parleremo con Vero: sicuramente è stata una sua iniziativa. Certo, per un po' bisognerà starsene fuori dalla circolazione. Ma la gente dimentica presto, vedrai. Forse sarà questione di pochi anni, forse nemmeno. Magari finiremo in prigione e avremo un regolare processo. Quando la bufera sarà passata.

FERIDA – E se fosse una notizia in anticipo, come nel film «Accadde domani»?

VALENTI – Come avrebbero potuto sognarsi i giornali che eravamo morti, se siamo qui? E' stato Vero, certamente. Gli avevano dato l'ordine di ucciderci, e lui ha dato alla stampa la notizia della fucilazione. Ma se siamo ancora vivi, vuol dire che non ha intenzione di fucilarci. Ma che ha detto la radio?

CELESTE – Esattamente la stessa cosa: siete stati fucilati. Ma credo che il memoriale vi convenga finirlo lo stesso.

FERIDA – I giornali non vorranno essere smentiti. Ci fucileranno, perché ormai è scritto.

VALENTI – Ma che sciocchezze! Non costerà nulla scoprire tra un anno che Valenti... ma che dico, tra un anno, avremo presto il nostro processo e Vero dirà alla stampa... qualcosa, insomma.

FRANCA (*entrando con Annunziata*) – Cosa sono tutte queste cose che avete tirato fuori dalla cassa?

FERIDA – Le ho tirate fuori io: sono le divise di Osvaldo e gli oggetti che non appartengono al cinema...

FRANCA – ...ma ai nefasti di villa Koch...

VALENTI – E va bene, parliamo di villa Koch. Sì, ci siamo stati, ci siamo stati più di una volta.

(Si abbassano le luci. Valenti si toglie il costume da cowboy e mette la divisa della Decima. Spot giallo, attorno buio).

VALENTI *(di spalle, grida)* – Decima! Fermi tutti! *(Si volta)*. E quelli, caro capitano, a tremare come foglie. Li vedesse: basta dire Decima, e si trasformano in tanti burattini, pallidi. E' uno spettacolo!

(Buio. Altro spot, verde. Ferida sta brindando con una coppa di champagne. Rumore di voci, di un party. Poi inizia di nuovo il ritornello «Ammazzacristiani», quasi bisbigliato, e poi le tre voci — uomo, donna, bambino — ripetono «koch... aina, koch... aina, koch... aina, assassina». Ferida lascia cadere il bicchiere, poi gli si inginocchia sopra con la testa bassa. Buio. Altro spot, azzurro).

VALENTI *(con un tovagliolo al collo, se lo toglie infuriato)* – Queste cose, per favore, andate a farle da un'altra parte!

(Buio. Altro spot, rosso).

VALENTI *(in ginocchio, parla guardando attorno a sé, come a un cerchio di altre persone)* – Siamo italiani, tutti. E' ora che questo orrore finisca. Credetemi, vi parlo con il cuore, da amico. Voglio conoscere dei partigiani, parlargli. Non posso restare qui ancora. Ma se vi fidate di me, vi aiuterò. Domani tornerò.

(Buio. Luci naturali).

ANNUNZIATA – Allora è vero! Stavate con i torturatori dei partigiani!

FERIDA – Non eravamo lì per torturare.

FRANCA – Ma ci stavate! A far cosa, a giocare a carte? O eravate dei gollisti anche lì?

VALENTI – Avevamo un incarico preciso. Proprio nella Decima ero stato incaricato di tenere d'occhio Koch, sapete cosa facevano in quella casa a San Siro. Si sospettava che venissero commessi degli abusi.

FRANCA – Li chiamavate... abusi?

VALENTI – Ma cosa ne sapete voi? Non ne sapevamo nulla nemmeno noi, allora. Koch era uno squilibrato. Ma astuto. Bisognava evitare che superasse i limiti; anche in guerra ce ne sono. Andavamo a villa Koch. C'erano dei pranzi, delle feste. Tutto in regola. Poi scoprimmo che non lo era.

FRANCA – Credo bene. E quando scopriste che non era «tutto regolare», cosa avete fatto? L'avete arrestato?

VALENTI – Non toccava a noi, e poi Koch era difficile da incastrare.

FERIDA – Non era affatto stupido, e si presentava come un gentiluomo. Comunque poi Koch fu arrestato. Fu arrestato dagli uomini della Muti.

VALENTI – Ma lo sapete che io non sono mai stato iscritto al Partito? Che le mie azioni nella Decima sono state di procurare dei fondi con un traffico di filati, e della benzina per i camion? E qualche volta, sì, come ha detto Blasetti, entrare nei locali pubblici gridando «Decima!» per spaventare la gente. E basta. Mai sparato. Mai ucciso una mosca. E in quella villa, io, i partigiani non solo non li ho mai torturati, ma ho fatto il possibile per aiutarli, fino a diventare un partigiano io stesso, perché, voglio dirlo, io sono qui e mi sento come un partigiano. E ho più amici tra i partigiani che tra i fascisti.

FERIDA – E' vero: a villa Koch, Osvaldo ha aiutato i prigionieri. Più di quanto gli convenisse. Fino a farsi sospettare.

FRANCA – Li hai fatti scappare?

VALENTI – Non sono mica Mandrake. Giuro su quello che ho di più sacro, di non aver commesso nessuna delle infamie di cui mi accusano.

ANNUNZIATA – Ci vogliono delle prove... E lì attorno non ci sono altro che quelle che voi siete sempre stati fascisti, dei maniaci delle armi, delle spade, dei frustini...

FERIDA (*accende una sigaretta*) – Sono frustini da cavallo, e spade d'ordinanza, e quella da samurai è una cianfrusaglia d'antiquariato.

VALENTI – Sì, io sono un pazzo, mi piace scherzare, mi piace sembrare Sando-kan, come mi chiamavano i colleghi. Un attore gioca, gioca sempre. Lo sai, in inglese giocare e recitare si dicono allo stesso modo. Io gioco sempre. Ma quando faccio sul serio aiuto la gente, mi batto perché nessuno debba soffrire ingiustamente. E in quelle cantine, nella villa Koch, la gente soffriva ingiustamente. Per me la vita è sacra. E soprattutto quella dei giovani. Un esempio? Una settimana fa: c'era un ragazzo della Decima, un disertore; l'avevano condannato a morte. Potevo lasciarlo morire. Dipendeva anche da me. Ma ho ordinato che venisse inviato ai battaglioni del lavoro.

FRANCA – Ma a villa Koch, laggiù in quelle cantine, cosa avete fatto? Perché io, se chiudo gli occhi, vi vedo con quei frustini lì, a dare scudisciate sulla schiena dei partigiani, e con quella sigaretta che sta fumando Ferida, a bruciargli la pelle e la carne...

FERIDA – Ma tu sei allucinata, tu vedi dei film e credi davvero che sia la realtà. Io, che lì torturassero la gente, non lo sapevo nemmeno: ci sono andata due volte, sì e no, a cena con Osvaldo.

FRANCA – Ma se le urla si sentivano fin sulla strada!

FERIDA – Noi abbiamo dei testimoni: Osvaldo, facciamoli chiamare, che vengano a dire la verità.

VALENTI – Sì, bisogna che qualcuno venga a testimoniare. In quella cantina hanno visto tutti che aiutavo chi potevo. E proprio a quei prigionieri ho chiesto che mi aiutassero a stabilire un contatto con i partigiani. Ma certo loro non si fidavano. Anche perché quella era anche l'idea di Koch.

CELESTE – Come, Koch voleva mettersi d'accordo con i partigiani?

VALENTI – Un giorno, a tavola, mi disse: «Dobbiamo ormai fare i conti con i capi partigiani, metterci d'accordo», proprio così. Ho detto prima che non era uno stupido. Solo che lui era la persona meno adatta, ovviamente. Chi si poteva fidare di uno come Koch? Ma io...

FRANCA (*in piedi, grida*) – Tu no, tu eri pulito come un angioletto, e allora potevi fare il gioco, giocare come dici tu, fare la parte del fascista pentito, per salvare la pelle a te e a tutta la banda...

VALENTI – Questa era la sua idea, ma non la mia. Io voglio solo farla finita con i tedeschi e con questa dannata guerra. Voglio che gli italiani ritornino ad essere fratelli. E che la smettano con le torture, da tutte le parti. Ma certo, su questo non si fidavano i prigionieri; non mi sarei fidato neanche io. Ma qualcuno capi che ero diverso dagli altri, dai nazisti e dai kochiani.

FRANCA – Chi?

VALENTI – Giovanni Pagano, l'architetto. A villa Koch lo conobbi, e dopo le prime diffidenze lui si è reso conto che volevo aiutarli davvero. Siamo diventati amici. Amici! (*Urla*).

(*Voci di lamenti, pianti, dal retroscena; sfilano ombre; e rumore di tacchi di stivali, di frustate, e brusio di cena attorno alla tavola dove erano prima Almirante e gli altri. Penombra*).

VALENTI – Ecco, ci sono ancora, amici, amici, amici! Colonnello Alonzi, signora Alonzi, Pagano, ehi, mi sentite? Guarda, Luisa, quello là non è Dugoni? Ehi, Paolo, Paolo Della Giusta, sei tu? (*Le ombre sono peraltro irriconoscibili*). Katia, vieni tu a dire cosa facevo io per aiutarvi.

(Di colpo, buio sulla scena. In penombra, il retroscena con figure che banchettano rumorosamente, poi tacciono all'improvviso. La luce si è tinta di rosso. Voci: scheiss, komm aus, entschuldigen sie — voci non alte, quasi bisbiglio —, poi risatine. Avanza sulla scena un ragazzo nudo, insanguinato e pieno di lividi, segni di frustate, occhi pesti, labbra rotte. Voce di Valenti dal retroscena: «Queste cose andate a farle da un'altra parte!». Il ragazzo fissa Valenti, ammutolito, sulla scena per un minuto. Poi di nuovo buio. Nel buio si ripete la frase registrata: «Queste cose andate a farle da un'altra parte!» — quattro volte —. Penombra sulla scena, buio il resto. Il ragazzo è scomparso).

VALENTI (tira fuori di tasca, lentamente, la scarpina, la guarda, la mostra, la bacia, si inginocchia) — Io vi giuro... (Luisa lo abbraccia) ...vi giuro, sul mio Kim, io sono solamente un attore... noi siamo solo attori, solo pagliacci, facce di farina, non di sangue, non abbiamo macchie di sangue sulle nostre mani... Io li ho aiutati, vero Sisotta? diglielo tu. Celeste, lei mi crede, vero?

CELESTE — Sì... vi credo.

VALENTI — Pagano, Pagano! Diglielo, diglielo che ti ho aiutato...

FRANCA — Che differenza fa? Siete stati con quei farabutti, no? Avevate gli occhi, anche gli attori ce li hanno. Che differenza fa se li avete torturati o gli avete dato un bicchier d'acqua? Siete colpevoli lo stesso...

FERIDA — Osvaldo, non voglio morire. Io ti amo!

VALENTI (sempre in ginocchio, quasi accovacciato, poi rigido, diritto, in spot giallo. Ferida scrive sotto dettatura, in un altro spot giallo, un po' scostato da quello di lui, Valenti, con lo stesso tono, piatto, lento, sguardo fisso lontano, detta) — Quando ero ufficiale di collegamento con il comando della marina tedesca, ho usato tutta la mia influenza per appoggiare le domande di liberazione di ufficiali italiani internati nei campi in Germania. Non ho mai fatto rastrellamenti. Mi ripugnava imbracciare il fucile contro gli italiani. Io rispetto le opinioni e la vita di tutti. Ero amico fraterno del capitano Ricci, partigiano. Non ho mai visto nulla di più puro, di più italiano. Lo uccise un emissario russo, per antibolscevismo. La libertà è il dono più prezioso che esista. Mi sento più regista che attore. Che il capitano Folz, attualmente all'ospedale civile di Piacenza, dica i nomi dei partigiani ai quali ho salvato la vita. Pur essendo vittima di una persecuzione tedesca nei miei confronti, non mi aggrappo a questa per atteggiarmi a vittima e chiedere la protezione dei partigiani. Giuro su Dio, a cui credo, di avere servito un ideale che fermamente credevo giusto ed esclusivamente per il benessere della nazione. Giuro di non avere mai commesso atti crudeli o infamie.

(Buio).

Scena IV

(La cucina. Luce bassa. Le finestre sono chiuse. Fuori, grida di gente. Una quindicina di persone, davanti alla casa, chiedono che siano consegnati i fascisti prigionieri. Vogliono linciarli).

ANNUNZIATA — Marozin e Vero saranno qui tra poco. State tranquilli, qui non ce la fanno a entrare.

FERIDA — Sei stato imprudente, Osvaldo: andare in giro vestito come un cowboy; qualcuno ti ha riconosciuto; se no, nessuno sapeva che eravamo qui...

VALENTI — Dio mio, quella gente, senti! (Grida: «Fuori! Ci pensiamo noi! A

morte quelle carogne! Vigliacchi! Basta! Avete finito!»). E sono il pubblico, quello, il nostro pubblico di ieri..

FERIDA – Ci fucileranno?

CELESTE – Ma no, vedrete. Adesso sta arrivando Vero, lo conoscono, si fideranno di lui, e lui ha promesso di salvarvi, no?

VALENTI – Voi come ci giudicate? Come ci avete giudicato? Prima di andarcene, lo voglio sapere... (*Arrivano i partigiani, convincono la gente ad andarsene. Entra Vero*).

VERO – Bisogna andarsene subito. Qui non siete più sicuri, sono in troppi a sapere che siete vivi. E i partigiani vogliono che sia eseguita la sentenza.

FERIDA – Quale sentenza?

VALENTI – Non c'è stato nessun processo.

VERO – No, nessuno. Ma avrete letto i giornali: beh, è chiaro che non possiamo lasciarvi ancora qui.

VALENTI – Senti, Vero, tu sei mio amico: se avete deciso di ammazzarvi, lasciatemi prendere la mia pistola: lo faccio da solo.

VERO – Macché ammazzarvi! Ma chi parla di ammazzarvi? Sempre quell'idea! Se fosse venuta altra gente, avreste potuto avere qualche dubbio; ma con noi è diverso. Presto, preparate la vostra roba.

VALENTI – Il memoriale...

VERO – Certo, il memoriale. L'avete finito?

VALENTI – Sì... c'è... anche una specie di verdetto, che noi avevamo chiesto; così, un parere... Gli imputati non si scelgono i giudici, no... ma così, a loro tre, che sono state con noi in questi giorni, e a due persone che ci hanno ascoltato. Per sapere, intanto che arriveranno le testimonianze vere, dei partigiani che abbiamo aiutato...

VERO – Per le testimonianze, per quelle non c'è tempo. Ci si spara per la strada, ancora. Non c'è tempo di trovare i testimoni. Dei nomi che avete fatto, Paganini, Dugoni e Alonzi sono prigionieri in Germania. Gli altri non siamo riusciti a trovarli. C'è l'insurrezione, non si possono correre rischi proprio adesso.

FERIDA – Celeste, dicci almeno se ci credi... Digli che non siamo degli aguzzini fascisti.

CELESTE – No, non lo siete... Non credo che abbiate fatto niente... Ma io non capisco gran che... Per me sono brava gente, Vero.

VERO – Sì, sì, ma...

FRANCA – Beh, se ci tenete al nostro parere, allora sappiate che io ve la farei pagare. Troppo comodo nascondersi dietro una maschera e cambiarla quando fa comodo. E poi, tutta questa gente che hanno aiutato... chi l'ha vista? Sono fascisti fino alle ossa, i peggiori, questi due... finti.

VERO – Beh, è ora che vi prepariate...

VALENTI – E tu, Annunziata?

ANNUNZIATA – Non lo so, come posso giudicarvi? Non sono d'accordo con te, Franca, ma non so se abbiate finto o fatto sul serio. Non dico nulla... non spetta a me giudicare.

FERIDA – Vero, ancora un momento: ci sono i due spettatori... anche da loro... voglio sapere... se per loro dobbiamo morire anche questa sera (*scende*). Digli cosa siamo, ditelo a lui, al partigiano... Siamo colpevoli? Dobbiamo essere fucilati?

(...)

VERO – Sì, ho capito. Certo, in mancanza di altre testimonianze, terremo conto dei vostri giudizi; li riferirò a chi deve decidere... Ma voi vi dovete sbrigare, dobbiamo partire immediatamente.

CELESTE – Vi aiuto a preparare le vostre borse (*esce insieme a Valenti e Ferida*).

FRANCA – Per me è giusto fucilarli.

VERO – Ormai è deciso.

FRANCA – Cosa è deciso?

VERO – Quello.

ANNUNZIATA – Lui crede che tu li salverai.

VERO – Fosse dipeso da me... Io volevo scambiarli con cinque nostri prigionieri tedeschi, ma il comando nazista ha risposto picche. Non se ne fanno niente di quei due.

ANNUNZIATA – Ma loro volevano fare i partigiani. Non c'era un'altra scelta?

VERO – Ha deciso Pertini.

FRANCA – Chi è Pertini?

VERO – Il capo, qui. Abbiamo portato il caso da lui, ed è stato irremovibile, fin dall'inizio. Il memoriale è stato un mio modo per prendere tempo e cercare di raccogliere qualche prova, ma non è servito. E' un tipo che non cambia facilmente idea. Ha detto a Marozin: «Fucilatelo. Ha voluto essere un esempio prima, lo sia anche dopo: fucilazione!». Ha detto che il memoriale non serve. Niente indagini. Valenti è un ufficiale della Decima Mas, massacratrice di partigiani. Il resto non ha importanza. Non c'è da discutere. Lo so, su di loro non ci sono che dicerie. Ma non ci si può permettere di lasciarli vivere: la gente non capirebbe; sa che sono stati a villa Koch, e quindi...

(Rientrano Valenti, Ferida con un vestito a pois rossi e golfino nero, e Celeste).

VALENTI – Grazie, Celeste. Ti posso dare il mio orologio? Sì, prendilo, ti prego, per quello che hai fatto per noi in questi giorni. Se non lo vorrai tu, regalalo a Vero, che ci ha aiutati.

FERIDA – Prendi anche la mia fede. Non ho gioielli né denaro. In segno di gratitudine.

CELESTE – No, tenete tutto; tornerete poi a pagarmi... quando sarà tutto finito. Faremo una cena tutti assieme, qui.

VALENTI – Per scaramanzia, tieni fede e orologio: sarai tu a ridarceli. Tutto quel che serve a me, è la scarpina del mio Kim (*la bacia*). Ciao, Annunziata, e ciao Franca: grazie anche a voi.

FERIDA (*abbraccia Celeste*).

VERO – Su, via, presto, il camion è fuori che aspetta. Prima che torni quella gente... Marozin è atteso in città. Arrivederci, Celeste.

VALENTI – Applaudite, amici...

(Escono. Rumore di camion che parte e si allontana. Buio in scena. Illuminato il retroscena, non più velato da silhouettes, ma aperto e molto bianco. Pioggia.

V.F.C. di Ferida: «Ma perché devo morire?». Voce di partigiano — non Vero —: «Qui è stato ucciso mio fratello, ora sarà vendicato».

Entrano Ferida e Valenti. Pochi passi. Valenti si volta per parlare: raffiche di mitra. Fasci di luce rossa a macchie sullo sfondo bianco. Ferida cade in avanti, Valenti indietro. Musica, canzone, tono svagato, leggero, la stessa che fischiava Franca all'inizio del I Atto. Illuminata da cono di luce, Franca passa velocemente facendo dei giri di ballo, a piedi nudi, attraversando la scena: un attimo ferma di spalle davanti ai due morti sul retroscena — sono un po' a sinistra —, e poi esce, sempre a passo di danza).

IL TEATRO SINERGICO ALLA RICERCA DI ANTIGONE: SOFOCLE- ANOUILH-BRECHT

Come viene alla luce l'*eidòs* di un dramma.

Evangelos Mazarakis

Prima di Antigone

Per meglio intendere le novità dell'*Antigone* di Anouilh e di Brecht e il senso del loro «recupero», ai fini di una più profonda comprensione del dramma di Sofocle secondo la metodologia del Teatro Sinergico, è opportuno dare il quadro delle sequenze che portano al dramma dell'eroina sofoclea, secondo il «mito» classico.

Secondo l'antico racconto, le vicende dei Labdacidi iniziano con Laio, figlio di Labdaco. Avendo Laio rapito Crisippo figlio di Pelope, costei gli lanciò una maledizione: potesse egli mai avere figli o se ne avesse avuto uno, fosse costui un giorno l'uccisore di suo padre.

Un altro filone della tradizione narra che la maledizione sui Labdacidi cadde per volontà di Apollo che a Laio aveva imposto di non generar figli, pena la perdita del trono tebano.

Ma come che siano andate le cose, Laio e la moglie Giocasta ebbero un figlio che fecero tuttavia esporre subito sul monte Citerone, che s'eleva tra l'Attica e la Beozia.

Il pastore cui era stato ordinato di abbandonare il bambinetto sulla montagna ebbe pietà, e l'affidò al re Polibo che l'allevò come un figlio, avendogli imposto il nome di Edipo. (Tebe e il Citerone sono così i confini entro i quali si svolge il mito).

Cresciuto e divenuto giovanotto, Edipo apprende un giorno dalla cattiveria di certi compagni di essere un bastardo.

Roso dal dubbio si reca a Delfi per apprendere da Apollo la verità circa la sua origine. L'oracolo tace, ma gli predice che ucciderà il padre suo e sposerà sua madre. Sconvolto e inorridito Edipo decide di andar lontano dai luoghi dove è cresciuto, ma cammin facendo s'imbatte in un corteo dove c'è Laio, suo padre. A seguito d'una futile lite avviene che Edipo uccide Laio, per niente consapevole che si iniziava così il compimento del suo destino.

Edipo re

Procedendo verso Tebe Edipo libera la città dalla Sfinge, ottenendo in cambio di sposare la vedova regina (sua madre) e di assumere il dominio di Tebe. La maledizione e l'oracolo tremendo si sono avverati! Dall'incesto nascono due figli e due figlie: Eteocle e Polinice, Antigone e Ismene. Ma ecco che una terribile pestilenza s'abbatte sulla città. Consultato, l'oracolo di Delfi ordina che venga rintracciato ed espulso dalla città l'uccisore di Laio. Edipo ingiunge che sia data esecuzione al volere d'Apollo, sin che non viene a sapere che proprio lui è l'uccisore di Laio e che Giocasta è sua madre. In preda allo sgomento, intanto che Giocasta s'impicca, egli s'acceca e chiede d'essere espulso da Tebe. E' questa la sconvolgente sequenza drammatica dell'*Edipo re*, la più perfetta tragedia dell'antichità classica, la prima da Sofocle dedicata al mito di Edipo.

Edipo a Colono

Espulso da Tebe, solo nella dolce bontà della figlia Antigone Edipo, privo ormai della luce del sole, trova pietà e conforto. Abbandonato dai figli maschi, egli li maledice, gli empi che per l'eredità del trono tebano si trucidano l'un l'altro, indifferenti alla tragedia del padre e alla loro stessa nefandissima morte. Alla ricerca d'un luogo di pace dove sostare e concludere l'estrema giornata dell'infelicissima vita, egli perviene in un boschetto alle porte di Colono (paese natale di Sofocle) dove intende fermarsi. Ma da quel luogo di refrigerio e di pace egli scompare misteriosamente un giorno e certo per volontà degli Dei, tant'è che gli Ateniesi innalzeranno in quel luogo un santuario, auspicio di pace e di salvezza dai nemici esterni. Si conclude così l'altra tragedia sofoclea dell'*Edipo a Colono*, seconda in ordine alla sequenza del mito, ultima dei capolavori del grande Poeta tragico che la scrisse prima che, molto innanzi negli anni, chiudesse l'operosissima sua giornata terrena.

Antigone

Ora l'orrendo destino dei Labdacidi può conchiudersi tutto nel sangue. Nella guerra che Eteocle e Polinice scatenano l'un contro l'altro per il possesso del trono tebano, i due fratelli si trucidano lasciando che sia lo zio Creonte a proclamarsi re di Tebe. Ora, costui ordina che solo Eteocle abbia l'onore della sepoltura e non anche Polinice che aveva contestato la pretesa del fratello a farsi da sé re della città. Creonte ritiene Polinice un traditore e perciò vuole che, insepolto, divenga pasto ai cani e agli uccelli rapaci.

Antigone conosciuto il decreto di Creonte, e incurante d'ogni minaccia, si reca intrepida a tributare al fratello l'onore che gli spetta.

Arrestata viene tradotta innanzi a Creonte e sfidandone la collera oppone al decreto del re le immortali leggi divine che attribuiscono ai morti il diritto a una degna sepoltura. Creonte condanna Antigone a morir di fame in una grotta, e invano per lei intercede Emone, figlio di Creonte, e promesso sposo ad Antigone. Giunge a questo punto il veggente Tiresia che ammonisce ed esorta Creonte a non voler recare offesa alle leggi divine e gli predice orrende sventure se non muterà d'avviso. Creonte

lo scaccia, ma compreso di lì a poco da improvviso terrore, ordina che Antigone sia liberata. Troppo tardi! Il destino s'è tutto compiuto: Antigone s'è impiccata ed Emone s'è ucciso sul di lei cadavere. Alla notizia della morte del figlio s'uccide pure Euridice, la regina, madre di Emone.

A Creonte non resta che il pianto e l'inutile pentimento a fronte di ciò che s'è consumato.

Questa la vicenda dell'*Antigone* sofoclea, una tragedia che s'è compiuta tutta nella titanica lotta tra ragion di Stato e ragione di Dio.

Il recupero eidetico del dramma sofocleo

In sede di recupero eidetico secondo le regole del Teatro Sinergico i ragazzi che all'*Antigone* stanno attendendo hanno finito col convenire che l'eroina del dramma appare come segnata dal destino già prima di venire alla luce. Figlia, coi suoi fratelli, dell'incesto, comincia a vivere allorché prende coscienza del destino che pesa sul suo sangue; allorché si consacra al padre ormai privo della luce, per dividere insieme con lui le sofferenze, le umiliazioni, la miseria che segneranno tutta la vita di Edipo. Ritornata a Tebe, l'attende l'estremo infuosto destino che dovrà perdere la stirpe tutta dei discendenti di Labdaco. Ma ai ragazzi è sembrato che Antigone se ne fosse scelta lei un altro tutto suo di destino, quello di «vivere per gli altri», come qualcuno ha con decisione affermato. Né con la sua morte hanno affermato altri ragazzi (e chi scrive condivide, come ha condiviso in sede di dibattito) cessa il dramma di *Antigone*: l'azione va oltre la morte dell'eroina, ché né l'etica né la Religione consentono che il delitto di Creonte resti impunito e s'abbia il trionfo della ingiustizia. E la sofferenza di Creonte, la sua pena, è che egli sopravviva alla morte del figlio e della moglie, giacché l'inferno quando uno se l'è meritato (ha osservato acutamente uno dei ragazzi, citando il poeta) «si sconta vivendo». Perciò appartiene all'*eidōs* del dramma sofocleo e la morte di Emone e quella di Euridice (che compare nell'azione solo per morire e per «pesare» vieppiù sulla coscienza di Creonte e rendergli più insopportabile la vita che gli resterà da vivere). Solo con la morte del figlio e della moglie in quanto occasione di pena per Creonte (han concluso alla quasi unanimità i ragazzi) può considerarsi ristabilito l'ordine

morale e religioso violato dalla tracotanza di Creonte.

A tutti noi che vi abbiamo atteso è parso, alla fine, che nel dramma sofocleo due idealità opposte si fronteggino: il sentimento dei legami familiari, irrobustito dalla consapevolezza della esistenza di un «diritto naturale» divino anteriore ad ogni altro umano «diritto» da un parte, e dall'altra la cieca e ottusa ragion di Stato del Potere che spesso vuole imporsi ad onta di ogni santa legge di Dio. Il contrasto (ha fatto notare un ragazzo) travolge tutti: Creonte come Antigone e quanti sono stati, in qual misura che sia, partecipi delle loro passioni e del loro destino.

Il recupero dell'Antigone di J. Anouilh

Che può e che vuol dire oggi il destino di Antigone? Proposi ai ragazzi di leggere e analizzare il dramma omonimo di J. Anouilh e di B. Brecht, che ritengo estremamente significativi e di notevole peso nel teatro contemporaneo. Iniziai col fornire ai ragazzi notizie di Anouilh e del suo teatro; dopo di che passammo alla lettura del testo. Trattavasi di recuperare l'*eidòs* di questa *pièce* altamente drammatica (e anche di notevole sapore poetico).

Cominciammo dunque da Anouilh. Il quale, come è risaputo, scrisse la sua Antigone nel 1942. L'opera venne rappresentata però solo due anni dopo; nel 1944, negli ultimi atrocissimi mesi dell'occupazione nazista della Francia.

Il successo di quella rappresentazione fu enorme, anche per la lettura in chiave di attualità politica che ne fu fatta.

Ai ragazzi fu subito chiaro che la ripresa del mito di Antigone è per Anouilh solo un pretesto. Il drammaturgo francese è lontanissimo dal volere «gareggiare» con Sofocle; egli si serve del paradigma di *Antigone* per porre alcuni problemi che riguardano il nostro «oggi», la nostra contemporaneità. La diversità degli intendimenti è già avvertibile sulla soglia dell'azione, quando il *Prologo* «presenta» al pubblico i personaggi che compaiono tutti sulla scena: Antigone, piccola e gracile «che sa già di dover morire»; Ismene, sua sorella bella e raffinata, col fidanzato Emone; Creonte, il re, che va meditando sulla difficile arte di governare gli uomini; Euridice, la regina, che durante tutto il corso dell'azione non farà che lavorare a maglia e che morirà anch'ella; e poi la Nutrice di Antigone, il Messaggero

e tre guardie che, in un angolo, giocano a carte.

Il testo di Anouilh è stato letto procedendo sinotticamente col testo sofocleo e ai ragazzi non sfuggirono le somiglianze che effettivamente esistono tra i due. Ma siccome lo scopo era il recupero eidetico del testo di Anouilh, la maggior attenzione fu rivolta a individuare piuttosto le differenze tra le due «versioni». In via preliminare venne notato che il testo di Anouilh è in prosa e che, in generale, non possiede la solennità di quello di Sofocle. Il linguaggio dei personaggi è, nella «versione» del Francese «immediato e di tono familiare» e il lessico volutamente — come chiaramente appare — anacronistico. (A tal proposito ricordo lo spasso dei ragazzi nel sentire parlare i personaggi di «questa» *Antigone* edizione 1942 di... «cartolina postale», di «caffé», di «fucili», di «film», di «sigarette»...).

In effetti è così: non solo il lessico, ma altresì l'ambiente del dramma di Anouilh è ...XX secolo: non l'*agorà* di Tebe, non il palazzo reale del Creonte sofocleo, ma un ambiente «neutro» che nulla ha da spartire con la Grecia! (Per non dire dei personaggi, che vestono come vestiamo noi oggi...).

Vecchi personaggi e nuovi caratteri

Quanto ai personaggi, sorprese la soppressione di *Tiresia*. I ragazzi dopo accesa discussione convennero che nell'economia del testo di Anouilh ciò è del tutto giustificato. E s'accordarono su questa spiegazione: dato che nel testo di Anouilh, al contrario che in quello di Sofocle, Creonte fa di tutto per salvare la nipote Antigone, un *Tiresia* «non si giustifica».

E fu detto: in Sofocle *Tiresia* è la voce ammonitrice che ricorda a Creonte la santità delle leggi divine; ma poiché nel testo di Anouilh non ci sono valori religiosi da salvare, un *Tiresia* non occorre. Questa giustificazione addotta dai ragazzi a proposito della soppressione del personaggio di *Tiresia* in Anouilh, io la condivisi e la ritengo del tutto plausibile. Se è vero che ciascun personaggio ha nel dramma una sua funzione eidetica, sino a divenire emblema dell'*eidòs* medesimo, il *Tiresia* sofocleo non trova, non può trovar posto nel dramma di Anouilh il quale, per davvero, come fu chiaro ai ragazzi, non ha alcun valore religioso da far valere nell'economia del suo testo.

Personaggi «nuovi» nel testo di Anouilh sono la nutrice e due guardie «supplementari». Invitai i ragazzi a trovar la giustificazione delle novità. Discutemmo a lungo. Alla fine sembrò che si potesse concludere che la nutrice è chiamata a svolgere una doppia funzione: rappresentare il mondo dell'infanzia in modo che viepiù emerga, nell'azione drammatica, la solitudine di Antigone, non più bambina, in un mondo di consaputa assunzione di responsabilità, che appare di pura follia a quanti ne stanno «fuori». Quanto più per la vecchia e buona nutrice è pura follia il proposito di Antigone di seppellire il cadavere del fratello, tanto più la decisione della fanciulla appare come una «scelta» del proprio destino (che comporterà la morte). Le due guardie che Anouilh ha aggiunto alle tre volute da Sofocle potrebbero aver la funzione — fu detto — di «far folla»: una «folla» di bruti e di violenti che «aiutano» Antigone a *risaltare* nella sua fragilità e nella sua ostinazione (che sarà fatale, nella *pièce* di Anouilh non tanto a se stessa quanto a Creonte). Ismene è sembrata tal quale è nel «testo» di Sofocle (forse un po' più «sbiadita», osservò qualcuno), tutta compresa dalla paura della sofferenza e della morte. Emone è personaggio presso che «muto». Lo scontro col padre Creonte non ha — hanno detto i ragazzi (circostanza che è poi del tutto vera) — la drammaticità che il corrispondente ha in Sofocle. Creonte «non combatte»; perché? Forse perché Anouilh ha voluto che l'azione avesse un solo «confronto»: quello tra Antigone e Creonte, «i veri protagonisti di un duello inesorabile», che avrà come esito la morte ostinatamente voluta dalla protagonista e la catastrofe nella Casa di Creonte.

Chi è Antigone

Dopo la «rassegna» dei personaggi minori l'attenzione dei ragazzi s'è concentrata su Antigone. Fu chiaro che se l'Antigone sofoclea si distingue per la sua maturità, compostezza, dignità e nobiltà di tratti, l'Antigone di Anouilh si caratterizza, allontanandosi dal modello greco, per la quasi primitiva configurazione dei caratteri, sia fisici che psicologici. Piccola e magra (come la vuole Anouilh), mal vestita e trasandata, Antigone appare attaccata alla vita in maniera «sensuale», così come si mostra ostinata, cocciuta, testarda nel dire «no». L'Antigone sofoclea si oppone a Creonte in nome di eterni e sacri valori che ben

valgono il sacrificio della vita; in Anouilh è invece (così la definirono i ragazzi) «una ribelle», una contestatrice del Potere sol perché è il Potere e dinnanzi al quale non c'è né da riflettere né cercare di comprendere, ma solo da dire «no». E' una anarchica dunque codesta Antigone di Anouilh? «Forse; comunque è senz'altro una presuntuosa» (dissero in molti) se non altro perché non ammette delle sue azioni altro giudice che se stessa.

Una osservazione che piacque molto a chi scrive e che alla fine molti condivisero è la seguente: «Antigone con la sua ostinazione vuole dimostrare che il Potere alla fin fine è fin troppo... impotente dinnanzi alla libertà. Esso può solo uccidere, quando non si sta al suo gioco» (Si tratta di una osservazione acuta e, ritengo, molto pertinente, anche se sarebbe da verificare più d'accosto al testo di Anouilh). Diversa l'ostinazione dell'Antigone sofoclea: qui le sante leggi divine e i doveri che discendono dai legami del sangue impongono alla cristallina coscienza della fanciulla di seppellir Polinice, costi quel che costi. Trattasi, in ogni caso, di doveri metafisicamente vissuti e fondati. In Anouilh, invece, Antigone si oppone a Creonte solo in quanto costui è *il Potere* (la cui natura viene intesa come intrinsecamente perversa) e disposto all'omicidio piuttosto che al riconoscimento della libertà. Sono questi i motivi dell'opposizione, del «no» di Antigone a Creonte? Ai ragazzi parve di sì e perciò una... aberrazione. In tal modo Antigone muore, secondo Anouilh, né per una fede religiosa né per totale dedizione ai vincoli del sangue, ma per pura decisione di negare il Potere in nome di una libertà anarchica, al limite del delirio e dell'insensatezza. Dura, tetragona nella sua ostinazione, sorda ad ogni sollecitazione di dialogo, Antigone costringe Creonte — il Potere — a... chiedere pietà. Il Potere (essa pensa) deve ucciderla se non vuole autodistruggersi. E lei vuole questa autodistruzione. Uccidendola il Potere farà sì che sia lei, Antigone, «la regina» mentre annientato sarà esso nella sua «impotenza». Chiesi a questo punto ai ragazzi se ritenevano che Antigone morisse «per niente». La maggior parte fu dell'opinione che no: pur «delirando», ella intende dimostrare che l'essenza del Potere è violenza; che esso non può farne a meno senza autodistruggersi. In effetti c'è nella morte «laica» di quest'Antigone anouilhiana come una lucida e spietata fede che esige, per esser presa sul serio, il cadavere di chi la professa. Lessi ai ragazzi il giudizio di

G. Pullini (in *Comunità*, XXXII, 180, Ott. 1978, p. 348: *Teatro «esistenziale» e «dialettico»*) secondo il quale «pare che essa (scil. Antigone) aspiri alla morte più che a compiere un atto giusto. C'è in lei un irrazionale istinto autodistruttivo...». Insieme non fummo d'accordo: la morte di Antigone non è priva di senso, e nessun istinto autodistruttivo in lei ma, al contrario, una ben precisa «ideologia», per quanto delirante e nevroticamente vissuta, cioè la convinzione che l'essenza del Potere come tale è solo la violenza e che occorre smascherare il Potere, costringerlo a rivelare la sua indole perversa e demoniaca.

Creonte: povero re!

Quanto a Creonte, egli, in Anouilh, è un personaggio del tutto «originale», costruito in funzione dell'ideologia di Antigone (di Anouilh?).

In Sofocle Creonte è un despota, tutto compreso della sua dignità e della sua autorità; e s'infuria quando viene a sapere che qualcuno ha osato infrangere i suoi ordini. In Anouilh Creonte è tutt'altro che un tiranno; anzi dimostra comprensione per la nipote che ama sinceramente, ma che non riesce a distrarre dalla sua volontà suicida. Ma visto più da vicino (notarono alcuni ragazzi) egli è piuttosto un cinico che afferma di essersi trovato per caso a gestire il Potere, alla cui logica ha opportunisticamente sacrificato tutto, compresi la verità e l'onore.

Ha ordinato che uno dei cadaveri fosse lasciato insepolto sotto il sole, ma non sa se sia proprio quello di Polinice. La cosa l'interessa poco. Ciò che cinicamente gli interessa è che la gente creda che a putrefarsi al sole sia Polinice. (Il Potere non va troppo per il sottile; ciò che gli importa è di raggiungere i suoi scopi). Egli vuol far credere che, personalmente, se fosse rimasto un «privato», sarebbe stato tutt'altra cosa; ma trovandosi ad avere grosse responsabilità come quelle che comporta la gestione del Potere, non può essere «buono». E' anche la convinzione di Antigone: il Potere — ogni Potere — è in sé perverso; dunque bisogna dirgli di «no». In quest' *Antigone* è dunque il Potere che travolge Creonte (che, come uomo, umanamente, potrebbe forse essere accettabile. In quanto è il re, egli dovrà fare uccidere Antigone e questa lo ...aiuta a dimostrare che non può fare altrimenti!).

Ai ragazzi non sfuggì come sia privo di tensione in Anouilh il duello Antigone-Creonte, che in Sofocle raggiunge vertici di drammaticità impressionante e al contempo sublime. Tesa appare in Anouilh Antigone tutta ascorbita dalla sua dura decisione di dire «no». E teso bensì pure Creonte, ma solo perché non riesce a smuovere Antigone dalla sua ostinazione e si vede costretto a fare quel che il Potere esige da lui. Il risultato è un Creonte rassegnato di fronte all'evento che egli personalmente non può padroneggiare, tutto prigioniero com'è ormai del Potere (che come mostruosa potenza metafisica non risparmia né chi a lui serve né chi a lui si oppone). Sol che codesta «rassegnazione» non giova alla *visione drammatica* di ciò che sulla scena si svolge. A questo punto è stato però individuato l'*eidòs* del testo di Anouilh: un ben preciso messaggio, una ben delineata filosofia del Potere inteso come forza mostruosa che non risparmia né i servi né i padroni, distruttore com'è di ogni individualità e di ogni libertà.

Furono allora evidenti le notevoli differenze tra Sofocle e Anouilh: secondo il grande poeta greco la chiave della tragedia di Antigone è, in ultima analisi, da cercare (ammesso che vi si riesca) nelle arcane ragioni del Destino; secondo Anouilh, più laicamente, solo nelle scelte dei personaggi e, anche qui, in ultima analisi, nella natura perversa del Potere.

Brecht e Sofocle

L'*Antigone* di B. Brecht è, come è noto, una riduzione della traduzione del capolavoro di Sofocle fatta da F. Hölderlin (Amburgo, 1804). La pièce brechtiana segue per quasi due terzi la traduzione di Hölderlin, ma notevolmente elaborata e rimpastata. Proposi ai ragazzi di far con questo testo quel come s'era fatto con quello di Anouilh, procedendo sinotticamente col testo di Sofocle.

Nel *Prologo*, orientato nella Berlino del 1945, due sorelle escono dal rifugio anti-aereo per far ritorno alla loro abitazione e scoprono, impiccato, il fratello che ha disertato dall'esercito tedesco. Una vorrebbe correre a recidere la corda dalla quale pende il fratello (potrebbe essere ancora vivo...); l'altra cerca di distoglierla dal correre il rischio di essere vista (tanto, non si può ridare la vita a un impiccato...). Quando una SS le accusa di aver ospitato il «traditore», che ora pende impiccato, la

sorella «prudente» si fa avanti: «Non vo-
lerci, signore, giudicare; noi due quell'uo-
mo non lo conosciamo!»

Scritta tra il 30 marzo e il 21 dicembre
1947, *Antigone* venne rappresentata, la pri-
ma volta, allo Stadttheater di Chur, in
Svizzera, nel febbraio del 1948. Nel 1951
venne ripresa dallo Städtische Bühne di
Ulma e, quindi, sempre nel 1951 dallo
Stadttheater di Greiz (DDR). Ancora nel
1958 venne rappresentata allo Städtische
Bühne di Francoforte e sempre, dappertut-
to, con vivo successo. Nel dramma brechtia-
no Creonte è un brutale aggressore, un
guerrafondaio, che ha attaccato Argo per
impossessarsi delle sue ricche miniere (l'al-
lusione alla aggressiva politica di Hitler
è evidente). Polinice diserta per protesta
contro una guerra che gli ha già ucciso il
fratello. Antigone agisce, più che per mo-
tivi religiosi o morali, anche lei per oppo-
sizione alla politica di Creonte. Tiresia, an-
ziché predire l'avvenire, si sofferma a con-
siderare pessimisticamente il presente, men-
tre il coro degli anziani si dà a sconfessare
il comportamento del Tiranno. Antigone ed
Emone muoiono, come nel dramma sofo-
cleo. Creonte, perduti ormai i figli, l'uno
in guerra contro Argo (Megareo), l'altro
suicida per amore di Antigone (Emone)
avverte finalmente, forse anche lui, che la
caduta di Tebe è ormai vicina.

Una Antigone... pacifista e antinazista

Brecht ha sostanzialmente mantenuto nella
sua *pièce* l'impianto del dramma sofocleo,
ma inserendovi una prospettiva «aggiusta-
ta» che avrebbe dovuto accrescerne il mor-
dente, pur non facendo dimenticare l'am-
biente storico in cui essa ha avuto origine.
Ciò avrebbe dovuto, nelle intenzioni di
Brecht, «dilatare» il significato umano e
politico del dramma di Sofocle.

Al «Preludio» originario Brecht sostituì,
nel 1951, in vista della rappresentazione
di Greiz, un nuovo «prologo» col quale
egli si rivolge, alla sua tipica maniera,
impersonalmente al pubblico, per presentargli
l'azione. L'invito a intendere *Antigone*
in chiave di attualità vi è implicito e ciò
nella convinzione tutta brechtiana che il
Passato è tutto nel Presente. Solo questa
convinzione, pensava Brecht, può far sì
che *Antigone*, debitamente presentata, sia
in grado di parlare all'uomo contempora-
neo. Giustificando la «sua» *Antigone* così
scriveva Brecht insieme con Caspar Neher
(suo collaboratore nella realizzazione delle

scene) nel 1948: «Per lo spettacolo teatrale
di cui discorriamo, venne prescelto il dram-
ma di Antigone, in quanto che il suo ar-
gomento poteva rivestire una certa attualità,
mentre dal lato formale il testo poneva
interessanti problemi. Quanto all'aspetto po-
litico della trama, le analogie con l'epoca
presente, divenute straordinariamente forti
in seguito al processo di razionalizzazione
giocavano indubbiamente in senso favorevo-
le: la grande figura di «resistente» dell'an-
tico dramma non può rappresentare i com-
battenti della Resistenza tedesca, che più di
tutti ci premeva fare apparire; tanto più
ci addolorava di non poter scrivere in tale
occasione il loro Poema, in quanto oggi
così di rado avviene che ci si offra l'occa-
sione di ricordarli, e così di frequente inve-
ce quella di dimenticarli; né il fatto che
qui non si trattasse di loro poteva riuscir
chiaro a chiunque; e soltanto quelli cui ri-
sultava chiaro avrebbero usato la dose di
distacco necessaria, affinché ciò che mette
conto di vedere nell'*Antigone* — cioè la
funzione della violenza al momento del
crollo dell'autorità statale — potesse esser
visto con utilità» (Cfr. P. Chiarini, *B.
Brecht*; Laterza, Bari 1967, p. 126).

L'attualità di Antigone secondo Brecht

A lettura avvenuta del testo brechtiano les-
si ai ragazzi il brano di Brecht e Neher
sopra riportato, invitandoli a saper trovare
l'*eidòs* dell'*Antigone* brechtiana, secondo i
metodi del Teatro Sinergico. Le analisi e le
discussioni si protrassero a lungo poiché
ci si trovava, nel caso di Brecht, non da-
vanti ad una radicale riscrittura del testo
sofocleo, ma a un suo semplice adattamento
in ossequio a due finalità: restare fedeli
a Sofocle e nello stesso tempo far sì che
Antigone parli al presente.

Quale perciò l'*eidòs* proprio della scrittura
brechtiana rispetto a Sofocle? Ai ragazzi
(e a chi scrive) sembrò che l'*attualità* da
Brecht ricercata in *Antigone* stia nel tenta-
tivo di far ricomparire nel presente l'opera
d'arte del passato in base alla capacità da
essa posseduta di stabilire fecondi e freschi
contatti con la contemporaneità, ma non sul
piano dei sentimenti, bensì del puro razio-
cinio, del pensiero critico (Cfr. M. Riedel,
Bertold Brecht und die Philosophie, in *Neue
Rundschau*, 1971, I, p. 67). Apparve subito
chiaro a tutti noi che, a Brecht, non inte-
ressa la *pietas* di Antigone, ma solo l'ango-
latura per così dire «politica» del dramma,

cioè la resistenza al tiranno, da cui prende l'avvio la ribellione contro il Potere che egli incarna. Ciò spiega (come fecero notare alcuni ragazzi) perché in questa *Antigone* brechtiana il baricentro del dramma è piuttosto Creonte, guerrafondaio e aggressore di Argo. Fu notato altresì, come peculiarità del dramma, che Eteocle e Polinice non militano in campi avversi ma nell'unico esercito tebano finché, sconvolto dalla morte del fratello, Polinice diserta e viene fatto uccidere dal Tiranno che gli negherà la sepoltura. A questo punto dell'azione riprende il «racconto» tradizionale con l'intervento di Antigone, la sorpresa dei soldati, la punizione di Antigone da parte di Creonte.

Bilancio critico

Per quanto nobile l'intervento di Brecht di tradurre in termini di contemporaneità il dramma di Antigone e benché nella sua «versione» la figura del Tiranno sia resa con plastico realismo e verosomiglianza (truce e maestosa a un tempo personificazione del Male), ai ragazzi il testo brechtiano sembrò ben al di sotto della grandiosità poetica e intensità drammatica raggiunte da Sofocle. Alcuni tra i più critici (e fedelissimi di Sofocle) parlarono di «profanazione». Con Anouilh — dissero — *transeat!* Il drammaturgo francese, in fin dei conti, ha poco da spartire con Sofocle.

La sua *Antigone* con quella sofoclea ha in comune solo i «nomi» dei personaggi. Per il resto è un'opera *altra e diversa*. Ma nel caso di Brecht, no. Brecht (fu detto) ha voluto restare «fedele» a Sofocle e manipolarlo si configura, per l'appunto, come una profanazione. Forse si tratta di giudizi non del tutto avventati. Io vollen che i ragazzi discutessero in tutta libertà, tenendo d'occhio sinotticamente i testi, invitandoli solo a sapere individuare l'intenzione eidetica degli autori e quindi l'elemento drammatico caratterizzante.

W Sofocle!

Fu in sostanza questa la conclusione del dibattito. La maggior parte dei ragazzi fu dell'avviso che per congegnare oggi un pezzo teatrale contro la guerra e la tirannide non è necessario scomodare o, peggio, profanare i Classici, se è vero (aggiunse maliziosamente uno) «che le risorse dell'arte

sono infinite». Altri, più «benevoli» nei confronti della *pièce* brechtiana, osservarono che a Brecht possono essere riconosciute delle «attenuanti» per la convinzione in lui radicata che i classici debbano comunque esser fatti discendere dalle nuvole dove i critici li hanno... mummificati.

Ad ogni modo — osservarono altri — se dimentichiamo Sofocle e consideriamo quest'*Antigone* per quella che è in se stessa possiamo finire con l'accettarla. La requisitoria ch'essa vuol essere contro la guerra, intesa come brutto conflitto di interessi materiali consumato sulla pelle delle masse, riesce ben efficace sul piano drammatico, oltre che valida dal punto di vista dell'*eidos* civile e poetico. In questo dramma Creonte è davvero un perfettamente riuscito «Signore della Guerra» e Antigone un convincente «Angelo della Pace».

Prima conclusione provvisoria

Il «recupero» dei testi di Anouilh e di Brecht si proponeva un duplice scopo: far scoprire ai ragazzi le inesauribili potenzialità drammatiche e suggestive del testo classico (la sua «fecondità» nel tempo) e quindi consentire (per contrasto dialettico) una più intima comprensione del testo classico medesimo sul quale stiamo lavorando.

Secondo le regole del Teatro Sinergico, avevo invitato i ragazzi a leggere prima, ciascuno per sé, i testi di Anouilh e di Brecht, avendo io loro fornito solo poche notizie biografiche dei due autori. Ciascuno era stato invitato a prender nota delle proprie «reazioni» alla lettura e delle proprie riflessioni.

Il dibattito che ne seguì in sede di Seminario (e del quale ho riferito succintamente) si svolse in modo che di ciascun «intervento» venissero presi appunti per una conclusione critica finale, che è quella che qui ho fatto conoscere in ciò che essa ha avuto di peculiare e di «originale». Le analisi critiche dei ragazzi hanno tenuto presenti sempre i testi, in modo da poter operare immediati «confronti» sinottici con le varie sequenze drammatiche, laddove esse si corrispondevano. Il punto di riferimento è stato sempre il testo Sofocleo (dato che non rientrava nei piani del nostro lavoro un confronto diretto Brecht-Anouilh).

Il lettore curioso e benevolo che ci avesse casualmente seguito sin qui non dovrebbe durar fatica a giudicare, positivamente o no, il lavoro del quale ho riferito.

“MIMO, MOVIMENTO, TEATRO”

Così si chiama la scuola di Jacques Lecoq.
La sua pedagogia è basata sulla grande mimesi.
I clown sono una necessità per il nostro tempo.

Bano, Carlo e Valerio

Un maestro curioso impara dagli allievi

Jacques Lecoq ha insegnato anche in Italia, dove si era trasferito nel 1948 per iniziare un lavoro di ricerca sulle maschere della Commedia dell'Arte. «Quando sono entrato al Piccolo Teatro di Milano, accolto da Giorgio Strehler, Moretti recitava l'Arlecchino con una maschera dipinta».

A lavorare sulla maschera aveva incominciato con Jean Daste a Parigi, dove è nato nel 1921. Dopo aver studiato Educazione Fisica ha lavorato come fisioterapista durante la seconda guerra mondiale; e dopo, come coreografo e attore nella Compagnia di Jean Daste. A Parigi, ora, dirige la sua scuola frequentatissima da ragazzi e giovani.

Una sua grande passione è il clown. «Quando ho iniziato il lavoro sul clown ero convinto che il clown era l'unico e ultimo eroe sopravvissuto...». Sul clown ha scritto anche dei testi. Ne trascriviamo un pezzo.

Il clown secondo Jacques Lecoq

Il clown nacque nel circo e il circo nacque come luogo di esibizioni equestri. Quando gli esercizi di maneggio si trasformarono in spettacolo, i primi che diedero vita a questa forma di rappresentazione furono i cavallerizzi. Ed uno di essi, l'inglese Astlep, nel 1780 fondò il primo circo moderno. La pista rotonda che conosciamo ancora ai nostri giorni resta legata al cavallo.

A poco a poco gli esercizi assunsero un carattere acrobatico e, per virtuosismo, i cavallerizzi costruirono il personaggio di colui che «non ce la fa», che cade, che cavalca al contrario e che fa ridere con la sua inettitudine: il clown (la parola *clown* deriva dall'inglese *Clod*: contadino, zotico).

Così i primi furono clowns a cavallo; in seguito divennero clowns a piedi, acrobati e saltatori; con l'evoluzione del circo, che accolse la pantomima, si trasformarono in mimi; quando appresero i rudimenti della commedia, la pantomima si arricchì della parola. Il clown delle origini è diventato il Clown Bianco truccato

come Pierrot, ma non è più lui il personaggio comico per eccellenza, bensì il partner che gli si è affiancato, cioè l'Augusto, comparso verso il 1870.

Il fenomeno è internazionale. Le scuole più forti sono l'inglese e l'italiana: per questo i clown hanno l'accento inglese o italiano, anche se sono francesi; non diversamente le danzatrici adottano nomi russi e pettinature romantiche. Siamo tra le due guerre, quando trionfano i Fratellini.

Adesso con il termine *clown* indichiamo tutti i comici che si esibiscono in pista. Il vocabolo è recente, tuttavia il suo «contenuto» esiste dai tempi più remoti. Trasformista (ha cambiato nome attraverso le epoche e i paesi scoprendo un aspetto diverso ad ogni tappa del suo viaggio) questo personaggio ridicolo, di cui ci si burla, che burla se stesso, che ci fa ridere con le sue ironiche parodie di modelli rispettabili, è sempre stato presente nello spettacolo, per farci ridere e per aiutarci a vivere meglio, grazie alla sua capacità di liberare la serietà della componente angosciosa.

Dai mimi dell'antichità ai buffoni dei Misteri medievali, dai comici della Commedia dell'Arte agli interpreti delle farse del Hotel de Bourgogne, dai saltimbanchi della fiera dei mimi della pantomima, dai clowns del circo ai clowns del palcoscenico sino ai clowns del cinema, tutti fanno parte del medesimo ballo.

Per lo più a due a due, questi comici percorsero la storia, spalleggiandosi a vicenda. I due Zanni della Commedia dell'Arte, nati nelle Valli di Bergamo come contadini goffi, ma astuti, nel loro viaggio verso Venezia divennero Arlecchino e Brighella. La fortuna di Arlecchino dura più di due secoli: egli si evolve, si raffina e, nel XIX secolo, lo ritroviamo nella Pantomima Bianca rivale di Pierrot, suo erede nel ruolo di ingenuo. Toccherà proprio a Pierrot fornire il modello al Clown Bianco, che, a sua volta, farà coppia con l'Augusto, l'ultimo venuto.

Questo duo riaffiorerà tanto in Laurel e Hardy quanto in Vladimiro e Estragone, i protagonisti dell'*Aspettando Godot* di Samuel Beckett; duo dominato da una irrisoria gerarchia di forza.

Oggi assistiamo ad un ritorno a questi personaggi e in particolare ad un risveglio di interesse per il clown.

Il clown però non è più legato al circo; egli ha abbandonato la pista per la scena o la strada.

Molti giovani desiderano essere clown. E' una professione di fede, una presa di posizione nei confronti della società. Essere questo personaggio al medesimo tempo emarginato e popolarissimo, affascinante per ciò che non sa fare, per le sue debolezze. Mostrare le proprie miserie, gambe magre, pancia grossa, braccia striminzite, sottolineare tutto questo con abiti ben diversi da quelli che di solito nascondono queste cose. Ebbene è l'atto di rivolta di tutte le scoliosi contro il regno del Superuomo: significa accettarsi e mostrarsi per quello che si è.

Molti giovani in tutti i paesi del mondo oggi vanno per le strade con un bagaglio di tre palle, una capriola e un muro invisibile per farsi guardare. Il fenomeno supera la semplice dimensione dello spettacolo. Questo tipo di clown *psicologico*, da cui si può sviluppare una pedagogia drammatica molto utile alla libertà dell'attore, non è necessariamente un clown da spettacolo ed esso sovente resta un fenomeno privato. Il piccolo naso rosso non basta a fare un clown professionista e la rappresentazione non deve essere esibizione consolatrice. Il clown deve recitare per il pubblico più che recitarsi davanti al pubblico.

Il clown inoltre deve far colpo. Spesso contro la logica egli mette nel disordine un certo ordine che consente di denunciare l'ordine ufficiale.

Egli fa cadere il cappello, va per raccoglierlo, distrattamente gli dà un calcio e senza farlo apposta pesta un bastone che gli salta in mano.

Il clown fallisce là dove ci si aspetta che riesca e riesce là dove non ce lo si aspettava. Se cerca di fare un salto mortale cade, ma lo fa se gli danno uno schiaffo. E' il caso del clown Grock che riusciva a giocare con tre palle dietro le quinte, ma visibile dal pubblico, e non riusciva più a farlo davanti agli spettatori.

Il clown prende tutto alla lettera nel senso più elementare. Quando cade la notte, egli la cerca per terra e noi ridiamo del suo lato idiota e ingenuo. Gli si dice di chinarsi e di guardarsi i piedi, egli lo fa e riceve un calcio nel sedere. Lo scherzo gli sembra divertente e vuole farlo a sua volta ad un terzo personaggio. Questi gli chiede di fargli vedere bene prima ciò che deve fare e il clown riceve un altro calcio da questo terzo personaggio già a conoscenza dello scherzo.

Il piccolo naso rosso e tondo, la più piccola maschera del mondo, gli illumina gli occhi di ingenuità e gli allarga il volto, privandolo di ogni difesa. Il clown non fa paura e questo lo fa amare dai bambini.

Beckett lo ha arricchito di una nuova dimensione, facendogli scoprire i grandi afflitti dell'esistenza. Gli Eroi tragici non sono più abordabili e il clown, in attesa, li sostituisce.

Il silenzio nutre le parole e il mimo s'illumina del «non detto». Molti clowns moderni sono partiti dal mimo.

Il mimo fornisce un fondo poetico comune al linguaggio del corpo. Perdendo il proprio nome, il mimo ritrova la sua autentica dimensione in svariate direzioni drammatiche; tra le altre il clown.

Ogni paese ricercando i suoi clowns-mimi partecipa alla scoperta di un linguaggio comune.

I clowns sono una necessità per il nostro tempo: essi sono una parte della nostra libertà.

IL CIABATTINO E IL BANCHIERE

E' la quarta favola di La Fontaine che vi presentiamo. Ci auguriamo che qualcuno le metta anche in scena.

In costume o vestito neutro. Gli accessori richiesti sono: uno sgabello (o una sedia) sul davanti, lato giardino. Sarà la botteguccia del ciabattino. Una sedia più indietro, verso il lato corte. Sarà l'appartamento del banchiere.

L'animatore darà inizio allo spettacolo agitando gli elementi metallici del suo tamburello, e battendo tre colpi.

Personaggi

IL NARRATORE

IL CIABATTINO

IL BANCHIERE

IL SERVO

e il solito BATTERISTA.

NARRATORE (*entra dal fondo, lato sinistro. Scende sino al centro del proscenio, si ferma, annuncia la favola*) – Il ciabattino... (*pausa*),

(*Il ciabattino entra da un lato, all'altezza del suo sgabello, e va immediatamente e sedervisi*).

NARRATORE – ...e il banchiere.

(Il banchiere entra dall'altro lato, all'altezza della sua sedia, e vi si siede. Allora il narratore si porta sulla sua sinistra fino al proscenio).

NARRATORE – Un ciabattino cantava dal mattino alla sera;

(Il ciabattino mima l'atto del cantare mentre risuola una scarpa. Leggero accompagnamento del dito che batte sul tamburello, piuttosto discretamente per non disturbare il testo. Potrà essere intensificato nei momenti di silenzio lasciati dal narratore).

NARRATORE – Era una bellezza vederlo,
Una bellezza ascoltarlo; *(pausa)* faceva dei passaggi,
Contento come nessuno dei sette saggi.

(Il ciabattino continua a battere il suo cuoio, mimando l'azione di cantare).

NARRATORE – Il suo vicino *(lo indica)*, al contrario,
ricco sfondato,

(Il banchiere toglie delle monete da una borsa immaginaria e ne fa tanti mucchietti).

NARRATORE – Cantava poco, dormiva meno ancora;
Era un banchiere.

(Il banchiere dà un'occhiata sospettosa a destra e a sinistra. Si mette a sonnecchiare).

NARRATORE – Se sul far del giorno talora sonnecchiava,
(pausa)
Il ciabattino cantando lo svegliava;

(Il ciabattino raddoppia l'ardore e martella allegramente il suo cuoio. Rumore più intenso del tamburello).

NARRATORE – E il banchiere si lamentava
(il banchiere si porta le mani alla testa).

NARRATORE – Che la Provvidenza
Non avesse fatto vendere al mercato anche il dormire
Come il mangiare e il bere.

(Il banchiere batte due volte le mani e chiama il servo, che entra immediatamente dal lato destro. Il banchiere gli dice alcune parole e indica il ciabattino dall'altro lato della strada.

Il servo s'inchina, fa qualche passo, e si presenta al ciabattino; lo invita a seguirlo.

Ancora alcuni passi. Il servo cammina davanti, il ciabattino lo segue a ruota).

NARRATORE – Nel suo albergo fa venire
il cantore,

(Il ciabattino viene portato alla presenza del banchiere. Il servo si ritira).

NARRATORE – e gli dice:

BANCHIERE – Dite un po', Mastro Crespino,
Quanto guadagnate in un anno, da ciabattino?

CIABATTINO (*dapprima sorpreso, poi ridendo*)

In un anno? In fede mia, signore,

NARRATORE – Dice con tono allegro

Il robusto ciabattino,

CIABATTINO – Non conto in questo modo;

E non ammucchio affatto un giorno dopo l'altro:

Mi basta arrivare alla fine dell'anno;

Ogni giorno porta con sé la sua pagnotta.

BANCHIERE – Ebbene, dimmi, quanto guadagni in un giorno?

CIABATTINO (*imbarazzato, si gratta la testa*)

Ora più, ora meno: il guaio è

(E senza questo guadagnerei abbastanza)

Che ci son giorni in cui non si lavora;

Ci rovinano le feste; una fa torto all'altra;

Ed il signor curato,

Predica sempre di qualche nuovo santo.

(*Il discorso del ciabattino rallegra il banchiere*).

NARRATORE – Il banchiere, ridendo della sua ingenuità,

Gli dice:

BANCHIERE – Oggi voglio metterti in trono.

(*Fa un cenno. Il servo entra e consegna una grossa borsa al banchiere*).

BANCHIERE (*porgendo la borsa al ciabattino*)

Prendi questi cento scudi; conservali con cura,

Per servirtene al bisogno.

(*Il ciabattino prende la borsa, la soppesa, vi sbircia dentro, non crede ai suoi occhi*).

NARRATORE – Il ciabattino crede di vedere

Tutto il denaro che la terra

in più di cent'anni ha prodotto

Per i bisogni degli uomini.

(*Il ciabattino s'inchina profondamente e s'incammina verso la sua bottega. Ma già è inquieto: guarda a destra, guarda a sinistra, tiene stretto il denaro al petto*).

NARRATORE – Torna a casa;

(*Il ciabattino rientra nella sua bottega. Chiude la porta a chiave.*

Nasconde il denaro sotto la sedia.

Si guarda attorno, si siede sulla sedia, ha l'occhio ansioso).

NARRATORE – Chiude il denaro in cantina,

e con esso la gioia, genuina.

Non canta più: perse la voce

Dal momento in cui ebbe la causa delle nostre pene.

Il sonno abbandonò la sua casa;

(*Si è appena assopito, che lo si vede trasalire e guardare da tutti i lati*).

NARRATORE – Suoi ospiti furon i pensieri,

I sospetti, i vani allarmi;

Tutto il giorno stava con gli occhi aperti;
E se di notte un gatto faceva del rumore,
(Due colpi di tamburello.
Il nostro uomo balza in piedi.
Corre ad esaminare il posto dove ha nascosto il tesoro).

NARRATORE – era per rubargli il denaro.

(Torna, si appoggia allo schienale della sedia, si tasta il cuore. Dopodiché si siede, non potendone più.
Con l'occhio fisso, sembra meditare).

NARRATORE – Infine il pover'uomo

(Si alza, con aria decisa. Prende il tesoro di sotto la sedia, ed esce).

NARRATORE – Corse a casa di colui che non svegliava più;

(Picchia alcuni colpi alla porta.

Il servo viene ad aprire.

Il ciabattino si precipita verso l'ufficio del banchiere, che dorme tranquillamente).

CIABATTINO – Rendetemi,

NARRATORE – gli dice,

CIABATTINO – le mie canzoni e il mio sonno,

E riprendete i vostri cento scudi.

(Il ciabattino lancia la borsa al banchiere. Esce rapidamente, e torna al suo lavoro, che riprende allegramente.

Il banchiere si tura le orecchie.

Il narratore viene allora al centro del palco; agitazione dei tamburelli.

Tutti si alzano e salutano.

Colpi di tamburello. Gli attori scompaiono fra le quinte).

È APERTA LA CAMPAGNA ABBONAMENTI A:

ESPRESSIONE GIOVANI '84

Rinnovate il vostro abbonamento e trovatene uno nuovo. Grazie!

Espressione Giovani '84 costa L. 13.000.

Elle Di Ci. ccp 32684102, corso Francia 214, 10096 LEUMANN (TO).

SETTANTA VOLTE SETTE OVVEROSIA LA PARABOLA DELL'UOMO DISONESTO E SENZA PIETÀ

(dal Vangelo di Matteo 18, 21-35).

Luigi Melesi

Mettiamo in scena la vita

Non ho più dubbi sull'effetto drammatico, catartico ed evangelico delle parabole di Gesù in teatro.

In questi giorni ho visto alcuni gruppi di giovani, ragazzi e ragazze, rappresentarle secondo le regole suggerite nelle precedenti puntate. Ci siamo ritrovati letteralmente coinvolti tutti, e in prima persona. La parabola ha prodotto in noi come una purificazione interiore, dopo averci messi in crisi, e ci ha portati ad una contemplazione comprensiva e superatrice della colpa e delle passioni. Alla fine ci siamo sentiti convinti da profonde motivazioni ad essere diversi, nuovi.

L'effetto terapeutico è stato collettivo.

Di grande interesse è risultato il dialogo conclusivo, (si è trasformato in una specie di confessione comunitaria) partecipato, non prosaico né farisaico, ma vitale e personale.

Perché la rappresentazione sia efficace devono essere bravi, cioè vivi, gli attori, ma anche il regista-terapeuta, o regista-catechista (gli troveremo il giusto nome!).

Il regista, dopo aver creato il clima d'apertura, deve essere pronto a volgere in azione drammatica ogni indizio che attori e pubblico offrono. Deve «aggregare» le persone, «scandalizzarle» alla maniera di Gesù, «provocarle».

Deve saper «interpretare» tutta l'azione, in profondità e nei suoi minimi particolari, servendosi molto delle informazioni provenienti dal pubblico che reagisce, interviene, sorride, si commuove, si difende, attacca...

Il regista deve continuamente diagnosticare le situazioni individuali e di gruppo, alla ricerca della verità della vita, evitando di cadere in stasi accademiche o puramente cerebrali.

Lo stato emotivo dei protagonisti e del pubblico, dal regista deve essere sempre percepito, stimolato e valorizzato.

Regista e attori devono «attualizzare» la parabola e non presentarla come un pezzo d'archeologia, ma, piuttosto, come un'analisi-sintesi di vita contemporanea.

A proposito mi viene in mente Franco che, presentandosi nei panni di Lazzaro, disse: «Sono mendicante dalla nascita... e ora anche lebbroso... o, meglio, dro-

gato. (Era vero!). La droga è la lebbra del nostro tempo!». E ha deciso «seriamente» di non drogarsi più.

Questa parabola

La parabola è raccontata solo da Matteo. Inserita nella quarta raccolta delle parole di Gesù, che ha come tema «La vita comunitaria dei discepoli».

Tutto il capitolo diciottesimo viene anche chiamato «discorso ecclesiale» perché spiega le esigenze fraterne della Chiesa: amore, preghiera, perdono.

Questa parabola appare come provocata dalla domanda di Pietro: «Signore, quante volte dovrò perdonare a un mio fratello, che mi fa del male? Fino a sette volte?».

Risponde Gesù: «No, non dico fino a sette volte, ma fino a SETTANTA VOLTE SETTE!». E «settanta volte sette» significa SEMPRE, senza limiti, senza misura.

Nelle versioni è quasi sempre titolata in negativo, come «la parabola del servo infido, o disonesto, o crudele», incapace di condonare un piccolo debito; mentre è, ancora una volta, l'esaltazione del mistero dell'amore di Dio Padre che perdona sempre e tutto, ma soltanto a quei figli che con i debitori si comportano alla sua maniera.

Come già in altre parabole, l'avvento del regno di Dio viene paragonato alla resa dei conti.

I personaggi protagonisti del racconto, fortemente drammatico per se stesso, sono tre.

Dio Padre è il re; nel copione viene chiamato «Presidente», colui che in altis habitat, il Presidente di uno stato, dell'universo intero.

Nella Bibbia, e in altre culture orientali, «i servi del re» sono i suoi ministri, gli alti funzionari, i satrapi. Del resto anche il debito di 100 milioni di denari è una somma enorme, e indica il debito di un «governatore» di una regione, o di un ministro. In Egitto, ad esempio, i funzionari delle finanze erano i responsabili di tutti gli introiti di un territorio.

Il contabile, piccolo debitore, è uno degli impiegati subalterni del ministro, un semplice contabile dalle piccole cifre ed esigenze.

I personaggi secondari nella parabola sono impliciti. Nella drammatizzazione sono tutti espliciti, guardie comprese.

Ricordo tre famosi registi cinematografici che hanno sceneggiato questa parabola: Dreyer, Pasolini, Zeffirelli.

Dreyer il suo «Gesù», tratto dai quattro Vangeli, l'ha lasciato in fase di sceneggiatura perché non ha trovato un produttore disponibile.

Nell'ambizioso progetto di questo maestro del cinema, iniziato nel 1931, Gesù non dice una parola che non sia scritta nel Nuovo Testamento. «Sarebbe stato il film della mia vita, ebbe a dire, il mio testamento». La nostra parabola, nel suo copione, è rappresentata, non detta; ricreata nell'ambiente bancario. Ne abbiamo riprodotto il testo in EG '82, n. 2, con il titolo «L'intendente spietato».

Pasolini (1964) e Zeffirelli (1977), invece, la fanno raccontare da Gesù: in casa di Matteo, Zeffirelli; nel cortile interno di una trattoria o di una casa di Cafarnao, Pasolini. Trascrivo la sceneggiatura della parabola da «Il Vangelo secondo Matteo» di P.P. Pasolini (Ed. Garzanti). Può suggerire spunti di riflessione e anche di messa in scena.

P.P. di Pietro.

PIETRO – Signore, se mio fratello pecca contro di me, quante volte dovrò perdonargli? Fino a sette volte?

CRISTO – Non ti dico fino a sette volte, ma fino a settanta volte sette.

Lungo silenzio. Tutti stanno raccolti a meditare intorno alla tavola come pregassero.

Il ragazzino, finito il suo dovere, tutto sudato, si è seduto su una pietra, all'ombra della tettoia e, felice, leggero, ha cominciato a fischiettare. E il fratellino lo guarda contento.

Poi Cristo, preso dalla sua ispirazione a comunicare senza requie la verità, in silenzio si alza, e comincia a passeggiare su e giù lungo la tavola, sotto la tettoia, ombra nera e calda che si stacca contro il calcinante biancore dello sfondo.

E' seguito in M.F. in PAN.

PAN. *simmetrica sulle facce degli apostoli che lo guardano. Sempre comminando su e giù seguito in PAN., Cristo comincia a parlare:*

CRISTO – Perciò il regno dei cieli può essere paragonato a un re che volle regolare i conti con i suoi servi. Ora, cominciando a fare i conti, gli fu condotto davanti uno, debitore di diecimila talenti. Non avendo costui da rendere, il suo padrone comandò che fosse venduto lui con la moglie e i figli e tutto quello che possedeva, e il debito fosse pagato. Ma il servo gettandosi ai suoi piedi, lo scongiurava: Signore, abbi pazienza con me e tutto ti renderò. Allora il padrone, mosso a compassione di quel servo, lo lasciò andare e gli condonò il debito.

PAN. *sulle facce degli apostoli che ascoltano come fanciulli.*

PAN. *su Cristo che camminando su e giù continua la parabola:*

CRISTO – Appena uscito, quel servo trovò uno dei suoi compagni che gli doveva cento denari, e afferratolo alla gola, gli disse: Rendimi quel che mi devi. Quel compagno, gettatosi ai suoi piedi, lo supplicava dicendo: Abbi pazienza con me e tutto ti renderò. Ma l'altro non volle, anzi andò e lo gettò in carcere finché non avesse pagato il debito.

PAN. *sugli apostoli e PAN. su Cristo.*

CRISTO – I suoi compagni, vedendo quanto avveniva, fortemente contristati andarono e riferirono al padrone tutto l'accaduto. Allora il padrone, chiamato a sé, gli disse: Servo iniquo, tutto quel debito io ti condonai perché tu mi supplicasti; non dovevi anche tu avere pietà del tuo compagno come io ho avuto pietà di te? E, sdegnato, il padrone lo consegnò al torturatore fino a tanto che non avesse pagato tutto quello che gli era dovuto.

A queste parole si ferma, preso da una profonda e solenne commozione, e in P.P. fermo, conclude:

...Così anche il Padre mio celeste farà con voi, se ognuno di voi non perdonerà di cuore al proprio fratello.

I messaggi della parabola

Anche se in maniera sintetica, voglio sottolineare i messaggi che Gesù ci propone con questa parabola.

1. Non è sul piano del diritto, o della giustizia, che dobbiamo metterci di fronte ai nostri debitori. Riprendere ciò che è nostro secondo le leggi vigenti, pretendere il risarcimento dei danni, consegnare alla forza dello stato il peccatore, sono contrari alle esigenze dei discepoli di Gesù.

2. La «misericordia» singola va inserita e fondata nel nuovo grande progetto di misericordia di Dio, che è ormai norma, ordine universale per tutti, e non eccezione. La misericordia non è lasciata alla buona volontà del singolo, come una delle tante possibilità, ma è una richiesta precisa di Dio, è un «dovere» obbligante. Nella nostra vita di credenti dobbiamo inserirci nel progetto cristiano della misericordia, e osservare la legge dell'amore che perdona.

3. «Essere misericordioso» significa credere, come fa Dio Padre con ogni suo figlio, che la misericordia salva l'uomo, e sperare nelle possibilità di un futuro migliore per il prossimo e per me.

4. Il dono di remissione che Dio ci ha fatto in Gesù, supera ogni misura e comprensione. E' però un dono che impegna. Non ci è più possibile applicare il diritto, non trasmettere agli altri la remissione ottenuta. In caso contrario obblighiamo Dio a ritirarci il suo perdono e a trattarci con giustizia.

5. Gesù corregge la dottrina ebraica delle due misure: «Dio usa giustizia e misericordia mentre siamo in vita, e alla fine, invece, userà solo la giustizia». Per Gesù, Dio sarà misericordioso anche nel giudizio finale.

6. La misericordia di Dio assolve con formula piena: annulla la pena e cancella la colpa, qualsiasi, ogni volta, e sempre.

7. L'amore del discepolo di Cristo ha il potere di perdonare. Trasmette cioè quella remissione di Dio già sperimentata in prima persona. L'amore misericordioso ricevuto lo puoi e devi dare al fratello che ti ha fatto del male.

8. La bontà del Signore supera la preghiera del servo: «Abbi pazienza, pagherò tutto!». «Annullo questo tuo debito! Per i tuoi figli, per tua moglie!». La bontà dei bambini e la sofferenza della moglie provocano la misericordia del Signore.

Messa in scena e personaggi

I personaggi e gli elementi scenografici possono esprimere una cultura piuttosto che un'altra: quella contadina, o industriale, puramente economica o bancaria, oppure politico-economica (è la proposta del copione). Costumi e scena dovranno adeguarsi alla scelta storico-culturale.

Mi sembra preferibile sempre la semplicità e l'essenzialità. E' più importante l'illuminazione che può veramente evidenziare i personaggi e creare atmosfera.

Le scene proposte sono due:

- l'ufficio o sala presidenziale che può essere significato anche solo da una poltrona-trono, fiancheggiata dalla guardia del corpo;
- la strada: fuori la porta del Presidente.

I personaggi del copione vengono «casualmente» assegnati ad attori-spettatori.

Sono:

I NARRATORI, i soliti due, vivaci, provocatori, coinvolgenti.

IL PRESIDENTE, o re, con tutti i poteri.

UN DEBITORE, che spera di saldare i suoi debiti.

IL MINISTRO, uomo disonesto e senza pietà.

IL CONTABILE, condannato dal ministro, ma salvato dal Presidente.

UN USCIERE, DUE POLIZIOTTI, ALCUNI AMICI, gli spettatori-attori.

SETTANTA VOLTE SETTE OVVEROSIA LA PARABOLA DELL'UOMO DISONESTO E SENZA PIETÀ

(Dal Vangelo di Matteo 18,21-35).

1. In piazza: giustizia o misericordia?

(I due narratori, tra la gente, sfogliano alcuni giornali e leggono ad alta voce gli ultimi fatti di violenza).

NARRATORE 1 – Assassinato barbaramente il Procuratore-Capo di Torino. Rivendicato dalle BR.

NARRATORE 2 – Emanuela è scomparsa: un ennesimo sequestro di persona.

NARRATORE 1 – Strage nell'aeroporto di Orly Sud: 6 morti e 67 feriti, alcuni gravi.

NARRATORE 2 – Massacro a Lisbona: 7 morti, suicida il commando terrorista.

NARRATORE 1 – Angola: attentato ad un treno, 50 morti, 120 feriti.

NARRATORE 2 – Strage a Palermo. Morti un magistrato, due carabinieri e il portiere. Decine di feriti, fra questi alcuni bambini.

(Annunciate le notizie di violenza più significative e più recenti).

NARRATORE 1 – Non passa giorno che sui giornali non ci siano fatti di sangue e di violenza.

NARRATORE 2 – Soltanto con la pena di morte si potrà arginare questa marea di criminalità e di odio. La morte fa paura anche ai delinquenti.

NARRATORE 1 – Chi li conosce dice di no. Sono degli spericolati orgogliosi, accecati dall'odio e dalla vendetta. Hanno una psicologia diversa dalla tua e dalla mia.

NARRATORE 2 – Ma qualche cosa bisogna fare per ridare sicurezza a questi cittadini che si sentono ovunque minacciati. Ormai, in qualsiasi momento, si teme un attentato, un sequestro, una rapina, una strage...

NARRATORE 1 – ...tutti segni inconfondibili del male sempre presente in questa Creazione. Il male! (*pensandoci*). E' più grande dell'uomo; odia l'uomo e suo Padre; questo male cosmico minaccia tutti... e di tutti vuole la morte... e non perdona, né ai buoni né ai cattivi.

NARRATORE 2 – Con le tue filosofie chiudi la bocca a me ma non fermi un secondo questa violenza maligna. Ci vuole più giustizia, ci vuole l'occhio per occhio... a mio parere non resta altra possibilità...

NARRATORE 1 – ...lo so quello che adesso si pretende: la linea della fermezza e leggi forti,

NARRATORE 2 – arresti in massa e manette scattanti,

NARRATORE 1 – più carabinieri e poteri alla polizia,

NARRATORE 2 – carcere duro, ergastolo e... pena di morte.

NARRATORE 1 (*al pubblico*) – Che ne pensate voi?

NARRATORE 2 – Siete per la pena di morte o contro?

NARRATORE 1 – Ho trovato anche una suora sulla metropolitana che «sponsorizzava» la pena di morte!

NARRATORE 2 – E che cosa le hai detto?

NARRATORE 1 – Sorella, se fa tifo per la pena di morte si tolga immediatamente

l'immagine di quel Crocifisso che porta al collo... se lo tolga, subito, non aspetti la prima fermata...

NARRATORE 2 – Certo lui non vuole la morte del peccatore ma che si converta e viva. Ha sempre predicato «non-violenza, perdono, misericordia...» anche dalla croce.

NARRATORE 1 – Pietro, non sempre disposto ad usare misericordia, gli domandò quante volte bisogna perdonare a chi pecca...

Gesù gli rispose «settanta volte sette», con una parabola, la parabola di un re, o un presidente della repubblica... (*Rivolgendosi a chi farà il presidente*). Lo vuoi recitare tu?... e del suo ministro... il debito di cui parla Gesù è proprio un debito di stato: mille miliardi! (*Si rivolge ad un secondo attore-spettatore*). Il ministro fallo tu. Sì, hai proprio la faccia dell'uomo disonesto e spietato. Il terzo personaggio, principale pure lui, è quello di un semplice contabile. Potrei farlo io se non c'è un altro... (*Vede venire avanti un terzo attore*). Sì, sì vieni, ti cedo la parte volentieri. Oltre a questi tre ci saranno alcune comparse: un usciere, degli amici, due poliziotti...

2. La parabola: nello studio del Presidente

(*Si apre il sipario nell'ufficio o sala del Presidente*).

PRESIDENTE (*guardando il suo debitore e il registro dei conti*) – Ho controllato i tuoi pagamenti ed ho notato che sei in rosso... e in rosso crescente.

DEBITORE – E' la prima volta che mi succede, signore...

PRESIDENTE – Ma entro quanto tempo intendi pagare?

DEBITORE – Novanta giorni. Forse anche meno.

PRESIDENTE – Pensi di farcela?

DEBITORE – Ne sono certo!

PRESIDENTE (*dando la mano*) – OK. Vedremo se sei un uomo di parola!

DEBITORE (*con calore*) – Grazie, signore, della fiducia. Non la deluderò.

USCIERE (*accompagna alla porta il debitore. Subito introduce in Ministro*) – Prego. S'accomodi.

MINISTRO (*presentando il foglio con timore e paura*) – Signor Presidente, ho ricevuto questo mandato di comparizione...

PRESIDENTE – E sai benissimo il perché. Ma non è possibile un ammanco del genere, e il debito è superiore a qualsiasi immaginazione: 10.000 talenti. (*Estraniandosi dallo spettacolo, spiega al pubblico:*) un talento equivale a 10.000 denari; e un denaro corrispondeva all'incirca a 8 centesimi di lira oro. Si tratta quindi di miliardi. Pensate che le entrate di Erode il Grande non andavano oltre i 900 talenti... e, ad esempio, che tutta la Galilea e la Perea, nell'anno 4 AC, versava solo 200 talenti in entrate fiscali. (*Rientra nella parte*). Tu non sai amministrare. Devi cambiare. Questo posto non è per te.

MINISTRO – Ma Signore, veda...

PRESIDENTE – Vedo che da mesi non riesci a fare uno dei pagamenti promessi; vedo che...

MINISTRO – Non mi è stato possibile per alcune perdite impreviste, e poi...

PRESIDENTE – Quanto hai perso e come?

MINISTRO – Avevo acquistato delle azioni con la speranza... e inoltre ho puntato...

PRESIDENTE – Hai giocato i miei soldi!... E hai perso tutto!

MINISTRO – Sì, tutto.

PRESIDENTE – Ti sarà rimasta la casa, l'auto, qualche brillante di tua moglie...

MINISTRO – Quel poco che mi è rimasto l'ho portato al Monte dei pegni.

PRESIDENTE – Non è possibile!... Ma tu sei un incosciente, anzi, un truffatore, un ladro!

MINISTRO (*umiliato*) – Speravo di fare il mio bene e anche il suo, e invece... Ma abbia pazienza...

PRESIDENTE – Anche la pazienza ha un limite.

MINISTRO – Le restituirò tutto. Lascero a lei due terzi del mio guadagno, fino ad estinzione del debito.

PRESIDENTE – No, no, no. Non sognartelo. Hai superato ogni limite. Per te non resta che una soluzione: le manette. (*Suona il campanello. Si presenta l'usciera*). Fa entrare immediatamente due guardie. (*L'usciera esegue. Entrano due guardie*).

MINISTRO – Ha il coraggio di fare questo?

PRESIDENTE – E' l'unico discorso che puoi capire. Non merita altro, un disonesto come te. (*Alle guardie*). Le manette al signore... E sia venduto con sua moglie e i suoi figli. Solo così potrai pagare questo tuo debito.

MINISTRO (*si inginocchia e piange*) – I miei figli! La prego, abbia pazienza con me e le pagherò tutto. Se non vuole farlo per me lo faccia per i miei bambini, per mia moglie...

PRESIDENTE (*lo guarda in un silenzio profondo*) – Quanti figli hai?

MINISTRO – Quattro.

PRESIDENTE (*pausa*) – Solo per loro! Sappilo. Per loro e per tua moglie ho pietà di te. (*Pausa*). Annullo questo tuo debito, completamente, e per sempre.

MINISTRO (*commosso*) – Grazie, grazie. Non dimenticherò mai più la sua generosità.

3. La parabola: sulla strada

MINISTRO (*Ha il volto luminoso. Ringrazia ancora. Esce. Incontra subito un suo dipendente che con lui ha un debito di pochi denari. Cambia espressione. Gli va incontro con aggressività e avidità*) – Rendimi i miei cento denari.

DIPENDENTE – Non mi è proprio possibile. In questo momento non ho una lira. Una lira che è una lira non ce l'ho!

MINISTRO – Me li devi dare da molto tempo. Non posso più attendere.

DIPENDENTE – Ma pensa che facciamo la fame, io e i miei figli. Ho inoltre mia moglie... lo sai, ora si è anche aggravata.

MINISTRO – Quelli sono affari tuoi. Mentre i soldi sono miei e me li devi restituire. E subito, non fra un minuto.

DIPENDENTE – Ti prego...

MINISTRO (*si butta sul dipendente, che implora misericordia. Lo prende per il bavero*) – Ti dico di restituirmi tutto e immediatamente!

DIPENDENTE – Abbi pazienza e ti renderò tutto, tutto.

MINISTRO (*aggressivo*) – No. Li voglio subito.

DIPENDENTE – Abbi pietà di me. Se non vuoi farlo per me, fallo per mia moglie, per i miei figli.

MINISTRO (*duro e inflessibile*) – Ti ho detto di no, ed è no! (*Vede passare due poliziotti*). Polizia, polizia! Arrestate questo miserabile! E' un uomo disonesto e bugiardo. Portatelo in prigione fino a quando non avrà pagato il suo debito.

AMICI (*alcuni amici vedendo la scena si indispettiscono. Non sopportano il comportamento spietato del ministro. Sanno con quanta misericordia il Presidente lo aveva trattato. Protestano con forza. Richiamano l'attenzione del Presidente*).

PRESIDENTE (*sopraggiunge*) – Che succede? Contro chi questa dura contestazione?

AMICO – Signor Presidente, il tuo ministro ha fatto arrestare il contabile, quello giovane, l'ultimo che hai assunto.

PRESIDENTE – Per quale motivo?

AMICO – Gli doveva cento denari.

PRESIDENTE – Cento denari? E per cento denari lo sbatte in galera?

AMICO – Sì. Proprio lui che è stato da te perdonato per una cifra favolosa.

PRESIDENTE – Fermate quelle guardie. Fatele venire da me. Diteglielo a nome mio. E voi accompagnatemi dal ministro.

(Gli amici eseguono. Le guardie ritornano con il contabile ammanettato. Un attimo di preparazione e poi la sentenza).

PRESIDENTE *(quando il ministro gli arriva davanti)* – Sei un uomo disonesto e senza pietà. Io ti ho rimesso tutti i tuoi debiti, numerosi e pesanti.

Non avresti dovuto anche tu avere compassione di quel tuo dipendente, proprio come io ho avuto compassione di te? *(Ai poliziotti)*. Liberare quello *(indica il contabile)* e arrestate lui *(il ministro)*. Immediatamente. *(I poliziotti eseguono e si allontanano con il ministro ammanettato tra loro)*. E resti in galera fino a quando non avrà pagato tutto quanto mi deve...

4. Così...

NARRATORE 1 *(leggendo dal Vangelo)* – Così farà il Padre mio celeste se non perdonerete di cuore al vostro fratello. Questa è la conclusione di Gesù.

SPETTATORE – Hai visto che, in fin dei conti, ha dovuto usare la giustizia e non la misericordia.

NARRATORE 2 – Sì, ma con chi non è stato misericordioso e ha preteso dal suo debitore restituzione, risarcimento e punizione.

SPETTATORE – Essere misericordioso con certa gente non ne vale la pena, se ne approfittano...

NARRATORE 1 – Vale almeno per ottenere la misericordia di Dio per te. Ricordati che solo la misericordia del Signore ti può salvare. Di fronte a Dio non crederti giusto, santo, sei anche tu peccatore e dannato. Ti deciderai ad essere misericordioso con gli altri solo quando sentirai il bisogno della misericordia di Dio per te.

SPETTATORE – Allora, tutte le istituzioni della giustizia umana, tribunali, carceri, ergastoli... sono contrarie al Vangelo?

NARRATORE 2 – Sono invenzioni pagane... Un mio amico, dice che sono strutture diaboliche... inventate da chi odia l'uomo e non crede in Dio; da chi non crede che ogni uomo, ogni donna, sono «il bene comune più prezioso da salvare».

NARRATORE 1 – Sarà Dio il giustiziere, il vendicatore dell'innocente. Alla fine. E la sua condanna sarà definitiva... il debito di chi non usa misericordia sembra inestinguibile.

(Qui il dialogo può allargarsi a macchia d'olio. Dipende da voi).

NARRATORE 2 – Per la salvezza vostra e dei fratelli, siate misericordiosi come è misericordioso il Padre nostro. Perché se non perdoniamo agli altri i loro peccati, neppure il Padre nostro ci perdonerà. Ma se perdoniamo agli altri, il Padre nostro perdonerà anche a noi.

LA SCELTA EDUCATIVA DEI CINECIRCOLI GIOVANILI SOCIOCULTURALI

Per la promozione integrale, personale e sociale,
dei giovani.

Giovanni Battista Bosco

Il sistema preventivo radice del progetto CGS

La cultura è una realtà complessa: sono molti i «beni» culturali, come numerosi sono i «mezzi». Ci si può pertanto collocare nell'area culturale nei modi più diversi.

Il progetto dei C.G.S. sceglie la «modalità educativa» e su di essa gioca la sua azione. Ciò significa che al centro del progetto c'è la persona vista nella totalità delle sue dimensioni e nell'unità del suo dinamismo esistenziale.

Parlando di cultura si è solitamente tentati di rivolgere il pensiero a strutture, a processi di socializzazione, a fenomeni etnici. La scelta educativa si riferisce invece direttamente alla crescita della persona in quanto tale.

Le diverse dimensioni della cultura vengono rielaborate mediante processi «personali», diventano «esperienze», in cui la persona cresce, si arricchisce, opera sintesi interiore.

Scelta educativa significa assumere le diverse sollecitazioni nella misura in cui incidono sulla crescita della persona.

Quali che siano le attività mediatiche (artistiche, ricreative, religiose, sociali), l'intento degli educatori che praticano il sistema di Don Bosco, è di aiutare i giovani a camminare verso una retta percezione dei valori, un rapporto sereno e positivo con le persone e le cose; una maturazione all'amore che renda capace di incontro e di donazione, verso una graduale maturazione alla libertà, alla capacità di decisioni coerenti, all'assunzione di responsabilità e alla creatività verso una progettazione del proprio futuro, per liberare e convogliare il potenziale di cui ogni giovane è portatore verso una scelta vocazionale, una formazione sociale della persona, che sviluppi atteggiamenti di solidarietà e dialogo e stimoli all'impegno per la giustizia e per una società a misura d'uomo.

Non per nulla nello Statuto si afferma che «L'Associazione, fedele all'ispirazione cristiana, fa proprio il sistema educativo e lo stile di Don Bosco» (art. 2). Nel Regolamento dell'Oratorio di Torino, Don Bosco aveva già inserito un capitolo su una attività di espressione tanto gradita ai giovani: «il teatro», dandovi spazio e concretezza.

I CGS sembrano adottare e ampliare quelle intuizioni per la gioventù di oggi ed organizzare il tempo libero, problema della nostra epoca.

L'art. 2 dello Statuto dell'Associazione CGS esplicita in modo chiaro le finalità e particolarmente dà senso a tutto il lavoro associativo: «contribuire alla promozione integrale, personale e sociale dei giovani; diffondere tra gli adulti messaggi, valori e cultura propria dei giovani; dare forza giuridica alle espressioni socio-culturali dei giovani, difenderne i diritti di partecipazione attiva alla vita del Paese e sollecitarne i doveri».

Per la promozione integrale dei ragazzi e giovani

Appare pertanto quanto mai necessaria nel realizzare il progetto educativo di Don Bosco, la presenza dei CGS per contribuire alla promozione integrale dei giovani, e per coinvolgerli e farli partecipare alla crescita delle nostre comunità.

Per la loro formazione personale, il CGS aiuta a:

- favorire la ricerca dell'uomo nella sua profondità, sublimità, complessità, e cioè la ricerca dei valori umani;*
- penetrare nella coscienza della storia dell'uomo;*
- aiutare l'analisi di ciò che fa paura all'uomo contemporaneo ed evidenziare le responsabilità morali dell'uomo;*
- far crescere la sensibilità verso i nuovi valori, verso le strade che portano al futuro, verso tempi nuovi con linguaggio nuovo, il linguaggio audiovisivo.*

Per la loro sensibilizzazione sociale, il CGS serve a:

- farli partecipi in quartiere all'animazione socio-culturale, responsabilizzare gli altri nei riguardi della comunità, essere attivi nella comunità in cui vivono;*
- non fare dei giovani i consumatori di beni e di cultura, ma i produttori e diffusori di formazione e di cultura;*
- far considerare i giovani non come i «futuri adulti», ma come persone già operanti nel contesto sociale;*
- diffondere un maggior senso comunitario col rifiuto dell'individualismo e suggerendo nuove forme di aggregazione.*

Per la loro crescita ecclesiale, il CGS può:

- far arrivare ai giovani una immagine diversa di Chiesa e far giungere alla Chiesa una eco autentica della problematica giovanile;*
- fare spazio alle manifestazioni giovanili che esprimono il senso critico e profetico capace di mettere in evidenza più facilmente le contraddizioni nelle quali vivono certi cristiani;*
- stimolare nell'impegno per la giustizia e rifiutare un cristianesimo che convive con l'oppressione e una Chiesa che non si impegna con gli emarginati;*
- esprimere il senso della festa cristiana, essendo i giovani contro una società diventata una immensa impresa e più capaci di apprezzare il gratuito, il semplice, lo spontaneo, il festivo.*

Per un servizio educativo nella crescita della comunità umana, il CGS può impegnarsi a far esprimere i fanciulli e i ragazzi anche fuori delle strutture scolastiche; a comunicare coi fanciulli, aiutandoli a manifestare il loro mondo, i loro messaggi, i loro sentimenti, le loro aspettative e delusioni, le loro intuizioni; a

realizzare spettacoli divertenti, artistici coi ragazzi e per i ragazzi, senza costringerli a diventare adulti prima del tempo.

Altri esempi potrebbero essere numerosi: la riagggregazione solidale, la sensibilizzazione circa l'emarginazione, l'attenzione agli anziani...

Si tratta allora di dare spazio ai CGS nelle «Sale della Comunità», nelle scuole, nelle comunità; varietà, ricchezza e diversificazione di azione dei singoli CGS, riferendosi alla molteplicità dei campi:

la musica (leggera, classica, vocale, strumentale, da concerto); il teatro (dramma, espressione...) il cinema (forum, dibattiti...); la cultura (studi, scoperte, tradizioni popolari, incontri...); l'arte (mostre, fotografie, diapositive...); l'audiovisivo (diapositive, video-cassette...).

Bisogna avere attenzione nei CGS ai «group media leggeri», ai programmi radio e TV registrati su dischi e su nastri atti a stimolare la discussione di gruppo, alle rappresentazioni teatrali su problemi attuali e che sollecitino l'uditorio a cercarne la soluzione; ai canti che trattino di certe visioni della vita e stimolino la discussione e il dialogo (cine-forum, teatro-forum, diapo-montaggi, psicodrammi...), come pure è necessario guardare e collegarsi anche alla programmazione fatta da altre forze nel territorio.

Questi brevi cenni indicano un campo di azione molto vasto.

IL REGOLAMENTO DEL CONCORSO “Un soggetto teatrale e cinematografico”

IL TEMA: un soggetto «qualsiasi» per teatro o cinema. Al massimo sei cartelle, ma ne basta anche una soltanto. E' possibile concorrere con più «soggetti».

I PARTECIPANTI: suddivisi in tre sezioni per età:

- Età scuola dell'obbligo (elementari e medie inferiori)
- Età scuola superiore (medie superiori)
- Età superiore alle precedenti.

Si può partecipare anche in gruppo di coetanei.

I PREMI

- Il primo di ogni categoria verrà premiato con viaggio di tre giorni a Parigi.
- Inoltre, tre partecipanti di ogni sezione, avranno il biglietto per tre spettacoli nella stagione teatrale italiana dell'84.
- Altri sei migliori, per ciascuna sezione, riceveranno in premio un libro di interesse teatrale o cinematografico.
- Chi avrà il suo soggetto pubblicato su EG, riceverà in premio l'abbonamento alla rivista per il 1984.

LA GIURIA

- La giuria permanente segnerà ogni due mesi «i soggetti» di valore pervenuti, che verranno pubblicati di volta in volta sulla rivista.
- A chiusura del concorso, la giuria voterà i dieci vincitori di ogni sezione.

TEMPI DI CONSEGNA

Il concorso si chiude entro il 31 Gennaio 1984. Dal 31 Gennaio dell'83, sino a quello dell'84, è sempre possibile inviare «soggetti».

MODALITA' DI CONSEGNA

- Spedire il «soggetto», o portarlo, in Redazione EG, Via Copernico 9, 20125 Milano.
- Indicare nome e cognome dell'autore, data di nascita e indirizzo.

I MECENATI DEL CONCORSO

Con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della Regione Lombardia e della Presidenza Regione Lombardia dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali.

NOSTALGHIA

di Andrei Tarkovskij

Alla ricerca di una fede che possa salvare l'uomo contemporaneo

Valerio Guslandi

Regia e soggetto: Andrei Tarkovskij. **Sceneggiatura:** A. Tarkovskij, T. Guerra. **Fotografia:** Giuseppe Lanci. **Interpreti:** Oleg Jankovski (Andrei, lo scrittore), Domiziana Giordano

(Eugenia), Erland Josephson (il folle). **Origine:** Italia-Urss, 1983. **Distribuzione:** Gaumont. Premio speciale per la creazione artistica ex-aequo al Festival di Cannes '83.

IL SOGGETTO

Uno scrittore russo, Andrei Gorciacov, viene in Italia per compiere delle ricerche su un musicista russo del '700 che fu in stretti rapporti con il nostro paese. Lo accompagna Eugenia, che gli fa anche da interprete. L'uomo, però, invece di compiere le ricerche, si abbandona ai propri pensieri, preferisce starsene chiuso in albergo. In un paese nei pressi di Siena, Bagni Vignoni, sente parlare Domenico, un uomo che la gente prende per pazzo, poiché ha tenuto

la famiglia segregata per sette anni e ora vive solitario, aspettando l'Apocalisse. Andrei lo va a trovare e ne raccoglie il messaggio di salvezza per il mondo, compiendo un gesto per lui: attraversare una piscina di acqua rigeneratrice con in mano una candela. Alla fine Domenico muore, dopo essersi dato alle fiamme, come muore anche Andrei, dopo aver attraversato la piscina.

LINEE DI LETTURA

Lo stato d'animo necessario per porsi di fronte a questo film è quello contemplativo. Bisogna fare «tabula rasa» di tutto ciò che avevamo dentro di noi e ascoltare soltanto la sinfonia delle immagini, che scorrono sullo schermo con una armonia e un gusto della composizione tali da apparire vere e proprie composizioni pittoriche.

Lo scrittore russo in Italia per raccogliere materiale su un musicista suo connazionale sembra vivere come un fantasma, ripete poche frasi, spesso intercalate da un «va bene» che non fa che innervosire la sua accompagnatrice italiana.

Probabilmente il suo lavoro è un pretesto per fingersi impegnato in qualcosa, mentre la sua mente e il suo spirito si perdono nello spazio e nella memoria. La memoria, un compagno assente che ritorna a farsi sentire implacabile, riportando nel suo cuore le immagini della moglie e della sua terra, della sua «realtà» e anche di una meta mai

trovata. Il ricordo si mescola con il presente (come spesso avviene in Tarkovskij, basti pensare a «Lo specchio») in un «continuum» che assume il significato di ricerca di una fede che possa salvare l'uomo, ormai sbandato e senza un punto di riferimento. Il folle che Andrei incontra nella cittadina toscana parla per apologhi che sembrano discorsi di verità. Il russo ne resta così colpito da accettare di camminare in una vasca di acqua rigeneratrice con una candela accesa.

L'acqua, elemento che richiama chiaramente il concetto di purezza e di purificazione, è presente in modo quasi costante in «Nostalgia». Non c'è inquadratura in cui non se ne veda, sia sotto forma di pioggia, ruscello, piscina; sia che scorra in un bagno o rimanga nella terra come pozzanghera. L'acqua come fonte di vita (vita umana e vita spirituale, quindi salvezza) da attraversare con la fiamma della fede. Il paz-

zo non può farlo perché glielo impedisce la gente e allora lo farà Andrei.

Per due volte, in un lungo piano-sequenza (uno dei tanti compresi nel film) l'uomo arriva a metà del suo percorso e la fiamma si spegne. La terza volta, finalmente, la costanza di chi sa che se si crede si può ottenere tutto, premia lo scrittore. Il cammino è compiuto. Mentre il folle si dà fuoco per provocare la coscienza di chi non riesce a capire quale sia la differenza tra i sani e i malati, il protagonista soccombe anche lui, raggiungendo la sintesi che stava cercando.

IL REGISTA

Andrei Tarkovskij è nato in Russia nel 1932. Iscritto all'Istituto Statale Superiore di Cinematografia nel 1954, esordisce nella regia con il mediometraggio «Il rullo compressore e il violino».

Il suo primo lungometraggio è «L'infanzia di Ivan» (1962), in cui affronta il problema della guerra vissuta da un adolescente, con grande sensibilità. Il suo capolavoro è considerato il successivo «Andrej Roublev» (1968) grande affresco sulla vita di un pittore di icone del medioevo russo, ma anche film sulla Russia e sulla terra che unisce popoli diversi tra loro. A questo seguono «Solaris» (1972), film di fantascienza che tratta i rapporti tra morale e scienza; «Lo specchio» ('74) film autobiografico sull'infanzia e sulla madre e «Stalker» ('80), viaggio mistico alla ricerca della felicità.

DICHIARAZIONI DEL REGISTA

La Nostalghia non è la vostra nostalgia. Non è un sentimento individuale, ma un

PARERI DEI CRITICI

Nonostante qualche lentezza di troppo e certe insistenze nel formalismo decadentista, il film è di una solenne gravità, traduce in immagini di forte lirismo un ampio spettro di motivi morali e spirituali. Talvolta vi è un simbolismo faticoso, forse meno nuovo che negli altri film di Tarkovskij, ma espresso con magistrale sapienza compositiva.

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

Memoria e realtà pensiero e materia, arte e natura, fede e spirito, si fondono nella composizione finale, in cui il paesaggio russo viene inserito dentro la basilica di San Galgano, cattedrale con il cielo come tetto. Il cammino dell'uomo è faticoso, ma è ancora possibile ritrovare l'armonia ineffabile della verità. Tarkovskij lo ripete almeno da «Andrej Roublev» senza mai stancarsi con risultati espressivi altissimi, anche se certamente non facili per chi non sa ascoltare il lento scandire dell'anima.

qualcosa di più complesso e profondo che provano i russi quando sono all'estero. E' una malattia che toglie ogni forza dell'anima, il piacere di vivere, di lavorare. Ho scelto come ambiente l'Italia, perché l'arte italiana mi aiuta a capire me stesso e perché credo ci siano corrispondenze fra i nostri paesi.

Con questo film volevo guardare un russo che viene in Italia e scopre sentimenti inattesi che lo riguardano.

Il dramma nasce dal confronto fra la visione innocente del mondo che l'uomo ha e le condizioni reali di vita per chi è lontano dalla patria.

La soluzione dipende dal senso che ciascuno dà alla vita: ci sono quelli che pensano che siano al mondo per raggiungere la felicità (ma si tratta sempre di una felicità piccola e insignificante) e quelli che pensano che la vita sia una continua lotta fra bene e male, come credo anch'io.

Alla posizione di Tarkovskij leviamo tanto di cappello, perché non c'è situazione più tragica di chi vagheggia un paradiso perduto in cui in realtà non è mai entrato. Il regista dedica il film alla madre. Sia pure con rispetto si potrebbe suggerirgli di tagliare il cordone ombelicale.

Ermanno Comuzio, «Cineforum»

SULLE ORME DELLA PANTERA ROSA

di Blake Edwards

«A Peter, il solo vero ispettore Clouseau».

Ezio Leoni

Titolo originale: Trail of the Pink Panther.
Regia: Blake Edwards. **Fotografia:** Dick Bush.
Musica: Henry Mancini. **Interpreti:** Peter Sel-

lers, Joanna Lumley, Herbert Lom, Richard Mulligan.

IL SOGGETTO

Costruito soprattutto con i metri di pellicola avanzati dalle «puntate precedenti», Sulle orme della pantera rosa opera l'ennesimo trucco del cinema-cinema e ci ripropone la «maschera» di Sellers-Clouseau ad un anno dalla scomparsa del multiforme attore: le solite incredibili «gags» pacchianamente arruffate (il negozio di travestimenti, la devastante «linea telefonica») o raffinate nel loro incedere cinefilo (la «I'm dancin in the rice» sull'uscio di casa) lasciano poi il posto ad un'insulsa indagine condotta da una giornalista (Joanna Lumley) sulle tracce di Clouseau, stranamente scomparso.

Ritornano così i personaggi classici del ciclo «Pink Panther» — l'allucinato ispettore Dreyfus (Herbert Lom), il servo cinese (Burt Kwonk) e pure David Niven e Capucine, gli originari Sir Charles Lytton e

Simone, della cui elegante partecipazione si era goduto solo nel primo, impeccabile, La pantera rosa — e c'è infine l'occasione di divagare tra le «tappe evolutive» di Mr. Clouseau (data di nascita 8 settembre 1920!) con Luca Mezzofanti (Clouseau bambino), Daniel Peacock (Clouseau diciottenne) e concedendoci pure l'apparizione di Clouseau Senior per l'interpretazione di Richard Mulligan.

Chiaro che il tutto non ha pretese di tenuta né come trama né come valore intrinseco dei frammenti recuperati, anzi quando già si crede «deposta» l'ultima parola dello sconclusionato ispettore («sporcasione»), le immagini e i suoni riprendono, in parallelo ai titoli di coda, con alcune «classiche» sequenze dei film passati: solo da queste possono uscire le ultime vere parole di Clouseau «tutto è bene quel che finisce bene».

LINEE DI LETTURA

Non deve sembrare strano il dedicare spazio ad un filmetto come *Sulle orme della pantera rosa* proprio perché il trovarsi di fronte ad un lavoro come questo 27° film di Edwards può dare, ad esempio, lo spunto per un discorso sul modello seriale, sulle sue fortune e disgrazie.

Il personaggio dell'ispettore Clouseau trova il diritto di esistere proprio nel suo petulante ripetersi su una fisionomia resasi definitiva nella ricercatissima opera di partenza (*La pantera rosa*, 63) e poi iterata in

vezzi secondari ma subordinati ad un furbesco gioco cinefilo e commerciale, etichettato quasi più dal sinuoso cartoon di Richard Williams (sottofondo musicale del solito Henry Mancini) che dallo stralunato baffo di Sellers.

Con *La pantera rosa* Edwards volle (come ebbe a dichiarare in seguito) «perdersi in una sorta di "frivolezza sofisticata" ed utilizzare insieme un elemento usato in maniera alquanto superficiale in precedenza, lo "slapstick"», ed è nell'incontro-scon-

tro di questi due termini che il regista estrapola il proprio ricomporre la «sophisticated comedy» (già meravigliosamente operato in *Colazione da Tiffany*, 61), stimolato qui dalla presenza di Peter Sellers che osò forse fondere in Clouseau i contrapposti «topoi» di Laurel e Hardy: il disagio un po' timido e un po' imbecille (ma con un pizzico di megalomania) dell'uno, l'impulsiva e catastrofica intraprendenza dell'altro.

Il fortunato personaggio ritornò «accidentalmente» (inserito a forza in un soggetto di struttura autonoma) l'anno successivo con *Uno sparo nel buio* e se molte delle finenze originarie andarono perdute, la forza del germoglio seriale, l'indipendenza vitale delle «gags», il caotico risolversi delle situazioni tramite un nuovo, assurdo «percorso investigativo» (l'idiozia e il caso come unici antagonisti al macchiavellismo dei delitti) concessero a Clouseau ed alla pantera rosa una ancor maggiore simpatia popolare.

La linea commerciale della serialità (era stato persino tentato un *L'infallibile ispettore Clouseau* con Alain Parkin per la regia di Bud Yorkin) e quella ancor più comoda di un «personaggio» già di per sé «soggetto cinematografico» assoluto, e quin-

di disponibile a qualsiasi nuova assurdità narrativa, portò la coppia Edwards-Sellers al trittico *La pantera rosa colpisce ancora*, *La pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau*, *La vendetta della pantera rosa* (75, 76, 78).

Il livello, rispetto all'accoppiata di partenza, è decisamente mediocre e Clouseau è ridotto ad una caricatura di se stesso, ricostruito sul modello delle «strips» dei fumetti, quindi ancor più essenzialmente seriale, disarticolato dalla composizione globale della trama, attento a fornire continui riferimenti canonici (cioè legati al mondo del cinema, di quello di Edwards e della «pantera rosa» in particolare) piuttosto che a congegnare una trama credibile. D'altronde proprio la credibilità è ciò che è messa al bando dai film e dal personaggio dell'ispettore, a dimostrazione di come il mezzo cinematografico possa rigenerarsi basandosi soltanto su forme-contenuti rituali, arrivando con questo *Sulle orme della Pantera rosa* a vivere di se medesimo, non solo del proprio «ri-farsi» ma pure dell'ancor più semplicistico «ri-guardarsi»: sempre che a plasmare l'animo e le cadenze dell'incontenibile Clouseau sia quel funambolo recitativo che risponde al nome di Peter Sellers (cui il film è dedicato).

IL REGISTA

Apprendo nel 63, con La pantera rosa, la saga del bizzarro ispettore Clouseau, Blake Edwards esibisce, nella goffa esasperazione delle caratterizzazioni e nel riciclarsi dei luoghi comuni, un curioso caso di serialità pseudo-artistica e di riscontro commerciale. Ne deriva che se «l'era della pantera rosa» tiene un suo piccolo variegato (in apprezzamenti e critiche) spazio nella storia del cinema americano, costituisce nell'«iter» del regista un momento fin troppo forte di caratterizzazione autoriale che, trascurando il progressivo crescere del suo talento (vedasi la prima parte della scheda di B. Edwards nella recensione di Victor Victoria, su EG 3/83), lo lega al «cliché» di regista «leggero» che si barcamena tra strampalati eccessi di irrisone totale (Hollywood party, 68) ed incomprese divagazioni «soft» (la

«musical comedy» di Operazione Crepes Suzette, 70) con rivisitazioni più (La grande corsa, 65) o meno (Il seme del tamarindo, 74) riuscite di generi standardizzati: tutto in una rilettura personalizzata essenzialmente dal valore professionale dell'artigianato filmico piuttosto che dal costruito globale di «author».

Solo di recente con 10, S.O.B., e Victor Victoria (rispettivamente 79, 81, 82) Edwards ha permesso il delinearsi di un verace profilo di regista maturo, attento al «sexy-glamour» dell'estetica femminile (Bo Derek!), alla caoticità raffigurativa ed interiore della «high-society» hollywoodiana (l'acidità satirica mischiata all'ilarità più vacua in S.O.B.), all'incanto, ora malizioso ora ingenuo, del plurisfaccettato, splendido spettacolo di Victor Victoria.

I FILMS DELLA PROSSIMA STAGIONE

Sul mercato 300 nuove pellicole di ogni stile, genere e nazionalità. Ma quali meritano di essere viste? La produzione dei giovani.

Alessandro Spinaci

Non sono tutti da vedere

Caricheranno quasi in trecento, a partire dal 19 agosto (comincerà *Superman III*). Giovani e forti, oscuri e splendidi, accattivanti e misteriosi, ma tutti rigorosamente in cerca di gloria, e spettatori: sono i film della prossima stagione cinematografica. Una delle principali «materie prime» dei nostri sogni e dei nostri svaghi, ma anche e non di meno, dei nostri pensieri, delle nostre riflessioni, se è vero, com'è, che il Cinema serve anche a comunicare, conoscere, capire. Ecco perché vedremo, ancora una volta, come sempre, tanto cinema, buono e cattivo, divertente e no, più o meno spettacolare, facile e difficile, geniale e senza idee, fabbricato per il mondo o semplicemente nazionalprovinciale come la maggior parte del nostro. E perché gli americani torneranno alla carica, più forti e internazionali che mai, con le loro fantascienze assolute e relative, la loro azione purissima, le spade e i sortilegi, le gioventù bruciate e danzanti, la musica da vedere oltre che da sentire, le storie... Mentre i «nostri» arriveranno, come al solito, al suono di commedie senza nerbo e battute stravecchie, filoni consumati fino all'osso (è il caso di *Sapore di mare* e dei suoi innumerevoli epigoni), nuovi mostri dai solitari volti noti e di piccoli tentativi degli eterni «giovani»...

Ecco, infine, perché andremo a vedere, tra piacere e dovere, *Superman III*, *Il ritorno dello Jedi*, *Twilight Zone*, *Tuono Blu*, *All'ultimo respiro*, *Miriam si sveglia a mezzanotte*, *Flashdance...*, o il nuovo Moretti,

il nuovo Nuti, il nuovo Verdone, ma anche, e soprattutto, l'America di Sergio Leone, i due Coppola, Allen, Fellini, Bergman, *Carmen Flamenco*, i fuochi di Peter Weir, la magia di Truffaut...

C'è parecchia confusione

Come sempre il cinema italiano è il più difficile da presentare. Raffazzonato, approssimativo, spesso assurdamente arrembante, definisce infatti contratti e programmi all'ultimo momento e schiera, in questi giorni, pochi film già pronti e corredati di un titolo definitivo. Tutti gli altri sono, invece, o in fase di lavorazione, o in pieno alto mare organizzativo. Ma passiamo ai film. Il cinema «di qualità» punta le sue carte sull'*Enrico IV* di Marco Bellocchio, con Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale, una «rivisitazione» del dramma pirandelliano; *La casa del tappeto giallo* di Carlo Lizzani, con Erland Josephson, Beatrice Romand e Vittorio Mezzogiorno, un thriller in concorso al recente Festival del giallo e del mistero di Cattolica; *Il ballo* di Ettore Scola, con gli attori francesi del Théâtre du Campagnol, dedicato ad una sala da ballo e a quaranta anni della sua storia, nonché ai segni che il tempo e le mode lasciano sui suoi ballerini...; *Scherzo* di Lina Wertmüller, con Ugo Tognazzi, Enzo Jannacci e Piera Degli Esposti; i due film di Pupi Avati, *Zeder* con Gabriele Lavia ed Anne Canovas, e *Gita scolastica* con Carlo Delle Piane; *Il futuro è donna* di Marco Ferreri, con Hanna Schygulla e Ornella Muti.

I due maggior produttori italiani: Luigi De Laurentiis e Mario Cecchi Gori (futuri collaboratori), giocano invece tutto su **Il petomane** di Pasquale Festa Campanile, con Tognazzi-Melato; **Bertoldo, Bertoldino... e Cacaseno** di Monicelli, con Tognazzi-Sordi-Nichetti-Arena; **Vacanze di Natale** dell'infaticabile giovane-vecchio Carlo Banzina (suoi anche il giallo **Mystère** con Carole Bouquet ed **Il ras del quartiere**, con Abatantuono, che ci riprova); **Sing Sing** con Celentano-Montesano e Marina Suma-Vanessa Redgrave.

Altri titoli: **Il tassinaro** con Alberto Sordi (ma dentro ci dovrebbero essere anche Fellini e la Pampanini); **Segni particolari: bellissimo** con Celentano; **Fantozzi subisce ancora** con Villaggio; **Mani di fata** con Pozzetto-Giorgi; **Maschio e femmina** con Pozzetto-Manfredi; **Mi manda Picone** con Giannini e la regia di Nanni Loy; **La chiave** di Tinto Brass con Stefania Sandrelli; **Lo chiamavano Don Camillo** di e con Terence Hill; **Nati con la camicia** con Hill-Spencer; **Al bar dello sport** con Banfi-Calà; **Occhio, malocchio, prezzemolo e finocchio** con Dorelli-Banfi; **Il diavolo e l'acquasanta** con Milian; **Un ragazzo e una ragazza** con Calà-Suma. Per non parlare poi della trilogia che firmerà Pierfrancesco Pingitore: **Sfrattato cerca casa equo canone**, con Pippo Franco-Mazzamauro-Bombolo-Lionello-Cannavale-Merlini-Reder; **Tutti al mare**, con ancora Pippo Franco e Gigi-Andrea-Montagnani-Agren-Poggi; **Mi faccio l'amante e non pago le cambiali** per fortuna, con attori ancora da definire; e dell'ennesimo carattere di Alvaro Vitali, **Paolo Roberto Cotechiño centravanti di sfondamento...**

Esordi e ritorni in quantità

Migliore la produzione artistica dei cosiddetti «giovani» del nostro cinema (non tutti infatti sono così giovani). Conferme, ritorni, esordi in quantità. Nanni Moretti ritorna con **Bianca** e, udite udite, il produttore, Achille Manzotti, è lo stesso dei vari Pozzetto-Muti-Giorgi & C.; Carlo Verdone si ri-dirige in **Acqua e sapone** con la esordiente Natasha Hovay; Francesco Nuti è il protagonista di **Son contento** con Barbara De Rossi, regia di Maurizio Ponzi; Renzo Arbore prova a bissare il successo de **Il pap'occhio** con F.F.S.S., ovvero... e il suo solito clan; Salvatore Piscitelli dirigerà **Samurai**; Gianni Amico porta alla Mostra di Venezia il suo **Io con te non ci sto più** con

la giovane Coralla Maiuri e Monica Gueritore.

Ma veniamo agli esordi e ai semi-esordi: il regista teatrale Gabriele Salvatores ha diretto **Sogno di una notte d'estate**, il «primo musical italiano»; il giovane Gabriele Fumagalli **Come dire...**, che verrà presentato in agosto al Festival di Locarno; il «televivo» Giacomo Battiato **I paladini, storia d'armi e d'amori**, un colossale all'americana senza economie; Roberto Russo **Quando suona Veronica**, una commedia con Monica Vitti e Jean-Luc Bideau. Esordiscono nella regia anche il direttore della fotografia Luciano Tovoli con **Il generale dell'armata morta**, protagonisti Mastroianni, Anouk Anmé, Michel Piccoli; lo sceneggiatore Enrico Oldoini con **Cuori nella tormenta**, protagonisti Verdone-Suma e forse Nuti; l'attore Gabriele Lavia con **Il principe di Homburg**. Esordio anche per tre giovani registe: Claudia Florio (**Occhei occhei**) ed il duo Stefania Casini-Francesca Marciano (**Lontano da dove**). Quasi esordio invece per Anna Maria Tatò ed il suo **Desiderio** con Fanny Ardent.

Arrivano i conquistatori

Agguerritissimo, numeroso e rumoroso, il pattuglione americano «cala» nelle sue terre di conquista. Capofila: **Il ritorno dello Jedi**, prodotto da Lucas e diretto da Richard Marquand, con il ritorno di Ben Kenobi ed un'amara scoperta per Luke Skywalker...; **Superman III**, ancora diretto da Richard Lester, con Superman-Clark Kent conteso tra Lois Lane e Lana Lang; **Twilight Zone**, quattro episodi diretti da Spielberg-Landis-Dante-Miller che si rifanno alla famosa serie televisiva **Ai confini della realtà**; **Tuono blu** e **Wargames**, le due fantascienze «vicine» e mozzafiato di John Badham; **Flashdance** e **Staying Alive**, le acrobazie danzanti di Jennifer Beals e di John Travolta (diretto da Sylvester Stallone); i due «007» **Mai dire mai** con il figliol prodigo Sean Connery e **Octopussy** con Roger Moore; i cartoons **Brisby** e **il segreto di Nimh** di John Bluth (un discepolo della fabbrica Disney) e **Fuoco e ghiaccio** di Ralph Bakshi e Frank Frazetta, più la riedizione di **Il libro della jungla**; la biografia dell'attrice Frances Farmer, **Frances**, interpretata dalla sempre più brava Jessica Lange; le traduzioni cinematografiche dei due best-seller di John Irving (**Il mondo secondo Garp**, non fatevi scappare né il libro né il film) e Martin Cruz Smith

(Gorky Park); il rifacimento del celebre **Fino all'ultimo respiro** di Godard, **Breathless**, con Richard Gere.

Ed ancora: **Sotto tiro** di Roger Spottiswoode, con Gene Hackmann e Nick Nolte; **48 ore** di Walter Hill, con Nick Nolte e la nuova star nera Eddie Murphy; il kolossal **Krull** con il Marco Polo Ken Marshall; **Incompreso** con il bambino di E.T., Henry Thomas e Gene Hackmann; **Starflight One** con Lee Majors e Lauren Hutton; **Avventurieri ai confini del mondo** con l'eroe di **Magnum P.I.** Tom Selleck; **La spada del Mago Merlino** con Malcolm McDowell e Candice Bergen; **Sahara** con Brooke Shields; **Bolero** con Bo Derek; **Class** con Jackie Bisset; **Silkwood** con Meryl Streep; **Infedelmente tua** con Natassja Kinski; **Mata Hari** con Sylvia Kristel; due **Ercoli** con Lou Ferrigno (nel secondo c'è anche Milly Carlucci); **Essere o non essere** con Mel Brooks; i tridimensionali **Lo squalo**, **Week-end di terrore**, **Il tesoro delle 4 corone**; **Un uomo una donna, un bambino** con Martin Scheen; **Il console onorario** con Richard Gere; **L'uomo del fiume nevoso** e **La fuga di Eddie Macon** con Kirk Douglas; **Psycho II** con Antony Perkins... e così via fino a David Bowie e Catherine Deneuve in **Miriam si sveglia a mezzanotte** o a Paul Newman, attore e regista di **Harry & Son**.

In prima fila Delon e Belmondo

Nessuna novità rispetto allo scorso anno per quello che riguarda gli «arrivi» dal resto del mondo. Ci saranno film francesi, inglesi, tedeschi, qualche sudamericano, forse canadesi, australiani, svizzeri. Niente o quasi, invece, come al solito, dall'Est, dal Nord Europa, dalla Spagna, dal Terzo Mondo, dal Giappone (nessuno ha ancora annunciato la distribuzione del film Palma d'Oro al Festival di Cannes, **La ballata di Narayama** di Shohei Imamura).

E veniamo ai titoli. La Francia spedisce, via Gaumont e no, due film con Belmondo, **Le marginal** e **L'asso degli assi**, ed uno con Delon (anche regista), **Braccato**; **Colpo di spugna** di Bertrand Tavernier con Philippe Noiret ed Isabelle Huppert; **La spiata** di Bob Swaim con Nathalie Baye e **Due ore meno un quarto avanti Cristo** con Michel Serrault e Coluche; due film con Isabelle Adjani il «nero» **L'estate assassina** di Jean Becker e la commedia **Tout feu tout flamme** con Yves Montand, qui da noi barbaramente ribattezzato **Che cavolo mi com-**

bini papà; **Il muro del turco** Ilmaz Guney e **I riflessi della luna** di Jean-Jacques Beineix con Gérard Depardieu e Natassja Kinski. L'Inghilterra: **Tradimenti** con l'Oscar Ben Kingsley; **Prigionieri del passato** con Alan Bates, Julie Christie, Glenda Jackson e Ann Margret; **I misteri del giardino di Compton House** di Peter Greenaway; e **Monty Python, il senso della vita** di Terry Jones. La Germania: **Lucida follia** di Margarethe von Trotta con Hanna Schygulla e Angela Winkler, ed **Il Diario di Edith** di H.W. Geissendorfer. Verrà invece dal Brasile **Gabriela** di Bruno Barreto con Sonia Braga e Marcello Mastroianni.

Fellini, Bergman, Wajda e Truffaut

E la nave va, **Fanny e Alexander**, **Vivement dimanche** (il titolo italiano non c'è ancora), **Danton**. Fellini, Bergman, Truffaut, Wajda. Annata buona per il cinema d'autore.

Fanno loro cornice: lo spagnolo Carlos Saura, con la sua **Carmen Flamenco** animata dal grande A. Gades; A. Resnais, con **La vita è un romanzo**, presentato a Cannes; Jean-Luc Godard, con un sempre più «difficile» **Passion**, interpretato da Hanna Schygulla ed Isabelle Huppert; Eric Rohmer, che completa la trilogia iniziata con **Il bel matrimonio** e proseguita con **La femme de l'aviateur** con **Pauline à la plage**, interpretato dalla giovanissima Amanda Langlet e dalla splendida Arielle Dombasle; Nagisa Oshima, corteggiatissimo a Cannes con il suo **Furyo-Merry Christmas Mr. Laurence**, tutto centrato sulle due rock-star David Bowie e Ryuichi Sakamoto; John Cassavetes, che dirige e interpreta, insieme alla moglie Gena Rowlands, **Love Streams**; il caro, vecchio Sam Peckinpah, con **The Osterman week-end**, interpretato da John Hurt e Burt Lancaster: il defunto Fassbinder, del quale continueranno ad arrivare film in eterno, con **La moglie del capostazione** e **Terza generazione**; Woody Allen con i «segretissimi» **Zelig** e **Broadway Danny Rose**, entrambi interpretati da Mia Farrow; Martin Scorsese, con **Re per una notte** (**King of the Comedy**) e la formidabile accoppiata Robert De Niro-Jerry Lewis; Francis Coppola, con **I ragazzi della 56ª** (**The Outsiders**) e **Rumble Fish**, tutti e due con Peter Weir (quello di **Picnic a Ahnging Rock** e **Anni spezzati**, per intenderci), con **Un anno vissuto pericolosamente**; e, dulcis in fundo, Sergio Leone con **C'era una volta in America**.

PROFESSIONE TV

4. LO SCENOGRARO

Una specializzazione apprezzatissima che dà grandi soddisfazioni. Buon gusto, molta tecnica e tanta magia.

Tarquino Maiorino ed Elena Amicucci

Scenografo e arredatore: sono due diverse sfumature di una specializzazione che nel campo della TV è apprezzatissima e che ha dato, e continua a dare a chi la pratica, importanti soddisfazioni. Specie da quando c'è il colore, che ha rivalutato gli sfondi rispetto ai primissimi piani cari alla TV in bianco e nero, il video ha accorciato le distanze rispetto a quei «parenti d'arte» che sono il teatro e il cinema. Nel mondo dello spettacolo la scenografia ha tentato anche i grandi nomi della pittura: Picasso, Dalì, Guttuso, Bernard Buffet, De Chirico sono soltanto alcuni dei «maestri» che in più occasioni, in particolari allestimenti di opere liriche, si sono cimentati nella scenografia.

Nel lavoro televisivo, come in quello teatrale e cinematografico, lo scenografo è il creatore dell'ambiente. Volendo usare una definizione più tecnica, è l'ideatore e realizzatore di «elementi dipinti o plastici concorrenti alla ricostruzione ambientale illusoria». Si tratti della battaglia della Beresina o di una piantagione di canna da zucchero nella Giamaica, di uno scompartimento dell'Orient-Express o di un super spettacolo con cantanti e ballerine, è lo scenografo il personaggio-chiave che consente ai telespettatori di capire subito, talvolta anche prima che gli attori entrino in campo, in quale atmosfera un programma si prepara a trasportarli.

Non è un lavoro di fredda architettura, però. Non si tratta di progettare o arredare un edificio o una stanza destinati a durare nel tempo. Soprattutto nello spazio ridotto di uno studio televisivo, le case sono soltanto facciate e il tetto non esiste. Per simulare soffitti e grosse costruzioni, poi, ci si serve di modellini i quali, opportunamente

illuminati e inquadrati, daranno allo spettatore l'illusione di una perfetta riproduzione della realtà.

I panorami, inoltre, sono quasi sempre gigantografie che lo stesso scenografo disegna o ricava da fotografie, a seconda che debbano essere di fantasia oppure realistici. Molto spesso ci si serve di specchi per allargare, illusionisticamente, gli spazi. Servendosi solo di specchi, lo scenografo caposcuola della rivista televisiva Cesarini da Senigallia realizzò la scenografia dell'edizione 1969 di *Canzonissima*. Un angolo di salone ben fatto e sapientemente illuminato deve far intuire allo spettatore la maestosità di una reggia come quella di Versailles. Quando in uno studio televisivo fu ricostruita la Cappella Sistina per girarvi alcuni momenti della vita di Michelangelo, lo scenografo Maurizio Mammi ne costruì una di dimensioni ridottissime rispetto a quella che si trova in Vaticano, ma altrettanto suggestiva nel risultato.

D'intesa con il regista, lo scenografo deve tenere conto delle posizioni che, al momento della ripresa, occuperanno le telecamere e, conseguentemente, dell'angolo massimo che gli obbiettivi dovranno inquadrare.

Ogni scenografo ha una sua «chiave» per interpretare i testi e adottare soluzioni. Naturalmente molto dipende anche dai soldi. In cinema capita spesso di trasformare o di riadattare una scenografia già esistente. In televisione, dove sono impensabili i «recuperi», si fa ogni volta una scena nuova, sia pure tornando ad adoperare in qualche caso elementi che sono già stati usati per altre trasmissioni. Nei magazzini di via Teulada esistono «pezzi» che hanno nomi curiosi: c'è, per esempio, un «tavolo del Gran Consiglio», così chiamato perché servì

a ricostruire la drammatica seduta del 25 luglio 1943 in cui Mussolini fu messo in minoranza dai suoi stessi gerarchi.

Dopo aver disegnato il bozzetto e sviluppato il progetto per la costruzione delle scene, lo scenografo ne segue la lavorazione in falegnameria e nei reparti particolarmente attrezzati: stampaggio, stucchi, modellini, realizzazione pittorica, laboratorio spruzzo per le fibre sintetiche, vetrate, marmi. Non sempre la realizzazione segue fedelmente il soggetto. A volte lo scenografo si lascia guidare dall'intuito apportando modifiche dell'ultimo momento. Nell'attrezzatura si procede infine al premontaggio dei vari blocchi, poi si entra in studio e si montano le scene seguendo il calendario delle registrazioni.

Speciali accorgimenti consentono di realizzare taluni effetti spettacolari. Un pezzo di tulle dipinto come se fosse l'esterno di una casa, se illuminato da dietro, diventa trasparente e fa vedere un altro ambiente. Si adopera per simulare apparizioni e sparizioni. Il ghiaccio secco, immerso nell'acqua calda serve per simulare nebbie e nuvole, l'incenso per rendere un locale fumoso, mentre la neve si ottiene grattugiando fogli di polistirolo.

In televisione — ecco una grossa differenza dalla scenografia teatrale e cinematografica — si possono realizzare certi effetti con mezzi elettronici. Il «chromakey» (chiave cromatica) permette di intarsiare le persone su un fondale che può essere blu, verde, rosso, giallo (colori cromaticamente puri) e sul quale si può far apparire un filmato, una fotografia, un modellino con la scena dipinta. Per la perfetta riuscita dell'effetto è necessario che la persona che sta davanti al fondale sia perfettamente illuminata in tutti i suoi movimenti. Il «chromakey» venne largamente utilizzato dallo scenografo Eugenio Guglielminetti in *Romanzo popolare* del regista Ugo Gregoretti. Il «chromakey» viene usato anche negli studi dei telegiornali per far apparire immagini d'attualità, cartine, collegamenti, documentazioni.

Come si diventa e quanto si guadagna

Una strada è l'Accademia di belle arti, con sede in molti capoluoghi di provincia. I corsi durano quattro anni e comprendono, insieme alla scenografia, anche la scenotecnica, ossia l'arte di costruire e manovrare i congegni di una scena. In questi corsi

si insegnano inoltre arredamento e costume. All'Accademia si accede con diploma di scuola media superiore. Un corso di scenografia può anche essere frequentato presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, dove si entra per concorso. C'è poi l'Accademia di Costume e Moda, che ha sede anch'essa nella capitale, in via S. Maria dell'Anima 16. Alla Rai si entra per selezione. Gli scenografi esterni vengono chiamati a prestare la loro opera di volta in volta per una determinata produzione.

In teatro e in cinema lo scenografo è pagato molto bene, ma occorre tener conto dei periodi di inattività. In televisione lo scenografo dipendente riceve uno stipendio di base sulle 800 mila lire, a cui bisogna aggiungere un 25 per cento in più per la mancata limitazione di orario, il lavoro domenicale e festivo.

Gli scenografi esterni, invece, vengono retribuiti a seconda del tipo di impegno. Le quotazioni variano inoltre da persona a persona, in base a rinomanza e prestigio.

I pro e i contro

E' un lavoro creativo che permette di esprimere se stessi. Un libero professionista ha la possibilità di guadagnare molto. Soprattutto in cinema e in teatro (si pensi a certi festival come Spoleto) non mancano le occasioni di trasferte. L'attività richiede continuo aggiornamento ed anche il tempo libero si passa andando al teatro e al cinema, leggendo e viaggiando.

In televisione i guadagni sono meno elevati, ma si ha la sicurezza di contare su un provento fisso. Orari di lavoro precisi non esistono. Lo scenografo segue l'andamento della produzione: se al regista viene un'idea, bisogna essere pronti a realizzarla. Alla Rai c'è il vantaggio di laboratori ben attrezzati e di un utile affiatamento con i collaboratori, dato che si lavora sempre insieme. Nel mondo cinematografico è richiesta maggiore elasticità di rapporti umani, dato che oggi si lavora con un produttore e domani con un altro. Il «mestiere», d'altra parte, offre tutta una gamma di sbocchi: pubblicità, televisioni private, allestimenti di ambienti per congressi e manifestazioni, festival politici, ricostruzioni folkloristiche e via dicendo. Un «mestiere» che, nonostante i contro, vale la pena di imparare.

IL GIORNALE NELLA SCUOLA

Uno strumento di alfabetizzazione politica.
Com'è possibile l'utilizzazione didattica del giornale?

Francesco Macri

Questo nostro contributo si vuole inserire nell'attuale dibattito che si sta svolgendo in Italia a seguito di alcuni provvedimenti legislativi regionali¹ e del Ministero della Pubblica Istruzione² circa l'utilizzazione didattica del giornale nella scuola.

Un argomento questo che si ricollega al più vasto problema della «Comunicazione» di cui si celebra nel 1983, per iniziativa delle Nazioni Unite, l'Anno Internazionale³.

1. Il villaggio della comunicazione globale

Attraverso i mezzi di comunicazione di massa tradizionali (giornale, fumetto, TV, cinema...) e soprattutto le nuove tecnologie derivate dall'integrazione dell'elettronica, dell'informatica, delle telecomunicazioni⁴ il nostro pianeta, per riprendere una nota espressione di Marshall MacLuhan, è diventato improvvisamente il «villaggio della comunicazione globale». In esso il «regime del tempo e dello spazio» è abbattuto e le preoccupazioni di tutti gli uomini si riversano su ciascuno «istantaneamente» e «continuamente» ricostituendo un dialogo su scala planetaria il cui risultato è la «Trasformazione Totale»⁵.

Nessun adulto, tanto meno un giovane ancora alla ricerca di una propria identità tipica e culturale, può sottrarsi alla suggestione dei messaggi, spesso contraddittori, che gli vengono suggeriti o imposti, e svolgere una vita in perfetta autonomia nelle scelte dei valori e dei comportamenti. La sua libertà facilmente diventa un concetto

illusorio perché travolta da queste tecniche potentemente manipolatorie che spingono all'omogeneizzazione dei consensi e dei costumi, alla pianificazione degli individui, alla «colonizzazione dei cervelli» (E. Morin), alla sudditanza al sistema dominante⁶. Questo quadro, abbastanza fosco, anche se in massima parte vero, non vuole nascondere gli aspetti positivi che sottendono questi cosiddetti mass-media e che noi qui ci esimiamo dall'elencare. Ma essi sono raggiungibili soltanto se l'uomo (o giovane) che li utilizza possiede strumenti adeguati di decodificazione. Il vantaggio che ne può ricavare, che è veramente enorme, non è automaticamente raggiungibile per il solo fatto che li usa. E' necessaria una riflessione, un tirocinio che introduca nei meccanismi del loro funzionamento e dell'impatto sulla psicologia dell'individuo. In tal senso, molti sono stati i chiarimenti compiuti dalla moderna psicologia e sociologia della comunicazione.

¹ Regione Trento 1978; Regione Piemonte 1978; Regione Lazio 1979.

² Ministero Pubblica Istruzione D.M. del 10/2/1982.

³ UNESCO, Rapporto MacBride, Paris 1983.

⁴ Banche dati, Videotext, satelliti televisivi, cavi coassiali, fibre di vetro, servizi integrati di comunicazione (QUBE), ecc.

⁵ Marshall MacLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, 1968.

⁶ E. Morin, *L'industria culturale*, Bologna 1969.

Ma, lasciando da parte il discorso generale, veniamo ai problemi collegati al giornale, allorché si cerca di utilizzarlo nell'ambito della scuola con un pubblico giovane.

2. Nuova frontiera della scuola

Diverse sono ormai le ragioni che rendono urgente la introduzione della lettura sistematica del giornale nella scuola.

Che la cultura (e qui per cultura si intende gli usi, i costumi, i valori, i comportamenti...) della maggior parte della gente sia determinata dagli strumenti della comunicazione sociale, e tra questi il giornale, è un luogo comune che non merita dimostrare.

Anche nei paesi industrializzati, nonostante il boom della scolarizzazione di massa, l'incidenza della cultura veicolata dalla scuola è largamente marginale e soffre di una accentuata obsolescenza in riferimento ai processi evolutivi della società.

Non rendersi conto di questo, e mantenere atteggiamenti ostruzionistici nei confronti del giornale a scuola, significa lasciarsi scavalcare dalle circostanze storiche.

E' opportuno invece misurarsi con queste moderne problematiche e scoprire le «nuove funzioni» e i «nuovi ruoli» che rendono utile e necessaria, ancor più di prima, l'azione mediatrice della scuola tra il giovane e la vita.

Essa per non perdere di «significatività» e «contemporaneità» deve abbandonare parzialmente il ruolo preminentemente svolto fino ad ora come organismo di «informazione», per assumersi quello di «formazione».

Nel caso concreto che stiamo discutendo, non tentando di competere con i mass-media, ma suscitando negli alunni quelle capacità idonee a leggere criticamente, a organizzare in modo strutturato e organico, a rielaborare in modo personale e significativo la molteplicità e disparità delle informazioni ricevute altrove; in altri termini insegnando ad imparare in modo autonomo⁷.

E' finita l'epoca della scuola come unica agenzia dispensatrice del sapere. Nel mondo moderno ne esistono diverse, alcune delle quali con possibilità economiche e tecniche di gran lunga superiori alla scuola tradizionale. Questo non significa affatto che è venuta la sua ultima ora, come è stato detto qualche anno fa, quando si affermava la necessità di una secolarizzazione della società⁸, ma che essa deve cambiare, nei con-

tenuti, nei metodi, negli obiettivi. Il senso vero della necessità della sua sopravvivenza va ritrovato proprio in questa sua riconquistata «novità» di significato, e quindi di valore.

3. La scuola e l'educazione alla quotidianità

La scuola, se è cosciente del suo compito educativo, non può ignorare la dimensione politica del giovane, intendendo per politica la storia che si sta facendo, l'assunzione responsabile dell'insieme dei rapporti umani, il compito irrinunciabile di un uomo di continuare quella creazione iniziata dalla profondità dei temi e mai ultimata, la costruzione del futuro del mondo.

E' alla necessità di coltivare questo aspetto che va ricondotto l'uso del giornale a scuola come uno, non l'unico, degli strumenti di «alfabetizzazione politica».

Uno dei tratti più evidenti e negativi della attuale istituzione scolastica è il suo isolamento dal sociale, la sua quasi estraneità e indifferenza alla quotidianità della vita con tutte le particolari difficoltà e problematiche che il giovane, suo malgrado, deve vivere ogni giorno; la sua visione prevalentemente retrospettiva della storia. Essa pretende di muoversi soltanto in una dimensione di assolutezza e perennità di valori che spesso significa di irrealtà, di finzione di simulazione di un vivere che non ha corrispondenze con la vita reale quotidiana. Il giovane, quindi, è costretto ad una lacerazione schizofrenica tra quello che è la sua vita di tutti i giorni con i problemi spesso conflittuali della disoccupazione, della droga, della violenza, della guerra, della fame, dell'inflazione, dei contrasti con i genitori, del turgore della sua sessualità ecc. e quello che, avvertito come lontano, irraggiungibile, forse anche bello, la scuola gli offre.

Da qui nasce spesso il senso della disaffezione scolastica di molti giovani, la percezione della sua inutilità in quanto trasmittitrice di una cultura che non risolve i problemi esperienzialmente vissuti come più vicini e, quindi, più importanti, almeno per lui.

⁷ UNESCO, Rapporto sulle strategie dell'educazione, Roma, 1973.

⁸ Ivan Illic, *Descolarizzare la Società*, Milano, 1972.

L'introduzione del giornale aiuta a superare questo scollamento e può contribuire a raggiungere quel necessario equilibrio anche educativo tra la quotidianità fugace, caotica, impellente e la immobilità della storia e della cultura, «depositata» attraverso i secoli.

Il quotidiano è una dimensione della realtà, la dimensione del fluire degli «accadimenti» di ogni giorno che sollecitano sempre nuovi schemi di lettura, di interpretazione, di risposta. Perché fluido, destrutturato, non definito e mobile, è spesso guardato con sospetto e timore dalla scuola che si trova certamente più a suo agio con ciò che è già avvenuto, interpretato, giudicato.

Non si può negare che l'accadere quotidiano, accanto agli elementi di realtà che porta con sé, induca facilmente alla dissipazione, al disorientamento per la quantità, la varietà e la complessità degli elementi che offre. La sua ridondanza informativa esige una serie di criteri di scelta, di riduzione, di organizzazione dei messaggi.

In qualche modo è comprensibile che la scuola cerchi di difendersi dal quotidiano perché esso può travolgere pensieri, propositi di un lavoro intellettualmente sistematico, creando l'illusione di un maggiore coefficiente di realtà per l'urgenza e la drammaticità delle situazioni che presenta.

Ma non è giustificabile perché il problema è quello di imparare a leggere, a selezionare il quotidiano, non quello di fuggirlo come forza dissipatrice o negativa.

Se il problema è quello di apprendere a gestire i flussi informativi per inquadrarli in modo epistemologicamente corretto e culturalmente produttivo nel proprio progetto di vita, allora non occorre discutere se la realtà quotidiana debba entrare nella scuola con i mezzi di comunicazione che la veicolano, l'affidano «provvisoriamente», ma «come» e «perché» debba entrarvi.

Si tratta di trovare la misura della convivenza tra il passato e il presente, tra l'elaborazione inevitabilmente lenta di strumenti di indagine scientifica e la sollecitazione a cimentarsi nell'oggi con gli strumenti anche imperfetti di cui si dispone.

4. Il giornale come verità manipolata

Le spese di gestione di un giornale sono altissime e generalmente il suo bilancio è in passivo. Per sopravvivere deve adattarsi

alle leggi del mercato che sono quelle della concorrenza, del profitto, della domanda e dell'offerta; deve farsi oggetto di consumo che si adegui non solo alle attese del pubblico, ma soprattutto agli interessi di chi ha il monopolio della sua proprietà, che è la classe dominante.

Sotto questo punto di vista concepire il giornale come «indipendente e «obiettivo» strumento di diffusione del sapere, di promozione culturale al servizio del grosso pubblico significa essere superficiali ed ingenui.

E' un potere, e in quanto tale è un mezzo di controllo ideologico ed economico che orienta non disinteressatamente sui problemi di politica interna ed internazionale. Ciò non esclude però che abbia indubbi caratteri di validità.

Il suo essere un «quotidiano», e quindi suo dover proporre in un vasto ed articolato mosaico problemi semplicemente giustapposti per il fatto che sono «attuali», «contemporanei» e fanno «notizia» è un suo handicap. Inevitabile la sua episodicità, frammentarietà, inverificabilità, approssimatività con cui si accosta agli avvenimenti. Dovendo giocare sul tempo, sull'anticipo, l'indagine critica e la riflessione interpretativa e il confronto con altre fonti è impossibile; in qualche misura è costretto ad essere non «scientifico», a lasciarsi prendere dall'impulsività del momento e della reazione a caldo, senza una decantazione meditata e riflessa.

Come «oggetto» deve farsi acquistare; perciò privilegia generalmente il fatto «eccezionale» che, con il suo sicuro richiamo di sensazionalità, serve ad attrarre, ad affascinare, e trascura quegli aspetti cosiddetti «normali» della vita sociale che sono quei lenti, ma sistematici processi di trasformazione del costume, della vita e dei valori delle persone, delle istituzioni che sono alla base di ogni trapasso storico.

Atteggiamento analogo lo riserva verso le persone. La sua attenzione è attratta dai personaggi di spicco, dai gruppi egemoni, specie politici mentre ignora la presenza e l'azione popolare, come soggetto storico. Un limite ancor più grave sta nel non fornire una chiave interpretativa in base alla quale ricostruire il senso delle notizie riferite. Esso si presenta come un collage di informazioni parziali, ognuna delle quali appare formalmente in sé conclusa. Viene di fatto così impedito di collegare l'evento riportato con gli altri eventi e, quindi, di apprenderne appieno il significato.

Nella gran parte dei casi all'infuori di quelli dichiaratamente di partito, occulta la sua collocazione ideologica, il giudizio sull'accadimento riferito per poter tentare un proselitismo strisciante che quasi sempre gli riesce.

Quella del giornale, quindi, è una verità «manipolata», «confezionata».

Non è il caso di scandalizzarsene eccessivamente e di negargli a priori ogni valore: questo atteggiamento radicale fa soltanto il gioco di chi ha interesse alla manipolazione, in quanto la stampa (manipolata o no) esiste, è una realtà con la quale tutti siamo chiamati a fare i conti, in modo particolare la scuola per la sua istituzionale funzione educatrice.

5. Per una pedagogia dell'informazione

Introdurre il giornale in classe è un mezzo semplice ed efficace per aprire la scuola sulla vita.

Ma, come si è detto, la sua lettura presenta diverse difficoltà: alcune legate necessariamente ai livelli culturali e alla personalità del lettore; altre alla stessa natura del giornale.

Per afferrare, quindi, l'autentico fluire della vita, attraverso la molteplicità dei fatti riportati, occorre la conoscenza di una serie di tecniche di decodificazione critica. Senza queste non solo non si ottengono i fini che ci si propone, ma si rimane invischiati nel gioco della loro strumentalizzazione⁹.

L'universo rassicurante delle certezze, se di certezze si può parlare a proposito di quelle trasmesse dalla scuola, con lo studio del giornale lascia il posto alle inquietudini della relatività. Il giornalismo è essenzialmente soggettività, e non soltanto nei commenti. Già la scelta del tipo di informazione non è naturale, né obiettiva.

Non si tratta però di formare degli scettici, bensì dei lettori accorti che sappiano impadronirsi delle informazioni e della verità che spesso è nascosta, simulata, parziale.

Ma affidare soltanto al quotidiano la responsabilità di educare al presente e alla realtà sarebbe un grave errore educativo. Il quotidiano porta a conoscenza di fatti che spesso rappresentano l'eccezione e l'insolito. I giovani devono apprendere e dare senso anche a ciò che avviene in una realtà che non fa notizia. Saperla leggere e muoverci consapevolmente con strumen-

ti che ne suggeriscano il significato e soprattutto contestualizzarla e relativizzarla è uno dei principali compiti di una più ampia strategia educativa all'informazione.

La grande paura della manipolazione ideologica dell'informazione di massa non si vince soltanto con complicate esercitazioni di «dietrologia», o con il puntiglioso confronto delle testate, quanto piuttosto abilitando i giovani:

— a dare senso ai messaggi che ricevono, senza limitarsi a registrare il senso che altri propongono;

— a cercare informazioni oltre quelle fornite loro esplicitamente dalla scuola, dai gruppi di appartenenza.

Un rapporto emancipato con gli strumenti e gli eventi del presente predispone un rapporto consapevole con gli strumenti e con gli eventi del passato:

— chi non si documenta non può costruirsi le sequenze storiche entro le quali gli eventi del presente diventano comprensibili o per lo meno interpretabili;

— chi non documenta lascia che il campo del presente risulti totalmente segnato da altri;

— chi non registra il presente e non fissa il senso che a questo presente egli dà, viene espropriato delle memorie che gli appartengono e dovrà affidarsi alle memorie degli altri.

6. La nascita di una nuova scuola

Il giornale è per la scuola un test di realtà, una provocazione non soltanto ad affacciarsi sul mondo ma anche ad agire nel mondo. Le condizioni che fondano l'uso del giornale (e non solo lo studio del giornale) sono la necessità di dover sapere che

⁹ Marshall MacLuhan, *La città come aula*, Roma, 1980.

M. Berretta, *La Comunicazione - Problemi e spunti didattici*, Torino, 1980.

N. Postman, *Ecologia dei media*, Roma, 1981.

AA.VV., *Il quotidiano in classe*, Bologna, 1980.

L. Terracini, *I segni e la scuola*, Torino, 1980.

U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, 1979.

Violi-Calabrese, *I Giornali - Guida alla lettura e all'uso didattico*, Roma, 1980. (Espresso-documenti).

L. Galbersanini, *Uso didattico del giornale*, Roma, 1982.

cosa sta accadendo per prendere decisioni: è lo strumento di chi si muove nella realtà come soggetto sociale con una propria funzione. L'insegnante progressista incita i suoi allievi ad avere attenzione all'attualità ma non ha i mezzi per muoversi nel mondo con i suoi allievi con funzioni sociali, riconosciute dalla scuola e dalla società. Perdura, infatti, una vecchia prassi pedagogica: educare i giovani in condizione di «separatezza». Ma, per educare i giovani alla realtà, occorre creare condizioni di «interazione» con la realtà.

Il quotidiano non può essere veramente usato per quello che è se la scuola non riesce a far assumere ai propri allievi responsabilità e compiti di rilevanza sociale, e se il mondo extrascolastico non le invia richieste e non le impone responsabilità.

Il cambiamento strutturale di una scuola che lavora per compiti, interagendo con la realtà, è radicale, perché richiede una mutazione della concezione del far apprendere. E' ormai sufficientemente condivisa l'idea che una educazione, bilanciata sulla teoria e carente di operatività, è insufficiente. Questo ha portato a esperienze di alternanza scuola-lavoro (stage), anche se queste esperienze mantengono ancor viva la vecchia concezione del dislivello gerarchico del sapere e del fare: prima si conosce e poi si fa.

L'imparare facendo è una formula che provoca resistenza, ma può essere considerata l'unica valida per il giornale, inteso come strumento di lavoro specializzato sull'attività. Non è possibile, infatti, uno studio «pre-

vio» per capire il giornale dello stesso giorno.

* * *

L'introduzione del giornale a scuola è, come si può ben comprendere, non soltanto un modo tra i tanti, solitamente usati, di comunicare una serie di «informazioni», magari nuove, che lasciano nella abituale passività ricettiva l'allievo, ma una vera provocazione per aprirlo alla vita tumultuosa degli accadimenti storici, immergerlo in essi e coinvolgerlo con il peso della sua personale iniziativa e responsabilità.

Il giornale è, quindi, una occasione per saltare quel muro che, per tanti anni, ha costretto la scuola all'isolamento, ghettizzandola, ed il primo passo verso quel nuovo mondo che, con le moderne tecnologie microelettroniche¹⁰, sarà sempre più dominato dal potere dell'informazione.

¹⁰ Giuseppe Richeri, *L'universo Telematico*, Bari, 1982.

Luciano Gallino, *Informatica e qualità del lavoro*, Torino, 1983.

AA.VV. (a cura di Gunter Friedrichs), *Rivoluzione microelettronica*, Milano, 1983.

AA.VV., *Elettronica come sfida*, Milano, 1983.

S. Nora-A. Minc, *Convivere con il calcolatore*, Bompiani, Milano, 1979.

Conferenza CEE, *La società dell'informatica*, Dublino, 1982.

Bruno Lefèvre, *Immaginare l'avvenire - Verso la società dell'informazione*, Sarin-Marsilio Editori, 1983.

A. Glowinski, *Telecomunicazioni Obiettivo 2000*, Sarin-Marsilio Editori, 1983.

UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO

Un nuovo concorso a premi indetto a tutti, ma specialmente ai giovani

ULTIMO SPETTACOLO

Soggetto teatrale di Gian Franco Masetti

La storia è ambientata in Grecia, nell'isola di Rodi durante l'occupazione italiana, poco prima lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Il protagonista, o, per meglio dire, il cronista della vicenda è un sergente di fanteria dell'esercito italiano. Povero, di cultura elementare, parte dal nord per fare il servizio di leva nell'isola. Fondamentalmente ingenuo e bonaccione, ottiene la promozione a sergente, grazie alla sua abilità al tiro a segno e per la capacità di adattamento alla vita militare. E' inoltre il solo, tra una gran massa di contadini analfabeti, a possedere la licenza elementare.

Seguiamo la sua vita a contatto con la gente del luogo, mentre cerca di imparare la loro lingua, di conoscere i loro usi e costumi, la liturgia ortodossa.

Poi una sera, in una sala cinematografica, assistiamo allo scontro suo e di alcuni suoi compagni con un gruppo di arditi. L'occasione della rissa nasce da un motivo futile: l'orgoglio di corpo; ma la vera ragione è un'altra: gli arditi prima che soldati italiani si sentono fascisti e pretendono sottomissione da parte dei fanti.

Gli arditi, malamente pestati, tacciano la vergogna della loro sconfitta al comandante, timorosi della sua collera. La cosa non ha perciò ripercussioni disciplinari nei confronti del sergente e dei suoi compagni.

Veniamo così alla sera dell'ultimo spettacolo. A teatro si esibisce un prestigiatore. La sala è stracolma di soldati, ufficiali, civili. E' presente anche il comandante della guarnigione, accompagnato dalla sua signora.

Il prestigiatore invita proprio quest'ultima a esibirsi sul palco per un numero di ipnotismo. Quando la donna è in catalessi, il prestigiatore le sussurra qualcosa all'orecchio: ora lei crede di trovarsi in mezzo al mare e di nuotare. La riva si allontana sempre più dal suo orizzonte; l'acqua sale, sale, sale, sale. La donna muove le braccia e trema; tutta la platea è col fiato sospeso.

Poi si sente un grido; la donna invoca aiuto ed esclama: «Affogo».

Il pubblico è fortemente impressionato qualcuno si alza in piedi; anche il comandante si è alzato, mentre le grida della donna si fanno strazianti. Il comandante estrae allora dalla fondina la sua pistola e spara sul prestigiatore, che, colpito, barcolla e stramazza a terra. La donna piomba ai suoi piedi, svenuta.

Nella sala è il caos più completo: gente che si precipita sul palcoscenico, urla, impreca, fugge. Il sergente è tra coloro che si precipitano fuori dalla sala. Esce per strada e corre come un forsennato per le vie della città. Si ferma infine ad una fontana e qui scoppia in singhiozzi e urla: «Perché, perché, perché...?».

Il giorno seguente in caserma, durante l'alza bandiera, gli altoparlanti annunciano che l'Italia è in guerra.

IL GIUDIZIO

Soggetto teatrale di Maurizio D'Amato

ATTO I

La scena è una enorme finestra attraverso la quale gli spettatori intravedono un uomo, un suicida prima che si ammazzi. E' solo e un lungo monologo di condanna e di lucida e obiettiva disamina della realtà che lo circonda precede il suo atto. Si affaccia sulla finestra verso il pubblico, lo coinvolge e lo fa sentire partecipe, responsabile della società in cui viviamo dove il valore-uomo e la sfera affettiva dell'uomo stesso hanno notevolmente perso d'importanza. La scena che seguirà dopo introduce l'occhio dello spettatore in una stanza ben arredata che mette in evidenza l'opulenza e il pieno raggiungimento dei propri scopi da parte di un uomo, al contrario del suicida, pienamente integrato nel sistema. L'uomo è in punto di morte: al suo capezzale gli ideali di vita dei nostri tempi, sintetizzati nelle figure di quattro persone che anche di fronte all'avvenimento della morte esprimono in un rigido formalismo la vuotezza della loro vita e la loro mancanza di sensibilità. Durante la conversazione nella stanza entra la morte che trascina il suicida e attraverso un dialogo serrato con questo mette in luce le diversità di posizione di fronte alla società da parte del suicida rispetto a quella dell'uomo che sta morendo nel letto sullo sfondo.

Il suicida e la morte parlano e sullo sfondo le persone al capezzale del morto dall'entrata dei due fingono di parlare ma rimangono mute, chiuse nel loro formalismo. L'uomo perfettamente integrato nell'attuale sistema di pseudo-valori spira. La nuova scena vedrà soli la morte e il suicida: qui la morte offre delucidazioni al suicida sul significato della morte e dell'esistenza e sulla destinazione del loro viaggio: il giudizio.

La scena conclusiva del primo atto vedrà la morte che accompagna l'altro morto (l'integrato) verso il giudizio.

ATTO II

Dio e il demonio, schematizzati nella figura di un uomo per il demonio e di una scala e di una voce fuoricampo per Dio, sono a colloquio e definiscono i propri campi di azione in vista del giudizio conferendo ad esso un mistico equilibrio di funzioni. La morte avverte che tutto è pronto. L'atmosfera pesante della preparazione al giudizio è rotta dal primo giudicato. Il suicida è davanti a Dio.

In questo contesto il suicida sintetizza il rifiuto della società creata dall'uomo stesso. Il dialogo potrà mettere in risalto interessanti svolgimenti sul libero arbitrio, sul senso della nostra società fondata sulla modalità dell'avere, sul senso degli pseudo-valori protagonisti dei nostri tempi, sulla legalità etica del suicidio come fuga dalla società e su altre tematiche che ne derivano.

Dopo il suicida è la volta dell'ingegnere.

Ora parla il demonio e con la sua logica fa cadere le inutili convinzioni dell'uomo «integrato». Questa volta è l'uomo ottimista a cadere con le sue aspirazioni e suoi falsi traguardi. E l'uomo, quindi, spogliato dei suoi assurdi e integrati ottimismo e delle sue inutili e vigliacche fughe davanti alla società ed alle sue costruzioni è messo a nudo davanti a se stesso attraverso il razionalismo etico di due entità metafisiche quali Dio e il demonio.

La scena conclusiva vede la condanna di entrambi gli atteggiamenti etici di fronte alla società, lasciando allo spettatore il compito di ritrovarne il «giusto mezzo».

PARZIVALLO

Soggetto teatrale di Giacomo Anderle

L'azione si svolge in una reggia medievale e in un bosco, tra il 1100 e il 1200. Sullo sfondo concavo un tetro castello con molte finestre, a cui si affacceranno i vari personaggi, e portoni con archi possenti. Negli angoli saranno disposte confusamente statue di santi ed enormi icone. Nel centro giganteggia un trono, mentre in primo piano saranno disposte ancora alcune casse.

Parzivallo è un valoroso cavaliere; di lui si narrano cose meravigliose, la sua forza è enorme, il suo coraggio infinito. Nessuno ha dubbi, lui è il più grande cavaliere, il suo onore è senza macchia.

PRIMO ATTO

All'aprirsi del sipario la scena si presenta piena e movimentata: cavalieri e dame, in gruppo o a coppie, passeggiano; altri ascoltano dei menestrelli che cantano e suonano; un menestrello in primo piano sta cantando una ballata molto triste: un cavaliere è partito, è andato in guerra, non ha voluto sentire il pianto dell'amata; adesso lui è morto, carico d'onore, lei è rimasta sola con il suo dolore. Ma la melodia del menestrello è presto soffocata da risa ed urla. Un nano è infatti salito in piedi sul trono e ora salta e gesticola tra l'ilarità degli astanti. Ad una finestrella, in alto, alcuni monaci con sguardo severo si affacciano in silenzio. Tra grida di gioia ed applausi entra Parzivallo; da una cassa in primo piano escono strisciando il re e la regina; si portano sul trono, mentre tutti si pongono attorno a Parzivallo che racconta la sua ultima meravigliosa avventura. Al termine il re si alza e proclama Parzivallo grande paladino. Cavalieri e dame, nel frattempo, si sono addormentati o sono usciti di scena; anche re e regina ritornano nella cassa da cui erano venuti; la luce si abbassa, da lontano giunge l'eco di un canto di monaci.

Parzivallo è immobile tra le statue dei santi. Si sente piangere una donna, mentre sullo sfondo si apre un piccolo portoncino. Parzivallo si avvicina per conoscere il motivo del pianto; scopre così che un perfido stregone ha rubato alla bella dama una bambola alla quale era molto affezionata. Parzivallo decide subito di aiutarla e di andare in cerca della bambola. La dama però teme per la sua vita, perché è segretamente innamorata di lui, ma Parzivallo ha ormai deciso, e non può più tornare indietro: partirà, riprenderà la bambola e quando tornerà potrà sposare la dama. Parzivallo parte accompagnato da un canto di monaci e dal saluto del re e dei cavalieri.

SECONDO ATTO

Parzivallo alla ricerca della bambola, uccide un cavaliere che ha la sua stessa voce e che gli ostruisce il cammino; arriva in un villaggio, chiede informazioni, ma inutilmente; continua il suo cammino, un eremita lo esorta a tornare indietro; Parzivallo continua; una giovane donna piange sul cadavere del suo bambino, bambino che sarebbe nato se il suo cavaliere non avesse voluto andare in guerra, dove poi morì.

Parzivallo continua, assiste ad una visione, in cui vede un gruppo di monaci che trasporta il corpo della sua bella dama morta; un lungo corteo di cavalieri e

dame la segue piangendo; per ultimo un cavaliere, in armatura lucente, che regge la bambola e ride; Parzivallo prosegue.

TERZO ATTO

Arrivato in un bosco, Parzivallo si sente chiamare, ma non vede nessuno. Appare lo stregone, in abiti dimessi, quasi un buffone. Parzivallo si rifiuta di combattere con lui e lo assale a pugni e a schiaffi; vuole sapere dove si trovi la bambola. Lo stregone cerca di convincerlo che, in fondo, una bambola non è niente, ma invano. Passa intanto, portando la croce, Gesù, seguito da cavalieri e dame piangenti; una dama si volta verso Parzivallo e lo chiama; Parzivallo però non si accorge di niente e spiega allo stregone che ha un pegno d'onore e non può fare altrimenti; dovrà assolutamente recuperare la bambola, anche a costo di morire; anzi tanto più sarà fortunato, se verrà ucciso, perché sarà morto con onore, servendo la sua amata. Lo stregone ride e scompare. Sullo sfondo appare la sua bella dama che lo chiama. Parzivallo ha nuovamente delle visioni.

Prima apparizione: un bambino si è perso e parla con le anime nascoste nella foresta, che gli dicono di fuggire, perché un uomo impietoso si aggira tra gli alberi. Passa un gruppo di monaci, cantando.

Seconda visione: la bella «dama della bambola» si lamenta perché dovrà morire, dato che un giovane cavaliere, che lei credeva cortese e prode, la ucciderà; arriva il corteo di cavalieri e dame, che la solleva e la porta via.

Parzivallo viene sfidato a duello da tre cavalieri (che, come il primo, hanno la sua stessa voce) e li uccide, imprecaando contro lo stregone, che lo vuole distogliere dalla sua missione.

QUARTO ATTO

Parzivallo arriva in un paese, dove si sta svolgendo una grande festa. Nel mezzo della piazza c'è l'albero della Cuccagna; in cima all'albero c'è lo stregone. Parzivallo lo sfida a duello. Questa volta lo stregone appare in tutta la sua potenza e con le arti magiche sta per sconfiggere il forte cavaliere. Parzivallo lo invita ad usare armi leali, che diano a lui la possibilità di mostrare il suo valore. Lo stregone però rivela che lui potrà essere vinto solo da armi superiori, certamente non umane; farebbe bene perciò Parzivallo se si rivolgesse a Dio, per chiedere perdono. Parzivallo lo deride; lui non ha bisogno di chiedere perdono e non si è mai inginocchiato davanti a nessuno, tranne che al re, perché è così che vuole la legge della cavalleria e Dio stesso. Lo stregone continua dicendo che spesso il vincere sta nel perdere e che il vincere è tante volte un perdere. Parzivallo lo sfida nuovamente. Lo stregone allora lo apostrofa con sdegno, dicendo che mai vide un pezzente carico di tanta boria e di tanto onore rubato chissà dove, e si ritira dal duello; rivela così a Parzivallo il luogo dove è nascosta la bambola, ma dovrà fare ben attenzione, prima di prenderla, perché, nel momento in cui prenderà la bambola, la sua amata morirà, ma se non la prenderà, potrà tornare da lei e vivere felice. Lo stregone scompare. Parzivallo è solo. In lontananza appare la bella innamorata piangente; Parzivallo è pervaso da una profonda agitazione, è pieno di dubbi, ma alla fine prende la bambola; la bella dama scompare; grida di dolore; Parzivallo ha la bambola, ma non sa cosa farsene, non sa a chi darla; passa il corteo con la dama morta; Parzivallo è solo, sempre più solo, mentre scende la notte.

EDITRICE ELLE DI CI

Jean-Marie Déchanet

YOGA CRISTIANO IN DIECI LEZIONI

pp. 152 - L. 3.900



Un manuale di grande praticità e di spiccata sensibilità cristiana, utilissimo a quanti, giovani o adulti, vogliono migliorare il loro stato di salute.

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

EDITRICE ELLE DI CI

H. Bossu - C. Chalaguier

L'ESPRESSIONE CORPORALE

Approccio metodologico
e prospettive pedagogiche

pp. 216 - L. 5.000



Il volume aiuta a scoprire le preziose risorse e le immense possibilità di comunicazione presenti in ogni uomo.

L'espressione corporeale insegna l'arte di vivere in armonia con se stessi in relazione naturale con gli altri e con il mondo.

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)