

# Espressione Giovani '81



---

# EG '81

bimestrale / anno quarto  
n. 6 / novembre-dicembre 1981

---

## redazione

20125 Milano, via Rovigno 11/A, tel. (02)28.50.598

Bartolino Bartolini, Federico Bianchessi, Gottardo Blasich,  
Arturo Bombardieri, Marco Bongioanni, Vittorio Chiari, Bano Ferrari,  
Luciano Frontini, Salvatore Grillo, Valerio Guslandi, Ezio Leoni,  
Franco Lever, Lorenzo Longoni, Andrea Marconi, Franco Marinelli,  
Luigi Melesi, Carlo Maria Pensa, Enrico Resti, Carlo Rossi,  
Luciano Scaglianti.

Con la collaborazione dei CGS/CNOS: Cinecircoli Giovanili  
Socioculturali

---

## collaboratori e corrispondenti dall'estero

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten  
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz  
Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo  
Francia: Max Praile, Paris  
Germania: Guido Pojer, Koln  
Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin  
Perù: Francisco Pini, Lima  
Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw  
Spagna: Carlos Garulo, Barcellona  
Stati Uniti d'America: 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  
Spedizione in abbonamento postale Gr.IV (70)

Abbonamento annuo:  
Italia, L. 9.500; estero, L.15.000; arretrati e singoli, L. 2.000

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

Stampa: Scuola grafica salesiana. Milano



*Se voi volete riportare  
la gioia nell'arte,  
rivolgetevi ai giovani.  
(Gordon Craig)*

In copertina:  
Andrea Jonasson  
ne "L'anima buona di Sezuan"

il  
cartellone  
di

# Espressione Giovani '81

---

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Editoriale</b>             | La vera poesia è anche pittura, scultura, musica, è teatro, 2  |
| <b>I lettori in redazione</b> | Valutazione 1981, progettazione 1892, 5  |
| <b>Teatro</b>                 | TESTI EG<br>Il morto a cavallo, di Henri Ghéon, 7<br>CLOWNERIE<br>Quell'oscuro oggetto del desiderio, di Carlo, Valerio, Bano, 37<br>TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA<br>Se fossi foco brucerei lo mondo. Se fossi..., di Luigi e Bano, 41  |
| <b>Fotografia</b>             | L'arte di fotografare un'opera d'arte, di Luigi Melesi, 46<br>Foto-inserto, 48   |
| <b>Cinema</b>                 | RECENSIONI<br>Da un paese lontano, di Krzysztof Zanussi, di Ezio Leoni, 55<br>Piso Pisello, di Peter Del Monte, di Valerio Guslandi, 58<br>RASSEGNE<br>Taccuino veneziano, di Federico Bianchessi Taccioli, 60<br>CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA<br>Cinescuola: fascismo, Lombardia e 16 temi d'italiano, di Federico Bianchessi Taccioli, 53 |
| <b>Musica</b>                 | Guida per una discoteca, di Luigi Lacchini, 63   |
| <b>Animazione e scuola</b>    | Programmazione e ricerca espressiva, di Gottardo Blasich, 69<br>La mia città e la musica, di Umberto Pessina, 75   |
| <b>Concorso EG '81</b>        | Scultura morente, di Gianfranco Guida, 76<br>Beetelsmania, di Fabrizio Broggi, 80<br>Il drago, di Fausto Pozzi, 82   |
| <b>Notizie</b>                | Indice dell'annata '81, 85<br>Scheda: valutazioni 1981 progettazione 1982, 87  |

---

# **LA VERA POESIA È ANCHE PITTURA, SCULTURA, MUSICA E TEATRO**

**... scenderai sulle scale automatiche,  
tra cadaveri in maschera, tu la sola vivente ...**

---

**... Che ali avevi solo nella fantasia**

*Lunedì 21 settembre. Sono le 19.00. Il Piccolo Teatro di Milano appare ancora più piccolo. C'è più gente fuori che dentro. Non abbiamo mai visto quella sala così traboccante. Non più un posto, nemmeno in piedi. C'erano ragazzi anche sulla scena pronta per la replica di Strindberg. Un pubblico di ragazzi e giovani; pochissimi gli adulti. Il programma: «Strehler legge Montale». Quella moltitudine ha scioccato persino Strehler che ha letto: Corno inglese, Merigiare pallido e assorto, Forse un mattino, Dora Markus, La casa dei doganieri, Notizie dal Monte Amiata, Primavera hitleriana, Piccolo testamento, Il sogno del prigioniero, e qualche frammento degli Xenia, con quello struggente appuntamento dato alla moglie: «Avevamo studiato per l'aldilà / Un fischio, un segno di riconoscimento / Mi provo a modularlo nella speranza / Che tutti siamo già morti senza saperlo».*

*I soliti spiriti polemici avranno criticato anche questo spettacolo, l'avranno definito moda, opportunismo, strumentalizzazione, democratizzazione della poesia. Ma forse è l'invidia che parla in essi. O il rammarico di non riuscire più ad entusiasinarsi, a commuoversi, a evocare, a immaginare.*

*Ad attirare tanti giovani e ragazzi, noi, invece, pensiamo sia, ancora una volta, il gusto della bellezza, il bisogno di verità, il piacere della poesia e... anche il desiderio di scoprire il segreto poetico di Eugenio Montale, quella sua magia di scrivere poesia che è pittura, scultura, musica e teatro. La serata al Piccolo appare emblematica. E non era la prima.*

*Ci auguriamo che qualcuno di quegli attenti spettatori abbia scoperto che il segreto della poesia, come di ogni arte, è nella solitudine, è nella riflessione. «La poesia è opera frutto di solitudine, di accumulazione, di riflessione». Lo ha svelato Montale stesso nel suo discorso tenuto all'Accademia di Svezia.*

**Potrà sopravvivere la poesia nell'universo delle comunicazioni di massa**

*In questa nostra epoca la comunicazione di massa, la radio e soprattutto la televisione hanno tentato, non senza successo, di annientare ogni possibilità di solitudine e di riflessione, proponendo una differente espressione artistica.*

*L'arte nuova, quella del nostro tempo, è per Montale lo spettacolo: un'esibizione isterica, non necessariamente teatrale, che opera una sorta di incantesimo o di massaggio psichico sullo spettatore o ascoltatore o lettore che sia, e che attribuisce certe intenzioni a opere che non ne hanno o ne hanno avute altre. Un'esibizione ossessiva e invadente che non lascia spazio né respiro al pubblico se non quello di «vedere, sentire, consumare». A queste condizioni l'arte diventa solo produzione commerciale, produzione di oggetti di consumo da usarsi e da buttarsi via in attesa di un nuovo mondo nel quale l'uomo sia riuscito a liberarsi di tutto, anche della propria coscienza.*

*E anche la poesia, per mettersi al passo con i nuovi tempi, diventa merce. È quindi nata l'altra poesia, quella alternativa: una frana di parole, le più prive di vero significato, un susseguirsi di rumori più che di suoni, un caotico elenco di cose, gesti e sentimenti. Una poesia indecifrabile senza l'aiuto di uno psicanalista. Importante però che abbia spettatori, e molti, e soprattutto clienti pronti a comperarla.*

*Ma c'è ancora la poesia, c'è l'arte, che rifiuta con orrore il termine di produzione, quella che sorge nel silenzio, quasi per miracolo, che rifiuta l'attuale per essere di sempre, che aspetta senza lo spasimo dell'immediato.*

*Forse è più poesia quella scritta nel segreto diario di alcuni giovani, e non ancora letta da nessuno.*

### **Una poesia l'abbiamo scritta tutti**

*Chi, nella prima giovinezza, non ha provato a scrivere una poesia, sia pur breve? O almeno, chi non l'ha iniziata, anche se subito interrotta davanti ad un verbo indeclinabile o, è forse più facile, per la confusione delle immagini o l'incapacità di averle, di riviverle, di esprimerle? O per l'impossibilità di dare forma a una visione?*

*EG ha pubblicato più volte poesie giovani. Continueremo ancora, pur interrogandoci sulla sua utilità, e se la poesia è ancora un linguaggio capace di esprimere l'animo dell'uomo contemporaneo.*

*Montale scrisse i primi versi da ragazzo. Erano versi umoristici con rime tronche bizzarre. Più tardi, conosciuto il futurismo, compose anche qualche poesia di tipo «fantaisiste» o, se si vuole, grottesco-crepuscolare. Ma non le ha mai pubblicate. Lui stesso non era convinto. E poi ambizioni più concrete e più strane l'occuparono. Studiò per debuttare nella parte di Valentino nel Faust di Gounod. Fu proprio in quell'anno che per esperienza, o per intuizione, comprese la fondamentale unità delle diverse arti. «E quando cominciai a scrivere le prime poesie degli "Ossi di seppia" avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura».*

*Pensiamo anche noi che la poesia sia l'espressione artistica che sta alla radice di ogni altra forma; per dipingere un quadro bisogna aver dentro della poesia, diversamente creere una crosta. La poesia è un'arte tecnicamente alla portata di tutti: basta una biro e un foglio di carta. Poeticamente è però condizionata dallo spirito umano, dipende tutta dall'anima. E la crisi del nostro esistere mette in crisi anche la poesia e qualsiasi arte.*

*Pronostichiamo, e vorremmo essere profetici, che, per necessario contraccolpo, dalla cultura di massa col suo carattere effimero e superficiale, e dalla crisi della società attuale, connotata di pessimismo e disperazione, possa nascere una cultura che ci faccia vivere, sia argine e riflessione, più umanista e meno commerciale, aumenti l'essere dell'uomo e non l'illusorio suo benessere.*

## Il Progetto di EG '82

*Il progetto potrà essere anche totalmente modificato su indicazione dei lettori. Per questo, anche quest'anno, vi invitiamo a scriverci, con un poco di sollecitudine, le vostre osservazioni e proposte, utilizzando la scheda; ma non accontentatevi della sola crocetta (!?). Vi chiediamo fantasia e concretezza. Le rubriche resteranno le stesse: dopo «L'editoriale» e «Lettori in redazione» per la presentazione di iniziative, attività, lavori e per favorire la conoscenza e lo scambio diretto fra gruppi o singoli;*

*«TEATRO», testi, clownerie, teatro-scuola, notizie;*

*«CINEMA», recensioni, rassegne, cinescuola, problemi, note di regia, soggetti e scalette;*

*«MUSICA», arrangiamento, strumenti, personaggi, dischi;*

*«AUDIOVISIVI-TV», pubblicazioni, fotolinguaggio, qualche montaggio;*

*«ANIMAZIONE e SCUOLA», presentazione di esperienze, proposte di programmi, tecniche espressive...*

*«FOTOGRAFIA», foto inserto di spettacoli teatrali e cinematografici.*

*Vogliamo conservare a EG la caratteristica di «rivista-laboratorio», o, se più vi piace, rivista-bancherella di materiali e tecniche, di stimoli ed esperienze che favoriscano o facilitino il protagonismo attivo dei lettori-attori. Non ci arrendiamo a trasformare la rivista in una serie di articoli critici e pubblicitari, di spettacoli teatrali messi in scena dalle compagnie o cooperative nelle regioni o diocesi italiane; né in pubblicazione, sia pure suggestiva, di prodotti cinematografici e televisivi. Speriamo invece di avere maggiore collaborazione soprattutto da parte della scuola, allievi e insegnanti, per rendere sempre più piacevoli, utili e originali le due rubriche «teatro-scuola» e «cine-scuola». Perché dalla scuola può uscire qualche valido ricambio generazionale, auspicato e atteso da anni, ormai, per un reale rinnovamento socio-culturale. Un problema reale nel mondo dello spettacolo, ad esempio, rilevato in tutti i generi, è la mancanza di testi validi per contenuto e forma. Basti pensare alle sceneggiature di tanti film italiani di questi ultimi tempi: personaggi innaturali o vaneggianti, dialoghi penosi e insignificanti, situazioni vuote di umanità e di fantasia. Furio Scarpelli, sceneggiatore de «I soliti ignoti», «Tutti a casa», «C'eravamo tanto amati», eccetera, dice che per riuscire a creare sia un personaggio che il suo dialogo, si dovrebbe possedere preventivamente due piccole qualità: un certo interesse per il prossimo e un po' d'ironia. Si tratta quindi, ancora una volta, di imparare a osservare con meraviglia, ad ascoltare con pazienza e interesse, a entrare nella vita degli altri. La presunzione di sapere tutto e l'interesse narcisistico di se stesso non potrà che produrre soggetti autarchici, espressione di una presunta autosufficienza.*

*Ora ci resta lo spazio appena sufficiente per invitarvi a rinnovare l'abbonamento, anche se per motivi di svalutazione della lira, di rincaro della carta e aumento della contingenza, costerà novemila e cinquecento lire; a trovare un nuovo abbonato a EG 82; a scriverci, per mezzo della scheda allegata a questo numero, la vostra collaborazione alla progettazione della rivista (tra parentesi: a chi ci ha inviato la scheda-proposta '81 abbiamo spedito in omaggio « Il corpo racconta» della Collana Espressione); e a farvi gli auguri per la vostra attività espressiva, corsi d'animazione, laboratori teatrali o cinematografici, e anche di Buon Natale!*

LA REDAZIONE

## **VALUTAZIONE 1981 E PROGETTAZIONE 1982**

**I lettori che desiderano intervenire in questa rubrica, per essi appositamente aperta, sono pregati di indirizzare le loro lettere e materiali espressivi a:  
Redazione Espressione Giovani  
Via Rovigno 11-A, 20125 Milano.**

*La somma di un anno, l'ottantuno di EG, non vogliamo tirarla da soli. È ormai consuetudine farlo insieme ai lettori e, insieme, studiare anche il programma del prossimo anno. Per questo la scheda di valutazione e progettazione alle pagine 79-80. Sintetica e indicativa. Ciò non proibisce ai lettori, né pigri né avari, di allegare un paio di cartelle, o anche una soltanto, dattiloscritta o manoscritta. Una semplice crocetta, infatti, non suggerisce molto in merito a preferenze o disgusti e alle proposte alternative e nuove. Alla scorsa inchiesta hanno risposto oltre cento lettori; una ventina soltanto, però, ci ha dato informazioni e giudizi stimolanti. Le crocette sono pure state utili: ci hanno permesso di evidenziare gli indici di gradimento e no delle singole rubriche della rivista.*

*Perché vi rendiate conto dell'utilità di questo sondaggio, vi ricordiamo che proprio dalle proposte per EG 81 sono nate le rubriche «lettori in redazione», «teatro-espressione scuola» e «cinema-espressione scuola».*

*Può facilitarvi nel giudizio l'indice che riassume, rubrica per rubrica, l'intera annata: quanti e quali copioni, ad esempio, le recensioni, i laboratori, le proposte scolastiche di cinema e teatro, la discografia ragionata, le esperienze d'animazione, i pezzibrevi, ecc...*

*Il concorso «pezzobreve» come è andato? Ci aspettavamo qualcosa di più. La scarsa partecipazione è forse causata dalla scarsa retribuzione. Crisi di produzione perché crisi di offerta. Se fosse così, eccovi una riprova che l'arte, anche drammatica, è merce. Del resto, oggi, chi lavora solo per la gloria o per il regno dei cieli?*

*Nel primo numero di EG 82 sarete invitati ad esprimere il vostro voto, perché, come da regolamento, spetta ai lettori della rivista indicare i vincitori del concorso attraverso apposita scheda allegata alla prossima pubblicazione.*

*Non vogliamo influenzare la giuria; per questo abbiamo sempre rinunciato a presentare i singoli pezzi, anche se la tentazione l'abbiamo avuta più volte. Incominciamo però a ringraziare i partecipanti, tutti indistintamente. Trenta e lode perché hanno accettato di esporsi al giudizio del pubblico (cosa difficile sempre). Trenta e lode per lo sforzo e la fatica espressiva (non è facile inventare cose nuove). Trenta e lode per l'adesione alla proposta (sono cose che tolgono il dubbio di parlare a sordi). Come Gianfranco, così altri hanno gradito l'iniziativa, utile e stimolante. Lo dice con questa sua lettera. «Invio questo atto unico per il Concorso EG 81 "Pezzobreve».*

*Sono consapevole del modesto valore dello scritto; tuttavia il difetto del lavoro è in parte giustificato dal fatto di essere il condensato di un'opera progettata per una durata maggiore, sembrandomi un'idea ricca di molteplici sviluppi.*

*Grazie! Mi avete dolcemente obbligato a fare; mi è servita molto questa fatica. Colgo l'occasione per esprimere tutto il mio apprezzamento al vostro lavoro, che seguo fin dagli inizi con interesse e giovamento.*

*L'avervi inviato questo scritto vuol essere un segno della mia stima, piuttosto che effetto di presunzione letteraria.*

*Grazie per il vostro impegno Con i più cordiali saluti. Gianfranco».*

### CONCORSO «PEZZOBREVE» EG 81

Questo l'ultimo elenco dei lavori giunti in redazione per il Concorso EG 81, aggiornato al 31 ottobre.

1. IL RE CHE NON VOLEVA MORIRE, da una favola di G. Rodari, di Raffaella Rossano.
2. QUADRO DI UNA NORMALE FAMIGLIA IN CRISI di Giacomo Anderle, 38050 Villazano (TN), Cerdinor n. 42.
3. IL REGISTRATORE di Sabino Leone e Isabella Sampaolo, 70029 Santeramo in Colle (Bari), Via Domenico Savio 32.
4. LA SOGLIA, atto unico, di Luigi Lacchini, 20162 Milano, Viale Suzzani 155.
5. IL DIAVOLO E IL RAGIONIERE di Enrico e Marco Zagnoli, 28066 Galliate (NO), Via Adua 19.
6. LAMENTO DI UNA MADRE DEL SUD del Gruppo «Amici del teatro di Sant'Angelo», 74024 Manduria (Taranto).
7. ACTIO TRAGICA di Giacomo Bottino, 10019 Strambino (TO), via Cavour 10.
8. NOTTE SU WTHEK di Alberto Viotto, 21100 Varese, Via Grandi 2.
9. IL DRAGO di Fausto Pozzi, 46031 Bagnolo S. Vito (Mantova), Via Cavour 52.
10. SE SUCCEDESSE... ovvero LA POSSIBILITA, pantomima, di Tina Cecchini, 19020 San Venerio (La Spezia), Via Privata 10.
11. E VOI CHE DITE, atto unico, di Nicolino Rossi, 66040 Altino (Chieti), Via Selva 391.
12. BEATLESMANIA, influenze sociolinguistiche di un fenomeno musicale, di Fabrizio Broggi, Compagnia dei Pallonari, 20020 Arese (MI), Via Varzi 1/23.
13. IL BACIO. Soggetto e sceneggiatura di Mariano Calogero, 88050 Vallefiorita, Via Umberto I 200.
14. IL PESO DEL RICORDO. Sceneggiatura cinematografica. di Antonella Bergonzi e Walter Pugno, 27029 Vigevano, Via Cellini 25.
15. LA SERVA MATTA... O QUASI. Commedia brillante di Antonella Bergonzi e Walter Pugno, 27029 Vigevano, Via Cellini 25.
16. COME TUTTE LE NOTTI. Testo per cortometraggio di Vincenzo Beschi, Brescia, Via B. Bonini 5.
17. IL SILENZIO E LA MORTE. Cronaca di una meditazione di Giacomo Anderle, 38050 Villazano (Trento), Cernidor 42.
18. SACRA RAPPRESENTAZIONE. Con flauto di Giacomo Anderle, 38050 Villazano (Trento), Cernidor 42.

### LABORATORIO TEORICO-PRATICO DI CINEMATOGRAFIA

Vi preghiamo prendere nota che la ALBEDO CINEMATOGRAFICA s.c.r.l. ha trasferito dai primi di settembre la propria sede legale e gli uffici in VIA MAGOLFA 13 - 20136 MILANO - tel. 8324047 - 8323416.

Vi informiamo altresì che, oltre a svolgere le normali attività produttive, la nostra Cooperativa, a partire dal 21 settembre p.v., darà inizio al corso biennale di specializzazione denominato «Laboratorio Teorico-Pratico di Cinematografia», finanziato dal Fondo Sociale Europeo.

Gradite i nostri migliori saluti.

ALBEDO CINEMATOGRAFICA s.c.r.l., Via Magolfa 13, 20136 Milano, Tel. 02/8324047 - 8323416.

# IL MORTO A CAVALLO

Miracolo in tre tempi

di Henri Ghéon

## Sulla «via lattea» di Ghéon

*Nel film «La via lattea» (1969) di Buñuel, due barboni, uno giovane, credente, l'altro vecchio, miscredente, vanno verso il Santuario di Compostella. Percorrendo quella strada, che in occidente veniva appunto chiamata «via lattea», incontrano, a tappe, i personaggi e le situazioni più emblematiche della storia della Chiesa, dal medioevo ad oggi.*

*HENRI GHEON (1875-1944), qualche anno prima, nel 1920, ispirandosi a dieci righe della «Leggenda dorata», ha scritto IL MORTO A CAVALLO, mettendo sulla stessa strada sei pellegrini, rappresentativi delle principali classi sociali: il politico, il commerciante, l'impiegato, il giovane, l'ecclesiastico, l'operaio.*

*Comune ai due autori è l'idea del viaggio verso il sacro, verso il mistero, e il problema di fondo, quello religioso, anche se però sviluppo, realizzazione, linguaggio e prospettiva sono completamente diversi.*

*Buñuel mette a confronto il Cristo evangelico, presentato nella sua umiltà secondo gli schemi popolari, e la Chiesa, macchiata e coperta di piaghe, eresia e abuso di potere, fatta di santi, conformisti ed eretici.*

*Ghéon, a sua volta, racconta questa parabola fantasiosa, carica di stravaganza e di ironia, ed esprime nel linguaggio teatrale la medesima contrapposizione che S. Giacomo presenta nella sua lettera, tra gli uomini «dalla fede morta» e quelli «dalla fede viva». Gli uni che credono al tempo e pregano Dio di soddisfarli in questo mondo; gli altri che fondano la loro vita sulla fedeltà alla parola di Dio e alle esigenze concrete dell'uomo. Che giova se uno dice di avere la fede ma non ha le opere? Forse che quella fede può salvarlo?... La religione autentica è questa: soccorrere il povero e vivere libero.*

*In questo testo di Ghéon si ritrovano altri temi della lettera di Giacomo: la sopportazione delle prove, il controllo della lingua, l'importanza della concordia, la sollecitudine verso i poveri e il soccorso agli infermi, la fedeltà alla parola e alla legge di libertà.*

*Una lettera, quella di S. Giacomo, sconvolgente ancora oggi. Salvatore l'ha*

*sperimentato leggendone un brano in una assemblea studentesca alla Bocconi. Anche gli studenti «rivoluzionari» sono rimasti senza parole, investiti dalla forza e dalla concretezza di questo «manifesto» cristiano.*

## **SCENOGRAFIA E PERSONAGGI**

*PRIMO TEMPO – Un crocevia, all'alba, in una piccola città del Lussemburgo.*

*Valentino, Arsenio, Giuliano, Felice e Norberto fanno cerchio attorno a Gregorio, che li domina con la sua alta statura. È un pezzo d'uomo, benestante, contento di sé, buon parlatore e autoritario, abbigliato come un cavaliere (gran feltro floscio, cappa leggermente drappeggiata, stivali molli), baffi ritti, barbetta lunga e attorcigliata, occhio vivo, viso magro, incarnato bruno, un d'Artagnan con qualcosa di Napoleone III.*

*Valentino, uomo d'ufficio: un ometto secco, un po' incurvato, con abiti striminziti e logori, dal viso smorto ma illuminato da un superbo naso a patata, del più bel rosso e tutto lucido; ha i gesti brevi e meticolosi di un impiegatuccio, di un morto di fame, di un avaro.*

*Arsenio, droghiere: un grosso uomo tondo, roseo e fresco, giocondo e comico, confortevolmente abbigliato, con una bella catena d'orologio al gilé e un gran collo a punte larghe, con un aspetto da commesso viaggiatore in vini.*

*Giuliano: un giovanotto un po' sognatore, accurato nella persona, ma di una eleganza un po' campagnola: per esempio, una cravatta rosa vivo su un abito verde mela; ha del candore, della lealtà nello sguardo, ma manca di carattere, e tutte le volte, che s'impone, si tira subito indietro: un «velleitario».*

*Felice, studente in teologia: è giovane, ma lungo e debole, il viso pallido e ossuto; una specie di abito talare nero abbottonato sino al collo lo fa rassomigliare a un ecclesiastico; ha della bontà, ma dell'asprezza; dà soprattutto l'impressione di annoiarsi, e la sua vocazione religiosa sembra essere disgraziatamente l'effetto di questa noia congenita; porta grossi occhiali rotondi.*

*Norberto, concittadino, sarebbe tanto incolore quanto si può esserlo, se la sua semplicità, la sua bonomia, e una fronte ostinata, sbarrata di traverso da una ruga profonda, non gli componessero una specie di originalità alla rovescia. È vestito di panno pulito ma usato; ha tutta la sua barba, che sta diventando grigia.*

*Sopra gli abiti, tutti, meno Gregorio che ha conservato la cappa, hanno gettato il mantello bigio del pellegrino: ciascuno porta un sacco sulle spalle e tiene in mano un lungo bastone uncinato, abbastanza simile a quello che noi chiamiamo alpenstock.*

*SECONDO TEMPO – L'interno di una capanna costruita con terra secca, pietre, ramaglie e felci, nella grande foresta di Bretagna che comincia al Monte San Michele, e non troppo lontano da questo luogo. Un caminetto a destra, una porta nel fondo.*

*TERZO TEMPO – Una camera d'albergo a San Giacomo di Compostella. È spoglia, intonacata con un colore ocre vivo, ma sporco; tavola zoppicante nel mezzo, due sedie e un letto in un angolo. A sinistra una porta bassa si apre sulla scala che conduce al piano rialzato. In fondo un'altra porta si apre su un'altra camera: vi si accede attraverso un piccolo pianerottolo.*

## **I PERSONAGGI**

**GREGORIO**, il politico.

**ARSENIO**, il commerciante.

**VALENTINO**, l'impiegato.

**GIULIANO**, il giovane.

**FELICE**, l'ecclesiastico studente.

**NORBERTO**, il contadino.

**SAN GIACOMO**, sotto l'aspetto di cavaliere.

**UNA VECCHIA**, l'albergatrice.

**UN RAGAZZO**, cameriere.

## PRIMO TEMPO

---

(Tutto questo primo quadro, formato da una sola scena, è una specie di «scherzo», dove le parole contano meno del movimento, e che deve essere rappresentato molto rapidamente).

### SCENA PRIMA

GREGORIO – Siete pronti?

GLI ALTRI (*in coro*) – Siamo pronti.

GREGORIO – Avete la cappa, il bastone, la borraccia?

GLI ALTRI (*in coro*) – La cappa, il bastone, la borraccia.

GREGORIO – Le coperte per la notte?

GLI ALTRI (*in due cori*) – Le abbiamo. Le abbiamo.

GREGORIO – Le vettovaglie?

ARSENIO (*indicando il proprio sacco*) – Sono qui.

GREGORIO – Chi terrà la borsa?

FELICE – Valentino, è stato il tesoriere della parrocchia.

GREGORIO – Beve qualche volta?

VALENTINO (*protestando*) – Qualche volta, ma poco per volta.

(*Si ride.*)

ARSENIO – Non tormentarti, Gregorio. Berrò con lui, sarà più sicuro.

(*Si ride nuovamente.*)

GREGORIO – Allora, abbiamo tutto quel che ci serve?

GLI ALTRI (*successivamente*) – Tutto! Tutto! Tutto! Tutto! Tutto!

GREGORIO – E del coraggio?...

GIULIANO – Gregorio, ci fai ingiuria!

ARSENIO – Ti credi il solo ad averne?...

NORBERTO (*placando il rumore*) – Non riscaldatevi, signori. Chi può vantarsi di averne, del resto?

GLI ALTRI QUATTRO (*successivamente*) – Ma io! Ma io! Ma io! E anch'io, Norberto!

(*È Valenino che ha parlato per ultimo. Si ride ancora.*)

NORBERTO – Ebbene! per me, non ho che quello che mi viene prestato.

FELICE – E se nessuno te ne impresta?

NORBERTO – Allora, devo farne a meno.

GIULIANO – Dov'è allora il valore personale, in questo caso?

NORBERTO – Non è un gran che, secondo me.

(*Si protesta nuovamente.*)

GREGORIO – Norberto, Norberto, ricominciate a contraddire. Se cominciate ancora prima di partire, non finiremo mai. È il difetto del vostro spirito.

NORBERTO – Forse. Ma non lo faccio apposta. Non contraddico, dico. Dico ciò che mi sembra giusto.

GREGORIO – E come mai succede che sia sempre il contrario di quello che diciamo noi?

NORBERTO – Ho lo spirito un po' distorto, da disadattato e contestatore, senza dubbio. Cercherò di controllarmi.

FELICE – Farai bene, Norberto.

GREGORIO – Infine, abbiamo tutti coraggio!... meno Norberto.

GLI ALTRI (*in coro*) – Meno Norberto.

GREGORIO – Nonostante ciò, lo portiamo con noi, Signori.

GLI ALTRI (*in coro*) – Lo portiamo con noi.

NORBERTO (*inalberandosi*) – Oh! non mettetela giù dura, vi prego. Se vi sono d'imbarazzo, posso partire da solo. Mi dispiacerà, ma non voglio essere a vostro carico, un peso morto.

GREGORIO – Non arrabbiarti, Norberto. Noi cinque abbiamo abbastanza coraggio per sei, e te ne presteremo quanto ti occorre.

GLI ALTRI (*in coro*) – Quanto ti occorre.

NORBERTO – Vi ringrazio. Mi sforzerò di non abusarne.

ARSENIO (*infastidito*) – Va bene.

(*Pausa.*)

GREGORIO (*solenne*) – Signori, eccoci lontani da ciò che avevo da dirvi. Se prendo la parola, non è perché ho l'intenzione di comandare. Ma io ho ricoperto a lungo, come sapete, l'ufficio di pubblico ministero davanti al nostro giudice di pace, ed è naturale che trovi le parole che si confanno al vostro pensiero e che forse voi non riuscireste a trovare da soli.

ARSENIO – Non approfittarne per fare delle belle frasi, caro Gregorio.

GREGORIO (*risentito*) – Delle frasi? io?... delle frasi?

GLI ALTRI (*in coro*) – Parla! Parla! Parla! Ti ascoltiamo.

(*Pausa.*)

GREGORIO – Signori, non nascondiamoci la lunghezza, le difficoltà, ed anche i pericoli del nostro viaggio, Dal Lussemburgo a Compostella, dove ci attende il buon S. Giacomo, sapete quanto c'è? In linea d'aria millecinquecento chilometri, e quasi duemila attraverso il Monte San Michele. Ora, noi abbiamo convenuto di seguire quest'ultimo itinerario. La strada è meno accidentata, più frequentata, e perciò più sicura. Inoltre la faremo completamente a piedi, salvo il caso di messaggerie o di poste che ci prendessero gratuitamente. Ma prendere sei persone per pura carità, è più di quanto io possa aspettarmi da un cristiano, fosse anche conducente di vettura. Inoltre, non disporremo, ad ogni tappa, di riparo ed alloggio: farà caldo di giorno e freddo la notte; pioverà e gelerà; subiremo la canicola. Un consiglio, di sfuggita: diffidate della primissima rugiada! Finalmente, per quanto ben custodito sia il regno di Francia, che noi attraverseremo da un capo all'altro — e la sua gendarmeria è leggendaria — non mancano tuttavia i briganti. Passi pure se vengono in sei, saremmo alla pari; ma se vengono in sette!

ARSENIO – Anche in sei, anche in sei, Gregorio, dal momento che Norberto non conta quando si tratta di coraggio... Oh! non dovrebbero venire in sei!

VALENTINO – E nemmeno in quattro, e nemmeno in tre, e nemmeno in due. Due briganti risoluti valgono sei uomini normali.

(*Proteste.*)

GIULIANO – Non facciamo un quadro troppo nero.

GREGORIO – Finalmente, Signori, in previsione di queste disavventure... che non sono le sole..., possiamo essere sospettati, infastiditi, imprigionati! possiamo slogarci un piede! possiamo prendere la spagnola o il colera! possia-

mo perdere la nostra borsa! ecc., ecc. È importante che in qualunque circostanza rimaniamo uniti come le dita della mano.

GLI ALTRI (*in coro*) – Lo siamo, Gregorio!

GREGORIO – Lo siamo il primo giorno; si tratta di rimanerlo forse per un anno.

GLI ALTRI (*in coro*) – È vero.

GREGORIO – Abbiamo tutti un buon carattere?

ARSENIO – Io, abbastanza.

GIULIANO – Io, mediocre.

NORBERTO – Io, eccessivamente cattivo.

FELICE – E niente lo inasprisce tanto, quanto un viaggio che si prolunga.

GREGORIO – Vedete bene. Abbiamo tutti ben radicato l'amore del prossimo?

VALENTINO – Non fino a questo punto.

GREGORIO – Non arriverà il momento in cui rimpiangeremo il nostro villaggio?

ARSENIO – Può arrivare.

GREGORIO – Tu lasci tua moglie, Norberto.

NORBERTO – E i miei quattro figlioletti.

GREGORIO – Tu lasci la tua drogheria, Arsenio.

ARSENIO – È in buone mani, ma sarò comunque preoccupato.

GREGORIO – Voi lasciate i vostri studi, giovane Felice, che volete farvi prete.

FELICE – Porto con me la Summa Teologica e studierò cammin facendo. Ma è così pesante che non sono sicuro di non lasciarla per strada.

GREGORIO – Valentino lascia il suo vecchio padre, e Giuliano una fidanzata. È dura.

GIULIANO – È dura. Non so se mi aspetterà.

VALENTINO – Né se ritroverò il vecchio padre.

GREGORIO – Tutti lasciamo qualcosa, tutti hanno qualcosa cui sono attaccati.

ARSENIO – Eccettuato te, Gregorio.

GREGORIO – Eccettuato me, Arsenio. Io sono vedovo, senza figli, e non ho nel cuore che l'amore per il paese. Perciò, ho un po' di rimorso per avere ideato questa spedizione a Compostella. Voi avete acconsentito, benissimo, il buon S. Giacomo ne è contento; ci ripagherà, forse in questo mondo, certamente nell'altro... Ma è vero, io sono il solo a non lasciar nulla... e proprio questo mi permette di darvi un consiglio disinteressato in merito. Quando il rimpianto si farà sentire, quando le calamità ci piomberanno addosso, è importante che ognuno possa contare sugli altri.

GLI ALTRI (*in due cori*) – Evidentemente! Evidentemente!

GREGORIO – Per quanto mi riguarda, poiché non ho legami, è sufficiente la mia parola.

GIULIANO – Dubiti della nostra?

GREGORIO – Non dico questo. Ma quando la fidanzata di Giuliano, il vecchio padre di Valentino, la moglie e i figli di Norberto, e la drogheria di Arsenio, senza dimenticare la teologia di Felice, li tireranno indietro, occorrerà qualcosa di più di una parola per farli continuare.

ARSENIO – E che vuoi da noi?

GREGORIO – Un giuramento, signori. Una parola, ma una parola giurata.

FELICE – Nostro Signore ci proibisce di giurare.

GREGORIO – Prego! lo permette nelle grandi occasioni; si giura pure in tribunale.

GLI ALTRI (*salvo Norberto, in coro*) – Allora, giuriamo! giuriamo!

ARSENIO – Io, giuro.

GIULIANO – Io, giuro.

VALENTINO – Ma, prima di tutto, cosa giuriamo?

GREGORIO – Ascoltate! ecco la formula: «Per San Giacomo e San Giovanni, suo fratello, e tutti i santi, giuro, in qualunque circostanza, di aiutare i miei compagni, qualunque cosa succeda e comunque mi costi; giuro di non abbandonarli nel bisogno...».

GLI ALTRI (*in coro*) – Giuriamo!

GREGORIO – ... A meno... ascoltatevi!... a meno di un caso di forza maggiore.

ARSENIO – Beninteso.

NORBERTO – Cosa intendete per forza maggiore?

GREGORIO – Un caso che non ne ammetta altri, come essere morto, per esempio.

GLI ALTRI (*ridendo*) – Ah! ah! ah! ah!

ARSENIO – Io, giuro

GIULIANO – Io, giuro.

VALENTINO – E anch'io!

FELICE – E anch'io!

GREGORIO – E io pure, naturalmente, benché nel mio caso sia superfluo.

*(Tutti, facendo cerchio, hanno steso la mano verso il centro, nell'atteggiamento del giuramento, eccettuato Norberto, che resta in disparte.)*

GIULIANO – Allora, Norberto, anche tu! Dormi?

*(Ridono, voltandosi verso di lui.)*

NORBERTO – Permettete, io non giuro.

GLI ALTRI – Non giuri?

NORBERTO – Non giuro.

GLI ALTRI – No?

NORBERTO – No.

ARSENIO – Sei dunque un falso fratello?

NORBERTO – Prometterò di fare il possibile; ma non giurerò affatto.

GLI ALTRI – Non giurerai affatto?

NORBERTO – Non giurerò affatto.

GLI ALTRI – Perché? Perché? Perché?

NORBERTO – Perché non sono sicuro di mantenere la mia parola, non sono sicuro di non violare il mio giuramento.

*(Brusio.)*

GIULIANO – Pensi qualcosa dentro di te.

NORBERTO – Penso infatti che bisogna essere molto sicuri di sé per giurare, e io non sono così sicuro di me stesso quanto lo siete voi. Ecco. Ve l'ho detto, non rispondo in alcun modo del mio coraggio.

GREGORIO – Ma non si tratta soltanto di coraggio; si tratta di pazienza, di servizio, di dedizione... in una parola, di cameratismo.

NORBERTO – Non importa!

GREGORIO – Se Felice cade per strada, non lo risolleverai?

NORBERTO – Cercherò... cercherò... ma non ne sono sicuro.

GREGORIO – E se è necessario che qualcuno vada a prendere dell'acqua alla fontana, non ci andresti?

NORBERTO – Cercherò, vi dico, ma tutto qui.

GREGORIO – E se si avesse bisogno di te per custodire i bagagli, per accendere il fuoco o per tagliare la legna?

NORBERTO – Non so se taglierò della legna. Quando si tratta di me, non rispon-

do di niente. Sono a disposizione del buon Dio e, quando lui non c'è, del diavolo. Io non sono sicuro in anticipo che il buon Dio tenga ad essere in me il più forte. Egli può avere le sue ragioni, e molto buone, per lasciarmi sguazzare nella mia miseria.

GIULIANO – Ma la tua volontà?

GLI ALTRI – Sì, la tua volontà?

NORBERTO – Ve lo dico, non posso risponderne.

GREGORIO – Non giurerai affatto?

NORBERTO – Non giurerò affatto. Voi siete degli uomini forti, io sono un uomo debole: per questo mi sono messo con voi in questa occasione.

ARSENIO – Ebbene, noi ti lasciamo.

GLI ALTRI – Noi ti lasciamo, Norberto.

NORBERTO – Lasciatemi dunque. Andrò da solo. Un viaggio più difficile sarà più meritorio.

FELICE – Andiamo, giura, Norberto.

NORBERTO – No! vi dico di no.

VALENTINO – È testardo come non ne ho mai visti, eccettuata la serva del mio vecchio padre!

GREGORIO – Giuriamo senza di lui, signori, e lo porteremo con noi per distrarci, per vedere come, con quel cuore di pollo che ha dentro di sé, condividerà le nostre delusioni. Non temere, Norberto, se tu ci abbandoni, noi non ti abbandoneremo. (*Pausa.*) Signori, vi ricordo la formula: «Per San Giacomo e San Giovanni, suo fratello, e per tutti i santi, giuro, in qualunque circostanza, di servire i miei compagni, qualunque cosa mi succeda e per quanto mi costi; giuro di non abbandonarli nel bisogno, salvo il caso di forza maggiore».

NORBERTO (*a parte*) – Questa forza maggiore mi fa l'effetto di distruggere tutto il resto.

GREGORIO – Cosa dici?

NORBERTO – Niente.

ARSENIO – Non vuoi giurare?

NORBERTO – Non voglio giurare.

GREGORIO – Giuriamo, signori.

TUTTI (*salvo Norberto, in coro*) – «Per San Giacomo e San Giovanni, suo fratello, e tutti i santi, giuro, in qualunque circostanza, di servire i miei compagni, qualunque cosa mi succeda e per quanto mi costi; giuro di non abbandonarli nel bisogno, salvo il caso di forza maggiore.»

GREGORIO – Viva San Giacomo!

TUTTI – Viva San Giacomo!

GREGORIO – Allora, Signori, in cammino! Fino a Parigi, conosco press'a poco la strada a memoria. Seguitemi dunque.

(*Ciascuno prende il suo carico ed egli si mette alla testa del corteo.*)

FELICE – È penoso, nonostante tutto, trascinarsi dietro un pulcino nella stoppa.

GIULIANO – O un traditore, Felice. Non è possibile, a mio giudizio, che egli non rimurgini un piano segreto, come quello di lasciarci per strada, una volta arrivati in qualche bella città dove potrebbe avere un affare urgente da sistemare.

VALENTINO – Seppure non ci attiri in un'insidia!

ARSENIO – A meno che non mediti semplicemente di abbandonare sua moglie e i suoi figli, che gli costano troppo cari.

VALENTINO – È possibile.

GIULIANO – Peste d'un animale!

*(Non appena sono scomparsi, Norberto, che è ultimo, osserva Felice, schiacciato sotto il peso della sua borsa, che è enorme, mentre la sua è piuttosto piatta).*

NORBERTO – La vostra borsa sembra pesante, Felice; io sono abituato a portare pesi: volete scambiarla con la mia?

FELICE *(stupito)* – Vi ringrazio. Prendetela dunque, Norberto.

*(Scambiano le borse.)*

VALENTINO *(sottovoce)* – Non temi che te la vuoti?

FELICE – Lui? Non ci ho dentro che le opere di San Tommaso.

GREGORIO *(in testa)* – Andiamo, Signori! il tempo è sereno, la strada è asciutta e c'è un po' di brezza; tutto si annuncia dunque per il meglio! *(Voltandosi)*  
Ci seguite, Norberto?

NORBERTO – Vi seguo. *(E portando l'enorme borsa di Felice, esce per ultimo.)*

## **SECONDO TEMPO**

---

*(All'aprirsi del sipario, tutti i pellegrini sono in scena: Felice a sinistra, steso su un letto di foglie; Norberto, seduto su uno sgabello al suo fianco. A destra, e un poco avanti, Gregorio, Valentino, Arsenio e Giuliano sono accovacciati in cerchio attorno ad una coperta stesa al suolo: giocano alle carte. I loro sacchi sono disposti lungo il muro.)*

### SCENA PRIMA

ARSENIO *(giocando, a destra)* – Briscola! Briscola!

NORBERTO *(a sinistra)* – Il nostro malato ha sete.

VALENTINO – Se ha sete, dagli da bere.

NORBERTO – La brocca è vuota.

GIULIANO – Riempila.

NORBERTO *(alzandosi)* – Ritroverò la fontana?

GREGORIO – Quando l'avrai cercata, lo saprai.

ARSENIO *(giocando)* – Briscola!

NORBERTO – E se non la ritrovo?

GREGORIO – È perché non si può ritrovarla. Sei meno sveglio di noi?

ARSENIO *(giocando sempre)* – Taglio ancora.

VALENTINO – Tu non hai nulla da fare, Norberto.

NORBERTO – Ma voi?

GREGORIO – Come, noi? Noi giochiamo alle carte.

ARSENIO *(giocando sempre più infervorato)* – Briscola, briscola!

NORBERTO – È proprio questo che mi preoccupa. Mentre il gioco vi assorbe, terrete d'occhio il mio malato?

GREGORIO – Il tuo malato! il tuo malato! è nostro quanto tuo.

NORBERTO – E se chiede qualche cosa?

GREGORIO – Lo sentiremo. Non siamo sordi.

NORBERTO – Il povero ragazzo ha la voce così debole... (*Avvicinandosi agli altri, e sottovoce*) – Sapete che non lo trovo molto bene.  
GREGORIO – Non è peggiorato! Tu hai paura di tutto, Norberto.  
GIULIANO – Su, prendi la brocca e va. Egli ha sete e chiede da bere. Lo fai languire. Va'!...  
NORBERTO – Vado... vado... (*Si dirige verso la porta portando la brocca, poi si ferma per dire*) Posso contare su di vuoi?  
ARSENIO (*furioso*) – Va dunque! Con tutte le tue parole, perdo l'ultima levata.  
NORBERTO – A presto, compagni. (*Esce.*)

## SCENA SECONDA

GREGORIO – Uff! buon viaggio!  
VALENTINO (*alzandosi*) – Non ha nemmeno chiuso la porta... e con questo vento marino! (*La chiude imprecando e ritorna.*)  
GIULIANO – A chi tocca?  
ARSENIO – A me. (*Mischia le carte. Pausa.*)  
GREGORIO – In verità, Signori, non trovate che Norberto abusa del fatto di non saper fare alcun gioco? (*Si annuisce*). Si direbbe che prenda per superiorità quello che, in sostanza, non è che una lacuna.  
VALENTINO – È da molto che lo constato, Gregorio. È un uomo che non sa occuparsi; non gioca, non fuma, indietreggia davanti a un bicchiere...  
ARSENIO – E non avendo nulla da fare di serio, sta sulle nostre spalle tutto il santo giorno. «Si è pensato a questo? non si è dimenticato quest'altro?». Annoia abbastanza questo povero ammalato! Ogni cinque minuti: «Come state, Felice? Non scopritevi! Non bevete così in fretta! Avete tossito meno oggi... siete meno pallido...».  
GREGORIO – Eh! fa la commedia per dimenticare che non è buono a nulla!  
VALENTINO – È anche un modo, Gregorio, per rimproverarci la nostra discrezione verso un povero ragazzo che non chiede altro che di dormire tranquillo. Felice è paziente.  
GREGORIO – Avevo previsto quello che sta succedendo, amici miei. Norberto non è nato socievole. I primi due mesi, siamo giusti, si è sforzato di mettersi a tono con la compagnia, ha fatto qualche servizio; ma ciò non poteva durare. Da quando Felice si è ammalato, è rientrato nella sua natura. Si ripiega, si chiude in se stesso e tiene il broncio a tutti, col pretesto di curare Felice.  
ARSENIO – Ma se ne vada, se ne vada! nessuno lo trattiene, nemmeno il suo giuramento.  
GIULIANO – È un orso.  
GREGORIO – È un orso.  
VALENTINO – È dunque al suo posto qui, in questa foresta tenebrosa nella quale ci troviamo da una settimana, senza saper bene cosa ci facciamo. Di questo passo ci vorranno due anni buoni per arrivare a Compostella!  
ARSENIO – Sì, che cosa facciamo qui?  
GIULIANO – Noi aspettiamo il nostro malato, Arsenio.  
ARSENIO – Certamente. Ma perché mai diavolo si è ammalato? e perché in questa foresta, quando ci sono tanti altri posti più gradevoli? Soffre da quando eravamo a Parigi.  
VALENTINO – Dopo Reims, dopo Reims...

ARSENIO – Sì, ma è a Parigi che ha cominciato a battere i denti e ad essere scosso da questa cattiva tosse che è così penosa da sentire.

GIULIANO – Povero Felice!

ARSENIO – Povero Felice, certamente... è da compiangere... Ma noi non lo siamo meno di lui, a dieci leghe da qualunque dimora abitata, in una capanna di fango e di ramaglie, come ci vengono rappresentati gli Indiani, invece di andare e venire a piacer nostro, per le strade di una bella cittadina ben fornita, con negozi, esercenti, uno o due conventi confortevoli, e, per Felice, un ospedale...

VALENTINO – Per conto mio mi sarei contentato, mio caro Arsenio, di un piccolo soggiorno alla Testa Nera, sulla strada di Caen, dove si beve un'acquavite così buona.

GIULIANO – L'acquavite era buona.

ARSENIO – E noi non dormivamo per terra, e lui nemmeno. Cosa ne pensate, Gregorio?

GREGORIO – Vi lascio andare, Signori... Essendo assolutamente libero del mio tempo, mi faccio una regola di non influenzarvi in alcun modo, qualunque sia la decisione da prendersi in questo momento.

GIULIANO – Qual'è questa decisione?

GREGORIO – Oh oh! io parlo «in generale». Cosa volete! mi sono ammazzato a dirglielo, io che so mettere un certo peso nelle mie parole, una certa forza nelle mie ragioni. Fermatevi, Felice, qui avrete le cure che vi occorrono; se persistete a partire, succederà che vi ammalerete per strada e in qualche paese sperduto. Ma no! si è intestardito a farsi forza e a sfidare la Provvidenza che ci ordina di aver cura di noi stessi. Ahimé! Non avevo previsto che questo paese sperduto lo sarebbe stato tanto... Una foresta, Signori, e io ho orrore degli alberi, quando ci siamo accampati l'altra settimana sul Monte San Michele battuto dai flutti! Benché Lussemburghese e per conseguenza terriero, amo appassionatamente il mare: ho avuto, si dice, un antenato pirata. Così io soffoco qui, Signori, benché vi soffi uno di quegli spifferi che non è caldo, veramente... Da dove viene questo spiffero?

GIULIANO – Ma dappertutto; la casa è a graticciata.

GREGORIO (*alzandosi*) – Accendiamo una fascina: la legna, almeno, non manca e la fiamma è una deliziosa allegria.

VALENTINO – Lasci la partita?

GREGORIO – Sono stanco delle carte per oggi.

GIULIANO (*alzandosi*) – Bene. Vado a scrivere alla mia fidanzata.

VALENTINO (*facendo altrettanto*) – E io al mio vecchio padre.

ARSENIO (*anche lui*) – E io al mio gerente, così come a quella Casa di Strasburgo che vorrebbe approfittare della mia assenza per non consegnarci cento scatole di fegato grasso tartufato di prima qualità che avevo comperato a fermo e pagato quando il fegato grasso si vendeva per nulla.

GREGORIO – Non parlare di fegato grasso, ti prego, proprio ora che siamo al regime di carne di maiale cotta in acqua salata!

ARSENIO – Oh! non disprezziamola! Se questo amabile soggiorno si prolunga, dovremo attaccarci alla purea di piselli per non privarci del meglio. (*Installandosi, accovacciato, in un angolo*) Allora scrivo.

(*Gli altri lo imitano.*)

GREGORIO (*nell'angolo del fuoco che fiammeggia*) – Anch'io, signori.

ARSENIO – A chi? Tu non hai né parenti né affari.

GREGORIO – Scrivo a me stesso e, contemporaneamente, alla posterità: tengo un diario. (*Toglie di tasca un lungo blocchetto e scarabocchia*) «Venerdì 26 ottobre 1521. San Crispino e S. Crispiniano, martiri. Giornata lunga. Abbiamo giocato alle carte...».

VALENTINO – Taci un po'; mi impedisce di scrivere.

GREGORIO – Mi piace far suonare le parole prima di fissarle nello scritto.

GLI ALTRI – Va bene... va bene... basta!

GREGORIO – Taccio, signori.

(*Lungo silenzio delle voci e stridio delle penne. Poi Arsenio alza la testa.*)

ARSENIO – Gregorio, dimmi dunque, per quale epoca, settimana più, settimana meno, è previsto il nostro ritorno?

GREGORIO – Mio povero Arsenio! Per l'autunno 1522, al più presto, oppure il primo dell'anno 1523; e non dico al più tardi.

ARSENIO (*sussultando*) – Scherzi, Gregorio?

GIULIANO e VALENTINO (*insieme*) – Scherzi?

GREGORIO – Fate il calcolo. Dalla foresta bretone alla macchia di Vandea, quanto? Dalla macchia di Vandea all'eremitaggio di S. Emiliano, quanto? Dall'eremitaggio di S. Emiliano alla torre di Fontaramia, quanto ancora? e non siamo alla fine. Dico gennaio 23, e a condizione che lasciamo questo luogo prima della fine della settimana.

GLI ALTRI TRE (*in piedi*) – Gregorio!

GREGORIO – Dico bene.

GLI ALTRI TRE – Non è possibile!

ARSENIO (*avanzandosi con una lettera in mano*) – Ascolta un po' quello che mi scrive il mio gerente. (*Leggendo*) «Signore, gli affari vanno bene; potete dormire fra due guanciali... Ma...

GREGORIO – Ebbene?

ARSENIO – Aspetta il seguito: « Ma la Casa Antoine ha appena aperto un nuovo negozio di fronte alla nostra drogheria: essa ha fatto grosse spese ed è decisa a vendere a prezzo di costo per attirare la clientela sottraendola a noi. È un brutto momento, ma passerà se tornerete presto, Signor Arsenio, per mostrarvi di persona sulla vostra porta e rialzare il morale dei clienti, persuadendoli che a quei prezzi non potrebbero trovare che degli scarti presso la drogheria concorrente... Sperando in un prossimo ritorno..., sono, signore, ecc. ... ecc.

GREGORIO – Bah! mese più, mese meno!... San Giacomo aggiusterà le cose.

VALENTINO (*avanzando a sua volta*) – E farà anche in modo che il mio vecchio passi ancora due inverni con la sua asma e il suo catarro, più quella serva infernale che gli dà tutti i giorni l'aut-aut per avere parte all'eredità? (*Spiegando una lettera*). Ecco cosa mi scrive la serva. (*Leggendo*). Signore, il padre del Signore non è mai stato in migliore salute né più gioioso da quando il Signore è partito. Pregha il Signore di fare tutto con comodo. La devozione della sua domestica deve dargli completa fiducia. Il padre del Signore abbraccia il Signore e... ».

GREGORIO – E allora? e allora? di cosa ti lamenti, Valentino?

VALENTINO – Tante parole, altrettante falsità; bisogna leggere il contrario di ogni virgola.

GREGORIO – Potrei dirti come ad Arsenio: perché sei partito?

GIULIANO (*avanzando a sua volta*) – Gregorio, io ho una fidanzata: tu lo sai.

GREGORIO – Lo so.

GIULIANO – Ecco il suo ultimo messaggio d'amore... Non posso leggerlo che piangendo. *(Leva dalla tasca un biglietto, si soffia il naso e legge)* «Signor Giuliano, perché mi avete lasciata? Io mi sono accorta che il sentimento che avevo per voi non era di qualità molto nobile. Ditemi presto il contrario. Non sono tuttavia sicura di credervi. Rifletterò ancora, approfittando della vostra assenza, che ha per me il vantaggio di liberarmi momentaneamente dai vostri trasporti. Voglio ritirarmi in un convento... e, se non verrete presto a cercarmi, è possibile che ci rimanga... Colei che non osa più sperare di essere un giorno vostra sposa davanti a Dio e davanti agli uomini...». Ecco... ecco a che punto siamo...

GREGORIO – Oh là! non piangere, ragazzo. Ritornerai. Non è perduta. È molto meglio che sia Dio a custodirla che dei parenti più o meno attenti... *(Si alza e passeggia avanti e indietro)* Hem... Hem!... *(Pausa)* Ne convengo, signori, siamo sfortunati. Io stesso, che mi ripromettevo di essere in Olanda per le feste del giubileo della regina... Hem! Hem!... E non ci sarò... a meno...

*(Lungo silenzio. Chi tossisce, chi si gratta la testa, chi va e viene.)*

ARSENIO – Se avessi saputo! se avessi saputo!...

GIULIANO – Non si potrebbe rinunciare...?

VALENTINO – Cosa direbbe San Giacomo?

GREGORIO – Non si può rinunciare.

*(Stessa mimica prolungata.)*

ARSENIO *(fermandosi)* – Vediamo, Gregorio; come affrettare le cose?

GREGORIO – Affrettare?

ARSENIO – Se, per caso, trovassimo un battello mercantile che toccasse la costa della Galizia e ci prendesse a bordo? Il tempo che guadagneremmo, con l'economia che ne conseguirebbe per il sostentamento, ci permetterebbe di pagare il passaggio?

VALENTINO – Dovremmo dunque tornare sui nostri passi nella direzione del mare?

ARSENIO – E perché no?

GIULIANO – È un'idea.

GREGORIO *(che sembra riflettere)* – Signori, io sono un uomo prudente e prendo sempre nota delle informazioni che incontro, anche se non dovessi mai servirvene. Vi ricordate del buon capitano Ortolan col quale abbiamo vuotato parecchie bottiglie?

VALENTINO – A San Lo?

GREGORIO – A San Lo. *(Sfogliando il suo taccuino)* Permettete. *(Fermandosi)* Ascoltate: « Il gran veliero Stella del Mare — ecco già un nome di buon presagio — lascia il porto di San Malo per raggiungere quello di Vigo (Spagna), il 5 novembre, alle 8 della sera ». Questo non è caduto nell'orecchio di un sordo. Ora, noi siamo al 25 di ottobre.

GLI ALTRI TRE *(con un grido)* – Ma è proprio quello che fa per noi!... È proprio quello che fa per noi!...

*(Nello stesso momento, il malato, che sembrava dormire, è preso da un accesso di tosse che lo scuote tutto. Silenzio. Ci si guarda in viso.)*

FELICE *(chiamando)* – Norberto.

ARSENIO – Chiama Norberto.

GREGORIO – Norberto non c'è. Cosa volete?

FELICE – Niente... niente... Scusate. Un po' meno rumore, compagni. Ho la testa che mi si spacca.

GREGORIO – Bene! bene, Felice!

*(Lungo silenzio. Sembra che egli si sia riaddormentato.)*

ARSENIO *(a Gregorio, sottovoce)* – Non sta meglio?

GREGORIO – Non peggio.

*(Pausa.)*

ARSENIO – Ma non è in grado di riprendere la strada?

GREGORIO – Non immediatamente, no.

VALENTINO – Ma quando pensi?...

GREGORIO – Non so.

VALENTINO – Possiamo sempre aspettare un giorno o due, per vedere se si decide a migliorare.

ARSENIO – Evidentemente.

GREGORIO – Evidentemente.

*(Ma Giuliano tace. Pausa.)*

VALENTINO – Il battello parte il 5?

GREGORIO – Il 5.

*(Pausa.)*

ARSENIO – Mettendoci in cammino o domani o dopodomani, potremmo ancora arrivare a tempo...?

GREGORIO – Oh! perfettamente; se niente d'imprevisto viene a farci ritardare.

VALENTINO *(pensando)* – Il 5...

GIULIANO – È meglio non pensarci; è la mia opinione.

*(Le parole di Giuliano cadono nel vuoto. Silenzio imbarazzato.)*

GREGORIO *(risoluto)* – Parliamo seriamente, signori. Di quale utilità siamo noi qui per Felice? C'è fra noi un uomo pratico di scienza o perlomeno un praticone? No! no! Noi lo curiamo alla cieca, senza nemmeno sapere cos'ha.

ARSENIO *(agli altri)* – È vero.

*(Valentino approva. Silenzio.)*

GREGORIO – Ma sì, è vero. Guardate, quando ha sete, noi riteniamo sia giusto dargli da bere... e forse, al contrario, dovrebbe bere soltanto quando non ha sete... chissà? Noi non conosciamo le regole della medicina. Intromettendoci in quello che non è affar nostro, noi gli faremo soltanto del male.

VALENTINO – Soltanto del male.

*(Pausa.)*

ARSENIO – Allora, cosa facciamo in questa capanna?

GREGORIO – Noi contempliamo, con le braccia incrociate, un malato occupato a guarire da solo o a morire da solo — e più probabilmente né una cosa né l'altra, lo stato della malattia non comportando necessariamente né la guarigione né la morte — senza poter offrire il minimo sollievo alle sue sofferenze. È un gioco inutile e, per un cuore amico, crudele.

ARSENIO – Crudele, crudele. Dici cose giustissime, Gregorio.

(Valentino approva con grandi gesti.)

GIULIANO (*intervenendo*) – Scusate, signori. Se noi siamo disarmati davanti al male, non c'è tuttavia una specie di obbligo di carità di sostenere il malato con la nostra presenza?

GREGORIO (*severo*) – La vera carità, Giuliano, consisterebbe nel guarirlo, oppure, poiché non ne siamo capaci, nel cercare uno specialista che venisse a visitarlo fin qui.

GIULIANO – Giusto, Gregorio, è una buona idea. Perché non lo facciamo?

ARSENIO e VALENTINO – Giusto!... giusto!...

GREGORIO – Lo pensate tutti e tre? Perfetto. Posto questo, su cui siamo tutti d'accordo, non posso credere che non troveremmo nella contrada, per esempio sulla strada di San Malo... che dovremmo percorrere, lo specialista in questione... E mentre noi continueremmo il nostro viaggio, nelle condizioni che sapete, lo specialista verrebbe qui a portare a Felice le cure necessarie. Così sarebbero conciliati i diversi interessi in gioco, la drogheria di Arsenio, il vecchio padre di Valentino, la fidanzata di Giuliano, gli onori dovuti al gran San Giacomo e la salute del nostro carissimo compagno. E che, signori, avremmo cuore di lasciarlo morire senza le cure della medicina? un compagno? posso dire un amico... e domani un uomo di Chiesa? Il gran San Giacomo non ce lo perdonerebbe.

(*Rumori di approvazione.*)

GIULIANO – Scusate! Non imbrogliamo le carte. La ricerca di un medicastro non ci obbliga ad abbandonare il nostro amico...

GREGORIO (*indignato*) – Abbandonare! abbandonare! Ecco una parola che non voglio sentire. Abbandonare? Noi non abbandoniamo Felice. Ma lo mettiamo nelle mani di uno più esperto di noi.

ARSENIO e VALENTINO – È giusto.

GIULIANO – D'accordo. Ma se il medicastro non viene?

GREGORIO – Verrà... se noi lo mandiamo. È un gran peccato, Giuliano, dubitare della Provvidenza.

GIULIANO – D'accordo. Ma se Felice dovesse morire?

GREGORIO – Ha forse l'aspetto di uno che muore? Ascoltate! (*Ascoltano*) Il respiro di un bambino.

GIULIANO – Sostenete di non conoscere niente di medicina.

GREGORIO – So in ogni caso distinguere benissimo un vivo da un morto... E poi, quand'anche morisse — ciò che non avverrà — è forse nostro dovere, di laici, assistere ai suoi ultimi momenti, quando lui pensa di diventare curato? Gli daremmo lezione sulle cose dell'altro mondo, nel momento in cui lui vi entra con tutte le carte in regola? È assurdo, Giuliano.

ARSENIO – È positivamente assurdo.

VALENTINO – Assurdo, assurdo.

GREGORIO – Ora, giovanotto, come volete. Se preferite perdere il vostro tempo in questa inutile contemplazione, perfino dannosa, mentre la vostra fidanzata, laggiù, si stacca progressivamente e sicuramente dal suo fidanzato, noi non possiamo costringervi a seguirci, benché voi vi siate impegnato con giuramento a non abbandonarci. Io vi libero dal vostro giuramento e parto.

GIULIANO – Voi partite... ora?

GREGORIO (*agli altri*) – Che pensate, signori? Oh! io ho tutto il tempo, niente mi spinge. Ma il nostro battello parte il 5, ve lo ricordo.

VALENTINO – Non possiamo aspettare domani? La notte porta consiglio.

ARSENIO (*risoluto*) – No, Valentino. Oppure restiamo allora... restiamo! ma non corriamo il rischio di vedere questa nave farci uno sberleffo in pieno mare quando arriveremo al porto.

GREGORIO – Appunto... appunto! Oppure rimaniamo, Valentino, come dice Arsenio.

GIULIANO – E voi lo lasciate solo così?

GREGORIO – Scusate, ho previsto tutto. Norberto lo curerà in attesa del medicastro.

ARSENIO – È vero, Norberto è perfettamente indicato, quel buon Norberto! lo cura da otto giorni...

(*Approvazione.*)

GREGORIO – Poiché non ha giurato, è libero, se vuole, di lasciare il grosso della compagnia, o di raggiungerci, se preferisce. Del resto, non può tardare a rientrare.

ARSENIO – Aspettiamolo.

GREGORIO – Che ne dite, Valentino?

VALENTINO – Non so.

GREGORIO – E voi, Giuliano?

GIULIANO – Dico che bisogna aspettarlo, è più sicuro e opportuno.

ARSENIO (*tagliando corto*) – E io dico che non bisogna; si metterà a discutere, a ribattere parola per parola, un cattivo argomento a ciascuno dei nostri argomenti... che sono buoni; si ostinerà, farà baccano, e sceglierà Felice.

GREGORIO – E sarà una giornata perduta. Siamo intesi! siamo intesi! Scriverò un biglietto che lo informerà del nostro itinerario.

ARSENIO – È meglio così.

(*Gregorio stacca un foglio dal suo taccuino e si dispone a scrivere.*)

GREGORIO – Cosa diciamo?

ARSENIO – Ebbene! che... che... nell'interesse di Felice...

GREGORIO (*scrivendo*) – E poi?

ARSENIO – Prenderemo a San Malo il battello portoghese «Stella del mare».

VALENTINO (*terminando*) – Che parte il 5 per la Galizia.

GREGORIO – E poi?

ARSENIO – E che ne approfitteremo per mandare a Felice un medico...

VALENTINO (*ripetendo*) – Un medico.

GREGORIO (*fermandosi*) – Non è esatto. Sarebbe più giusto dire che, nell'interesse di Felice, andiamo a cercare un medico in direzione di San Malo e che approfitteremo dell'occasione per imbarcarci...

ARSENIO – Perfetto.

GREGORIO – Rettifico. (*Scrive*) Aggiungo. (*Parla mentre scrive*) «Dopo la visita del medico, quando Felice sarà in luogo sicuro, ci raggiungerai, se vuoi... Se preferissi rimanere con Felice, non te ne vorremo...».

ARSENIO e VALENTINO – Non te ne vorremo...

GREGORIO – «Tu non hai giurato, sei libero. Ti stringiamo la mano e...». Ecco fatto.

ARSENIO – Impossibile dir meglio in meno parole. Raccogliamo dunque i nostri bagagli. Lascio a Norberto queste poche provvigioni e uno scudo. È abbastanza?

GREGORIO (*posando il biglietto sullo sgabello*) – È abbastanza! dobbiamo pensare a noi. Metto qui il biglietto e partiamo.

(*Ciascuno prende il suo fagotto, anche Giuliano, ma come a malincuore.*)

GIULIANO – Non informate Felice?...

GREGORIO (*consultando gli altri*) – No?

ARSENIO – No...

VALENTINO – No...

GREGORIO – No!... Se ne incaricherà Norberto. Sapete cos'è l'immaginazione di un malato... Per una cosa assolutamente naturale, bisognerà entrare in complicazioni senza fine. Lo agiteremo, lo stancheremo, lo preoccuperemo...

VALENTINO – È inutile: no.

ARSENIO – E sotto tutti i punti di vista è molto meglio si svegli in presenza del medico!

VALENTINO – Sì, sarà per lui una bella sorpresa.

ARSENIO (*aprendo la porta*) – Zitti! non fate rumore!

GREGORIO – Quel caro Felice! Rimettiamolo alle cure di San Giacomo... e preghiamo per lui.

ARSENIO (*uscendo*) – Pregheremo egualmente bene per strada.

GREGORIO – Passate, signori.

(*In questo momento, Felice si alza dal suo giaciglio, si volta e guarda.*)

FELICE (*debolmente*) – Amici... cosa fate?

GIULIANO (*che è rimasto per ultimo, commosso, agli altri che stanno uscendo*) – Fermatevi, signori: Felice si è svegliato e parla.

FELICE – Mi lasciate, amici...?

(*Movimento.*)

GREGORIO (*agli altri*) – È nostro dovere rispondergli, signori. (*Avanzandosi, mentre gli altri rientrano.*) Vengo... vengo, Felice.

FELICE – Siete voi, Gregorio?

GREGORIO – Dormite, Felice. Non tormentatevi inutilmente. Andiamo a cercarvi un medico, un grande medico; siete contento?

FELICE – Partite, Gregorio?

GREGORIO – Vi dico che andiamo alla ricerca di un medico per voi. Dormite, Felice, ed egli vi guarirà.

FELICE – Mi abbandonate?

GREGORIO – Se non volete ascoltarmi, se non avete fiducia in noi...

FELICE – Oh! non vi irritate! Aspetterò dunque questo medico, Gregorio. Grazie, grazie... Dov'è Norberto?

GREGORIO – Alla fontana.

FELICE – Parte anche Norberto?

GREGORIO – Via, via! sempre questo cervello che lavora! Avete chiesto da bere, Norberto è andato a cercarvi dell'acqua; rientrerà tra poco.

FELICE – Ebbene, stringiamoci la mano, amici miei. Se non vi rivedrò...

ARSENIO (*stringendo la mano di Felice*) – Cosa dite mai, buon Felice?

VALENTINO (*stessa mimica*) – Che idea!

ARSENIO – A presto...

VALENTINO – A presto...

GREGORIO – E pronta guarigione.

(*Giuliano passa per ultimo a stringere la mano a Felice; esita, si china, ma la voce di Gregorio lo richiama.*)

GREGORIO – Venite, Giuliano?

GIULIANO (*vergognoso*) – Arrivederci dunque, Felice.

(*Si stacca come con rincrescimento e raggiunge gli altri sulla porta.*)

TUTTI – Arrivederci... arrivederci... Felice.

GREGORIO (*uscendo*) – La rassegnazione di questo giovane è ammirevole.

(*Sono usciti tutti.*)

### SCENA TERZA

FELICE (*solo*) – Sono partiti... e Norberto non ritornerà. Signore, sono abbandonato dagli uomini. Abbiate pietà, Signore... Cosa sento? Il vento che muove le foglie o il respiro delle bestie? No, niente... Voi mi socchiudete una finestra sulla collina del vostro completo abbandono... (*Pausa*) Mio Dio, in altri momenti non ero senza coraggio... Ma non sapevo che avrei dovuto morire solo e senza stringere la mano di un uomo nella mia... È colpa mia... è colpa mia... Non avrò amato abbastanza gli uomini... Troppo poco per essi... e troppo per me... Ahimé! ho impiegato male il mio affetto... e morirò senza perdono.

(*Pausa. Poi una mano alza il paletto della porta; Norberto entra nella capanna portando la brocca. Felice si solleva.*)

FELICE – Chi va là?

### SCENA QUARTA

NORBERTO – Sono io, Felice; sono io.

FELICE (*commosso*) – Norberto, vieni qui! tu sei il migliore.

NORBERTO – Questo buon Felice! (*Fermandosi*) Beh? dove sono andati gli altri?

FELICE – Sono partiti. Dammi presto da bere e raggiungili in fretta. Non ho meritato che tu resti qui.

NORBERTO – Partiti? Che novità è questa? Sono andati a passeggio? Avrebbero potuto aspettare il mio ritorno.

FELICE – No. Sono partiti, partiti... con il loro sacco e tutto.

NORBERTO – Siamo in due a sognare ora... io e il malato? Vedo soltanto le cose mie. Partiti, partiti?

FELICE – Devono aver lasciato un biglietto per te... con dei viveri... lì, sullo sgabello.

NORBERTO – È mai possibile? (*Va verso lo sgabello, prende il biglietto e legge*) «Nell'interesse di Felice...» Senti, Felice? «Andiamo a cercare un medico in direzione di San Malo...» Ecco una buona cosa! «Approfitteremo dell'occasione per imbarcarci...» per imbarcarci? «sul veliero portoghese 'Stella del mare' che parte il 5 ottobre alle otto di sera per la Spagna...» (*Pausa*) Ma il loro giuramento? il loro giuramento? non capisco più nulla. «Dopo la visita del medico, quando Felice sarà in un posto sicuro, tu ci raggiungerai se vorrai. Nel caso preferissi rimanere con Felice, non te ne vorremo. Non hai giurato... sei libero. Ti stringiamo la mano e speriamo...» (*Pausa*) Tu non hai girato... sei libero... Di modo che se avessi giurato come loro, io sarei

tenuto a seguirli e a lasciare Felice. Sono loro che sono nel bisogno: restando qui, io li abbandono. Ho fatto bene a non giurare: non capisco niente in fatto di giuramenti. *(Pausa)* E sia. Si dà il caso che il buon Dio mi dia l'occasione di agire secondo le mie preferenze. Resto allora. Ugualmente... ugualmente... *(Andando verso Felice)* Mio buon Felice, non temete nulla; sono qui.

*(Si siede al suo capezzale.)*

FELICE – Ebbene?

NORBERTO – Ebbene, leggete se volete, e non fatevi cattivo sangue; io resto. *(Gli porge il biglietto, che Felice scorre. Felice scoppia in singhiozzi.)* Che c'è, amico mio?

FELICE – Povero Norberto! *(Rizzandosi)*. Via, riempite il vostro sacco, Norberto. Ho una coperta vostra, riprendetela. Sono partiti appena da mezz'ora; non farete fatica a raggiungerli, siete un buon camminatore. Alzatevi, Norberto; alzatevi. Aspetterò benissimo il medico da solo. Se verrà. Non è nemmeno necessario che venga. Partite... vi dico... Anche la vostra famiglia s'impazientirà. Io non ho bisogno di nulla, Norberto.

NORBERTO – È possibile, buon Felice. E infatti i servigi che io vi posso rendere sono mediocri o inesistenti. Non avete bisogno di me; sono io che ho bisogno di voi. Ecco!

FELICE – Perché, Norberto?

NORBERTO – Non si può spiegare un bisogno.

FELICE – Ma tutta la vostra famiglia vi reclama... e i vostri amici che guadagneranno tre mesi con quel battello portoghese...

NORBERTO – Ve lo ripeto, è possibile. Mia moglie e i miei bambini, se non i miei amici pellegrini, sarebbero irritati sapendo che vi ho lasciato per loro. Del resto, in questo momento, vi assicuro che non ho esitazioni. Sono qui perché non c'è motivo che non ci sia. Resto perché non c'è motivo che non ci debba restare. E quando il medico sarà venuto, rimarrò ancora presso di voi... e ci rimarrò sino a quando non sarete guarito. È così.

FELICE – Norberto, Norberto... io sto per morire.

NORBERTO – Felice!

FELICE – Ho appena avuto un accesso di tosse e ho sputato sangue. Erano così intenti a parlare, che non ho voluto disturbarli... Mi sono voltato verso il muro... È finita.

NORBERTO – Amico mio!

FELICE – Non voglio rattristarvi. Desidero avvertirvi perché possiate considerare bene la cosa. Il medico non verrà o, se verrà, verrà troppo tardi. Cosa farete qui con un morto?

NORBERTO – Sono idee da malato. Ma sia pure! se dovete morire, ho una ragione in più per assistervi, per San Giacomo!... Non sospettavano che stavate per morire, almeno?

FELICE – Oh no! Grazie, Norberto. Avrò dunque sino alla fine la compagnia di un uomo... Ascoltatemi. *(Grave)* Chiuderete i miei occhi, incrocerete le mie braccia: metterete sul mio petto questa piccola croce e questo lino sul mio viso; poi ve ne andrete, Norberto, promettetemelo!... Raggiungerete gli altri. Io rimarrò qui come un eremita, nella grande foresta, e non avrò più paura.

NORBERTO – Felice, farò il mio dovere. Ecco quel che vi posso dire... se il buon Dio mi aiuta a farlo e se la paura non si impadronirà di me. Poiché, nel fondo, non sono coraggioso.

FELICE – Oh! voi non sapete come mi consolate, Norberto, e come mi sento bene e rassicurato presso di voi!

NORBERTO – Non parlate.

FELICE – Ho tuttavia ancora qualcosa da dirvi.

NORBERTO – Che cosa, Felice?

FELICE (*sottovoce*) – Perdonatemi.

NORBERTO – Non mi avete fatto nulla.

FELICE – Sì, sì! Ho riso di voi con gli altri...

NORBERTO – Mi presto a far ridere, lo so.

FELICE – Ho detto che eravate pauroso...

NORBERTO – Lo sono, infatti.

FELICE – Che non si poteva avere fiducia in voi...

NORBERTO – È giusto.

FELICE – E ho anche pensato che non sareste tornato dalla fontana.

NORBERTO – Forse, forse!... avrei potuto non tornare.

FELICE – Ed ecco che mi abbandono fra le vostre braccia come se foste mio fratello. (*Piange.*) Perdonatemi!... vi ho mal giudicato.

NORBERTO – Povero piccolo, vi perdono. Ma voi, perdonate i nostri compagni. Non conoscono il significato delle parole: hanno peccato per ignoranza.

(*Pausa. Restano con la mano nella mano.*)

FELICE (*pianissimo*) – Pregate sottovoce, Norberto, mentre chiudo gli occhi. Mi sento molto debole. Sto per addormentarmi o morire? non so. Sento la bocca piena di sangue. Un grande, un lungo sonno... e il risveglio nella luce... Abbiate pietà dell'uomo dal cuore fedele, mio buon Signore!

NORBERTO – Dormi, fanciullo mio. (*Un lungo silenzio*) Oh! oh!... la sua mano è fredda... Non sento più il suo respiro... (*Chinandosi*) Felice?... Felice?... Si è spento! (*Si inginocchia, prega, poi dispone il corpo di Felice come lui ha chiesto*). Sorpreso nel sonno... non devo nemmeno chiudergli gli occhi... Arrivederci, dunque. (*Inginocchiandosi di nuovo*) Ricevetelo, mio Dio, dalle mani del nostro gran San Giacomo che era tanto felice di visitare e che non lo abbandonerà!... Pregate anche per me, San Giacomo! poiché ho perduto il mio compagno... e sono solo.

(*Lungo silenzio. Norberto si rialza, va e viene, con passo lento e un po' inquieto; è caduta la notte. Una discreta sinfonia potrebbe servire, in questo momento, ad evocare il fruscio della foresta.*)

Hem! Tu hai paura, Norberto. No. Più esattamente, ho paura di aver paura. Ma non ho paura, no! Hem, hem! (*Pausa*) Di cosa avresti paura, Norberto? Di questo corpo vuoto? vuoto di malizia, se ne ebbe mai, come di bontà?... È proprio questo vuoto che mi spaventa... E se si muovesse, sarebbe ancor peggio! (*Saltando*) Olà! No... è il vento... la foresta dormiente con le sue bestie innocenti, i suoi fagiani, le sue bisce, i suoi scoiattoli... i suoi cinghiali... i suoi lupi... (*Buttandosi in ginocchio*) Signor lupo, non sono un cacciatore... Non ho mai fatto male a nessun animale... Sono Norberto, giardiniere... Di che cosa ho dunque paura? (*Si rialza*) Heh! hem! Temo piuttosto quello che non posso vedere, l'armata innumerevole delle anime, degli Angeli, dei demoni, tutto ciò che sale e scende nella notte e circola fra cielo e terra... E i miei peccati che mi tornano alla mente... Non ho peccato oggi?... Non ne sono sicuro... Ma ho fatto bene a rimanere qui... Ho paura... ma ho fatto bene... e non vorrei essere altrove... (*Si siede e tace*) Ma l'uomo solitario

è triste. Che non possa anch'io, buon Signore, partire per una gran traversata?... *(In questo momento si ode un rumore inesplicabile, che avvolge tutta la capanna, un rumore crescente e meraviglioso, come un gran vento improvviso che fa cantare tutti gli alberi ed anche gli uccelli. Norberto si alza)* Olà! olà! cosa succede? Si direbbe il respiro di Dio... La foresta s'inchina... canta... Sento un galoppo lassù... e il gemito immenso delle frasche incurvate che si rialzano dietro il cavallo di fuoco. Olà! *(Silenzio. Poi viene bussato alla porta)* Qualcuno ha bussato alla porta. *(Pausa)* Chiunque voi siate, entrate dunque. Ma è troppo tardi per guarire Felice. *(Allora la porta si apre, e nella radura illuminata appare un cavaliere armato d'oro e risplendente di una luce interiore, con la lancia in pugno)* Per San Giacomo!

*(Norberto si prostra, ammirato.)*

#### SCENA QUINTA

SAN GIACOMO *(in veste di cavaliere)* – Sono colui che hai nominato, buon Norberto. Così caricavo i Saraceni alla testa dei miei Spagnoli fedeli. Così con la lancia in pugno, senza scudo, forzando la vittoria in nome del vero Dio. E così raccolgo i morti su tutti i campi di battaglia del mondo, su tutti i campi di infelicità e di lutto dove il nome di San Giacomo, figlio del tuono, è invocato. *(Si avvanza nella capanna)* Obbediscimi.

NORBERTO – Gran santo, è una gioia avervi per capitano... Ma io non sono un guerriero...

SAN GIACOMO – Obbediscimi. *(Avvicinandosi a Felice coricato)* Aiutami a portare questo morto. Il mio cavallo di fuoco dalle quattro ali bianche nitrisce d'impazienza verso i pascoli fiorenti del cielo. Metterò il tuo compagno davanti a me, e quando sarò in sella ti prenderò in groppa. Non temere di nulla, non puoi cadere. Ti condurrò dove voglio e ti deporrorò là dove devi essere. Ho la missione, prima di tutto, di scortare l'anima di Felice. Essa è ancora qui che batte, come un uccello nascente, sotto i rami più bassi... Faremo via libera davanti a lei: vieni! Ti prometto un bel viaggio. *(San Giacomo ha preso il morto per le spalle, Norberto lo sostiene alle ginocchia; escono lentamente e scompaiono.)* Presto, in sella, Norberto. Mio cavallo di fuoco, al galoppo!

*(Gran rumore d'ali e di foglie. Il chiarore meraviglioso che illuminava la radura si spegne subitamente. Sipario.)*

### **TERZO TEMPO**

---

*Entrano Gregorio, Valentino, Arsenio e Giuliano con i loro bagagli, preceduti da un monello di una decina d'anni.*

#### SCENA PRIMA

GREGORIO – Sì, ragazzo mio. In tempo di gran pellegrinaggi, si alloggia dove si può. Fa' vedere.

IL MONELLO – È qui, signori.

VALENTINO – Qui? Ehm! hem!...

IL MONELLO – In ogni caso, la camera è pulita.

VALENTINO – Se vuoi. Hem! hem!

ARSENIO – E quanto per notte, ragazzo?

IL MONELLO – Non so, signori. Io sono il figlio della modista e la padrona della locanda mi ha chiesto di badare ai clienti durante la sua assenza. Mi ha detto così: «Mostrerai la stanza n. 13... non ce ne sono altre». Ecco. Sono il figlio della modista.

GREGORIO – Bene, amico mio. Non è meravigliosa, ma ci arrangeremo.

IL MONELLO – Oh! la stanza è molto pulita!

GREGORIO – È inteso. E quando tornerà la padrona?

IL MONELLO – Subito; è qui vicino. Mi ha detto così: «Ne avrò solo per un minuto».

GREGORIO – Ebbene, quando questo minuto sarà passato, la pregherai di salire. Tanto vale aspettarla qui. Questi quattro piani mi hanno tagliato le gambe.

IL MONELLO – Va bene, signori. Vi saluto, signori. Scendo.

GREGORIO – Va, ragazzo, e non farti male sulle scale.

IL MONELLO – Ci sono abituato. Vi saluto, signori.

(Esce.)

ARSENIO – Lascia la porta aperta. Qui dentro puzza come nella camera di un morto.

## SCENA SECONDA

GREGORIO – Uff! mi siedo. (Si lascia cadere sul letto.)

VALENTINO – Ebbene, siamo arrivati.

ARSENIO – Siamo arrivati.

(Si siedono tutti.)

GREGORIO – Signori, se eravamo partiti per vedere coi nostri occhi un miracolo, eccone già uno.

ARSENIO – Evidentemente, il cielo è con noi.

GREGORIO – Essere arrivati a San Malo giusto in tempo per prendere quel battello portoghese... Aver goduto di una traversata come sono rare in ottobre, me lo dice il mio sangue di vecchio pirata: un oceano d'olio argentato e giusto la brezza che ci occorreva per andare in fretta e diritti, senza che le onde fossero esageratamente mosse... Quell'entrata veramente trionfale nel porto di Vigo, dominato da rocce superbe e da giardini reali dai frutti letteralmente sconosciuti... E infine, sul molo, non appena deposti dall'acqua marina, aver trovato quella focosa diligenza, condotta da un postiglione lussemburghese che non aspettava evidentemente che noi per trasportarci fino al luogo santo e che, riconoscendo l'accento del proprio paese, rifiutò di accettare da noi qualunque compenso e consentì a saltare le tappe per farci arrivare più presto... è un concatenamento di circostanze troppo ben regolato e troppo felice per essere il risultato del caso. Nessun dubbio che dopo esserci riposati, aver fatto le nostre devozioni e aver visitato la città, lo slancio della buona fortuna ci riporterà altrettanto rapidamente a casa per raccogliere la ricompensa dovuta al nostro coraggio, al nostro spirito di fede e alla nostra fedeltà. Il cielo è con noi.

ARSENIO – Tutto ciò mi ha fatto prender gusto al viaggio e non è detto che al

ritorno non partirò per rendere omaggio ad altri santi. Hai ragione, Gregorio, vecchio pirata; il mare è la più bella metà del nostro globo. Non è lui, del resto, che ci porta le delizie del gusto, la vaniglia, il caffè, lo zucchero di canna, che costituiscono la base della drogheria? (*Aspirando col naso*) Hum! hum! ho ancora il naso pieno di sale.

VALENTINO – Io conserverò sempre il ricordo del buon capitano Ortolan. Quante storie nel fondo della sua borsa! e quanti piccoli bicchieri mi ha fatto bere! e quante stelle mi ha mostrato in cima al suo canocchiale, certe notti! Tu dici, Gregorio, che ha il senso dell'infinito? come dici?

GREGORIO (*lirico*) – Il senso dell'infinito. O Santa Vergine, stella del mare! com'è bello comunicare sulle onde con la creazione di Dio! Mi sento diventare mistico.

ARSENIO – Quando pranziamo?

GREGORIO – Non prima di mezzogiorno.

ARSENIO – Bisognerebbe cercare di trovare, per utilizzare le nostre economie, un piccolo ristorante scelto, con una cucina un po' curata, con piatti e vini del paese.

VALENTINO – Non mi piace molto quello che non conosco.

ARSENIO – E sia! Tu mangerai dell'altro. Io sono per le novità. Inutile essere in Spagna, se non mangiamo alla spagnola. Allora, perché essere venuti?

GIULIANO – Per far visita a San Giacomo, Arsenio, e pregare davanti alla sua tomba. Mi sembra che lo dimentichiamo un poco qui, di tanto in tanto.

GREGORIO (*indignato*) – Lo dimentichiamo! lo dimentichiamo! Quando ho il cuore pieno di preghiera, di riconoscenza e di pietà! (*Agli altri*) Ed anche voi!

VALENTINO – Anche noi, certamente.

ARSENIO – Anche noi. Se parlo di nutrimento, è perché l'uomo non vive soltanto di preghiera, ma anche di pane e di carne... È la Scrittura che lo dice.

GIULIANO – Credo dica il contrario: non di solo pane... ma...

GREGORIO – Eh! è sempre la stessa cosa. La preghiera e il pane: occorrono tutt'e due. Pranzeremo bene, prima; poi andremo a pregare San Giacomo; non si prega bene se non ben zavorrati; ecco lo spirito del Vangelo. (*A Giuliano*) Sei triste da qualche tempo, ragazzo mio. Sempre la tua fidanzata che ti tormenta... Abbandonati al piacere! approfittane! Tanto più che la rivedrai sei mesi prima di quanto avessi previsto. Il cielo che è con noi, lo ripeto, e non mi stancherò di ripeterlo, te la conserva bella e giovane e quel convento te la renderà.

GIULIANO – Speriamolo. Vorrei avere notizie.

GREGORIO – Eh! ragazzo mio, chissà se la messaggeria non ne ha portate per te? Andremo subito a vedere.

VALENTINO – È giusto! ci saranno delle lettere! Quella dannata serva non mi aspetta tanto presto.

ARSENIO – E nemmeno me quel concorrente del diavolo.

VALENTINO – A noi due, vecchia peste!

ARSENIO – Attento alla tua vetrina, trafficante! (*Ride.*)

GREGORIO – E tutto questo grazie a quel battello, signori!

ARSENIO (*solenne*) – Voglio... voglio... quando mi sarò ritirato dagli affari, offrire a San Giacomo un battello simile — in piccolo, in piccolo — ma con il più piccolo sartiame, l'ancora, il carico, i marinai...

VALENTINO – Io ti offrirò il capitano.

(*Risate.*)

ARSENIO – Quando mangiamo? ho fame.

VALENTINO – Quando andiamo alla posta?

GREGORIO – Pazienza, amici miei. Se lasciamo scappare questa stanza, dormiremo all'aperto. Io non ho appetito che in mare e non aspetto nessuna lettera: sto bene così.

(*Si stende sul letto. Pausa.*)

GIULIANO (*timidamente*) – Gregorio!

GREGORIO – Sì?

GIULIANO – Ditemi dunque, Gregorio. Non si saprà niente di Felice?... o di Norberto?... Non sappiamo cos'è stato di loro...

GREGORIO (*cadendo dalle nuvole*) – Di Felice? Di Norberto? (*Alzandosi con un balzo*) Accidenti! ho totalmente dimenticato di dire a Norberto di scrivere qui.

(*Agitazione.*)

ARSENIO (*un po' freddo*) – Ci penserà pure!

GREGORIO – Ha la testa così leggera!

VALENTINO – Del resto, sarà ancora con Felice? Chissà?

ARSENIO – Assolutamente poco probabile. Io penso, per quanto mi riguarda, che non appena il medico sarà arrivato...

GIULIANO (*timidamente*) – Se sarà andato.

GREGORIO – Come? se sarà andato? C'è qui qualcuno che ne dubita?

GIULIANO – Ci sono io, Gregorio. Il celebre medico ci ha fatto una così brutta smorfia, dopo un così grazioso sorriso, quando ha saputo dove avevamo lasciato Felice e quale spedizione doveva intraprendere per raggiungerlo, che non ho mai avuto, ve lo confesso, una grande speranza che l'avrebbe messa in esecuzione.

GREGORIO – Perché non l'hai detto allora?

GIULIANO – L'ho detto: l'ho detto cento volte.

GREGORIO – Non ho sentito.

GIULIANO – Perbacco! Avevate deciso di non sentire.

GREGORIO (*furioso*) – Avevamo deciso? A cosa tende questa malevola insinuazione?

GIULIANO – Dico quello che è, niente di più. E ho tentato di tornare sui miei passi. Se non avesse annotato...

GREGORIO – Ma era notte, non è vero?... e il signore non è tornato per nulla sui suoi passi!

GIULIANO – Me ne accuso... Mi sono lasciato trascinare... tanto peggio per me. Ma non mancherò, al ritorno, di ripassare dalla foresta per rendermene conto, quand'anche avessi tutte le occasioni di diligenze o di battelli per ritornare al paese. Lo farò!

(*Pausa fredda.*)

ARSENIO – Eh! ragazzo mio, tu stai covando una malattia nera! Liberissimo di lamentarti, ma tu rattristi anche noi. Se il medico non fosse andato, per inconcepibile sfortuna... c'è sempre Norberto...

VALENTINO – C'è Norberto.

GIULIANO – E se Norberto si fosse smarrito cercando la fontana?... se, stanco di aspettare, avesse lasciato Felice?... se...

GREGORIO – Se! se! se! Basta con questi se, ve ne prego! Conosco il mio Norberto. Mai Norberto avrebbe fatto questo.

ARSENIO e VALENTINO – Mai! mai!

GIULIANO – Perché no?... noi l'abbiamo pur fatto.

ARSENIO e VALENTINO (*con un grido*) – Noi? Come sarebbe a dire?

(*Agitazione.*)

GREGORIO – Calma, calma, signori. Le ingiurie di uno sbarbatello non ci toccano! E tengo a credere che le sue parole superino considerevolmente il suo pensiero. Rassicuratevi, signori! Ve lo dico io: e il medico è andato; e Norberto è rimasto; e Felice — la malattia del quale sarebbe da pazzi esagerare — Felice in questo momento o è guarito e ci raggiunge a piccole tappe, oppure è curato in un ospedale. Signori, noi abbiamo fatto il nostro dovere. (*Meno teso*) Del resto, un certo presentimento mi dice che oggi riceveremo notizie. Norberto avrà pensato di scrivere un rigo. Non è né stupido né cattivo, e nemmeno pusillanime; soltanto un po' chiuso e bizzarro. È come tutti noi, un misto di difetti e di qualità, e se, quando è con noi, si mostrano soltanto i suoi difetti, non appena si allontana un poco, le sue qualità escono dall'ombra, come succede di un paesaggio, secondo che l'esperienza di questo viaggio ci ha insegnato. Se noi lo abbiamo lasciato laggiù, è perché avevamo in lui completa fiducia ed egli la meritava. Ciascuno ha fatto il proprio dovere.

(*Approvazione.*)

GIULIANO – Devi aver ragione, Gregorio. Io sono il solo a pensarla a questo modo.

GREGORIO – Suvvia! Arsenio: una buona grossa battuta! di quelle di cui hai il segreto. Non lasciamo che il nostro umore si incupisca...

ARSENIO (*epico*) – Ho fame... ho fame... ho fame. È tutto ciò che trovo da dire. Quando il mio spirito non ha pranzato è arido. (*Andando e venendo.*) Ma cosa fa questa padrona?

VALENTINO – Il figlio della modista avrà dimenticato di avvertirla.

ARSENIO – Allora la chiamo. (*Grida sulla scala*) Olà laggiù! La padrona per favore! dov'è la padrona? Se la padrona è rientrata, salga al numero 13.

VALENTINO – Siamo al numero 13?

ARSENIO – Certamente. Olà! olà! olà! la padrona! la padrona!

UNA VOCE (*nelle scale*) – Ah! disgraziato! Eccomi... eccomi...

ARSENIO (*rientrando*) – È lei! Ho fame!... ho fame!... ho fame!...

GREGORIO – Non mangiarla.

### SCENA TERZA

(*Compare la padrona. È una vecchia ricotta e raggrinzita come una nana, con una crocchia che le cade sul collo e un solo dente sempre in fuori. Alza le braccia al cielo e sospira.*)

LA VECCHIA – Ah! disgraziato! ah! disgraziato!

ARSENIO – Cos'è questa disgrazia?

LA VECCHIA (*con un tono uniforme, come un canzone*) – Ed io che stavo sotto e non sospettavo di nulla. E non pensavo ci fosse gente sopra. E il piccolo se n'è andato senza avvertirmi che c'era gente. E questi quattro signori avreb-

bero aspettato qui tutto il giorno. Ah! disgraziato! Ed io che non ho altre camere da dare a questi signori. E questi signori sono in quattro e non c'è che un letto per due. E se questi signori vorranno essere ragionevoli, metterò un pagliericcio in quell'angolo. E l'albergo è pieno come un uovo e, con tutta la miglior buona volontà del mondo, non posso mettere questi quattro signori altrove. E questi buoni signori forse sono degli ecclesiastici. E tuttavia sarà necessario si contentino di ciò. E il gran San Giacomo attira sempre più pellegrini in questa città. E questi buoni signori sono certamente venuti per pregarlo. Ed io non so come potrei fare. E intanto sarebbe necessaria una scopatina. Ah! disgraziato! ah! disgraziato!

(*Si agita.*)

GREGORIO (*tentando di fermarla*) – Scusate, signora.

LA VECCHIA – Ah! disgraziato!

ARSENIO (*stessa mimica*) – Noi partecipiamo moltissimo alla vostra sfortuna.

LA VECCHIA – Ah! disgraziato!

VALENTINO – Noi non siamo degli ecclesiastici.

LA VECCHIA – Ah! disgr...

GREGORIO – E ci accontenteremo di questa stanza, se non ne avete altre da darci.

LA VECCHIA – Ah! d...

ARSENIO – Ma vorremmo sapere quanto ci chiedete per la stanza.

LA VECCHIA – Lasciate... lasciate! che vi dica. Ah! disgraziato! Sarà pochissimo, signori... Ma bisogna che vi informi... C'è un piccolo inconveniente da segnalare. Ah! disgraziato!

GREGORIO – Un inconveniente?

ARSENIO – Diteci dunque qual è questo piccolo inconveniente, mia brava signora. Ci sono topi?

LA VECCHIA – No, niente topi, signori.

VALENTINO – Cimici?

LA VECCHIA – Ce ne sono in tutta la città, signori; e non troverete un albergo che non ne abbia.

GREGORIO – E allora cosa c'è dunque?

LA VECCHIA – Signori... signori... Ah! disgraziato! (*Indica la porta in fondo*)  
Quella porta conduce in una cameretta... e bisogna passare dalla vostra per entrare e uscire.

ARSENIO – Bah! non fa nulla.

GREGORIO – E chi vi alloggia in quella camera?

LA VECCHIA – E... e... e... ora ve lo dico... in quella stanza... c'è un morto.

TUTTI – Un morto!

LA VECCHIA – Ah! disgraziato! c'è un morto.

GREGORIO – Non è allegro!

(*Pausa fredda.*)

LA VECCHIA (*ricominciando della più bella*) – Sì, c'è un morto! E io vedo bene che questi signori non vogliono più la camera. E mi dispiace. E io non ho nient'altro da dar loro. E l'albergo è pieno come un uovo... Ah! disgraziato! E bisognerà che questi signori se ne vadano... e dormiranno all'aria aperta, benché cominci a far freddo la notte. Ah! disgraziato! Ma c'è un morto e non posso dire il contrario.

GREGORIO – Vediamo, vediamo! Questo morto non ci mangerà. Quando è morto?

LA VECCHIA – E io non lo so. Non è morto qui, signori. Quando è arrivato, era già morto altrove.

ARSENIO – Ah sì? non è arrivato solo?

LA VECCHIA – Erano in tre! E ora ne restano solo due!

VALENTINO – Due morti?

LA VECCHIA – No, non due morti. Uno morto e uno vivo, signori. Ma questa notte erano in tre... e io non saprei spiegarmi... ed è una cosa che non comprendo affatto.

GREGORIO – Suvvia, state calma, mia buona vecchia, e spiegateci quietamente cosa è successo. Siete senza fiato: sedetevi.

*(Le offre una sedia.)*

LA VECCHIA *(sedendosi)* – Ringrazio questi signori... sono vecchia... ed ecco cosa è successo... e non so se questi quattro signori mi crederanno.

GREGORIO – Ma sì.

*(Hanno fatto cerchio attorno a lei.)*

LA VECCHIA – Mi ero appena coricata.

GREGORIO – Bene!

LA VECCHIA – E hanno bussato alla porta.

ARSENIO – Bene!

LA VECCHIA – Allora ho acceso una candela e mi sono messa una gonna.

VALENTINO – Bene.

LA VECCHIA – Ho aperto lo spioncino e ho visto un cavaliere bello come un principe, con un'armatura tutta d'oro e un pennacchio di piume sull'elmo.

ARSENIO – Bene.

LA VECCHIA – E il suo cavallo era bianco e più grande e più bello di qualunque cavallo abbia mai visto al carosello del re, ed era come in un racconto di fate.

GREGORIO – Continuate.

LA VECCHIA – E io gli ho dunque aperto la porta con l'intenzione di dirgli che si sbagliava di posto. Ma egli mi ha salutata gentilmente ed ha parlato proprio a me.

ARSENIO – E cosa vi ha detto?

LA VECCHIA – «Mia buona signora!» Sono le sue parole... non invento nulla... «Mia buona signora!... Voi alloggerete questa notte un morto e un vivo. Lo farete in nome di San Giacomo. Ne avrete la ricompensa». E io mi sono sciolta in lacrime e, davanti a un così bell'uomo, non potevo dire altrimenti. E subito il vivo è sceso di dietro il cavaliere... e ha preso dalle mani del cavaliere il morto che stava davanti... e il cavaliere è sceso anche lui e hanno portato tutt'e due il morto in quella camera. *(Indica la porta nel fondo)* E il cavaliere dev'essere saltato dalla finestra, perché non è ripassato davanti all'ufficio... Ma io l'ho visto dalla porta che se ne andava al gran galoppo sul suo cavallo. E non ho più dormito tutta la notte... ah! disgraziato! E sento che questi signori non devono credermi.

TUTTI – Ma sì! ma sì!

LA VECCHIA – Ah! disgraziato!

*(Pausa.)*

GREGORIO – Allora il vivo e il morto sono là?

LA VECCHIA – Sono dietro la porta. Non sono rumorosi; non disturberanno questi signori.

ARSENIO – E voi non sapete di dove sono venuti?

LA VECCHIA – Lo ignoro. Ma forse quel morto è venuto qui per essere resuscitato dal gran San Giacomo. Ma lo sotterreranno questa sera.

VALENTINO – Puzza?

LA VECCHIA – Non molto. Anzi, è tutto il contrario. E il vivo ha un aspetto molto onesto. *(Pausa)* I signori non terranno la stanza...

GREGORIO *(agli altri)* – Che ne pensate?

*(Silenzio imbarazzato; gesti vaghi.)*

ARSENIO – Bah! un morto è soltanto un morto.

VALENTINO – È vero.

ARSENIO – E qualunque cosa è meglio che dormire sotto le stelle.

*(Approvazione.)*

GREGORIO – Del resto, lo sotterreranno questa sera. *(Tacito consenso. Alla vecchia, a voce alta)* E noi terremo la stanza! ah! disgraziato!

LA VECCHIA *(alzandosi)* – Ah! disgraziato! molto bene! E io darò un colpo di scopa. E porterò il pagliericcio. Ed anche questi quattro signori hanno un aspetto molto onesto. E io li saluto. *(Saluta ed esce, e la si sente sospirare mentre scende le scale)* Ah! disgraziato!

#### SCENA QUARTA

*(Lungo silenzio imbarazzato.)*

ARSENIO – Ebbene?

GREGORIO – È forse l'abuso dell'«e», che è il vizio innocente di questa brava e disgraziata donna? ma io non ho capito un gran che nella storia di questo morto, di questo vivo e di questo cavaliere. Bisognerà chiarire la cosa.

ARSENIO – Il che non è molto allegro.

VALENTINO – Ed è anche strano.

GREGORIO – Vogliamo pranzare ora?

ARSENIO *(vago)* – Sì.

VALENTINO *(vago)* – Sì.

GIULIANO *(vago)* – Sì.

GREGORIO – Non avete più fame?

ARSENIO – Questo morto mi disturba... Non fa bene ascoltare certi racconti prima di pranzo.

GREGORIO – In verità?

VALENTINO – È la verità stessa... Il pensiero di alloggiare vicino a questo morto mi ha tolto l'appetito... letteralmente.

GREGORIO – Preferite dunque restare ad aspettarlo, se verrà a tirarvi i piedi questa notte?

GIULIANO – Non dire questo.

GREGORIO – Ma dal momento che lo sotterreranno questa sera!

ARSENIO – Non importa! Pensare che possa andare e venire da questa stanza...

GREGORIO – Non il morto!

ARSENIO – Non il morto... ma... *(Tendendo l'orecchio)* Silenzio! tacete. *(Ru-*

*more di passi nella camera vicina*) Camminano. Si sono fermati alla porta.  
Bussano. (*Infatti hanno bussato.*)  
VALENTINO (*spaventato*) – Il morto!  
GIULIANO (*spaventato*) – Il morto!

(*Si nascondono dietro Gregorio.*)  
GREGORIO – Siete pazzi.

(*Nuovo colpo discreto alla porta.*)

ARSENIO – Bussano ancora.  
UNA VOCE (*dietro la porta*) – Vorrei passare. Vi disturbo, signori?  
GREGORIO – Per nulla, signore.  
LA VOCE – Scusate.

(*La porta di fondo si apre. Appare Norberto.*)

#### SCENA QUINTA

TUTTI INSIEME – Norberto!  
NORBERTO – To'! gli amici!... Vi stupisco... Io sono meno stupito di voi. (*Si guardano senza parlare*) Come mai siete qui? (*Gesti vaghi*) Non mi stringete la mano? Siete arrabbiati con me?

GREGORIO – Per che cosa, Norberto? Tutti hanno fatto il proprio dovere.

NORBERTO – Senza dubbio. (*Avanza verso di loro e stringe successivamente la mano ad ognuno*) Buongiorno, Gregorio. Buongiorno, Arsenio. Buongiorno, Valentino. (*Con tono più tenero*) Buongiorno a te, Giuliano.

(*Ritorna di fronte ad essi. Silenzio.*)

ARSENIO (*per dire qualche cosa*) – Norberto hai fatto buon viaggio?  
NORBERTO – Non buono, eccellente. Ed è dir poco, meraviglioso. E voi?  
GREGORIO – La traversata è stata gradevole.  
NORBERTO – Non avete perso tempo.  
ARSENIO – Il meno che abbiamo potuto, naturalmente.

(*Silenzio.*)

VALENTINO – Stai bene?  
NORBERTO – Sto bene. E voi? Vedo che avete una bellissima cera.  
ARSENIO – Stiamo bene.  
NORBERTO – Avete buone notizie da tutti?  
GREGORIO – Da tutti.

(*Silenzio.*)

NORBERTO (*grave*) – La domanda che aspettavo non viene ancora.  
GREGORIO (*imbarazzato ma spavaldo*) – Quale domanda, Norberto?  
NORBERTO – È leggerezza, timore o vergogna?  
GREGORIO – Non so cosa vuoi dire.  
NORBERTO – Abbiamo già scambiato un gran numero di formule vaghe, ma nessuno ancora mi ha chiesto: «E Felice?».  
GIULIANO (*sconvolto, cadendo in ginocchio*) – E Felice, Norberto! Parla?! Parla! Devo essere perdonato! Dov'è Felice?  
GREGORIO, ARSENIO e VALENTINO (*balbettando*) – E... Fe... Fe... lice?  
NORBERTO (*dopo una pausa*) – Lo chiedete troppo tardi. Non per me, che non

devo giudicare i miei fratelli, ma per San Giacomo che ascolta. *(Pausa. Poi indicando la porta della camera aperta)* Felice è lì. Potete vederlo da qui. È morto. *(Tutti indietreggiano, spaventati)* Rifiutate di rendere omaggio alle sue spoglie? Entrate. Vi aspetto qui. *(Giuliano entra per primo, poi gli altri tre, abbattuti, gementi, vergognosi)* Sono già abbastanza puniti, mio Dio! *(Pausa. Poi, avanzando)* Uscite ora, amici miei. San Giacomo vuole che io vi parli.

*(Essi rientrano, più affranti ancora, col fazzoletto in mano, e si mettono in fila, a testa bassa, davanti a Norberto, il quale, solo, prende una sedia e si siede. Ancora silenzio.)*

NORBERTO — Prima di ascoltare il racconto del vostro viaggio, vi racconterò il mio. *(Pausa)* Dunque, Felice morì la sera stessa... *(movimento)* e io rimasi solo con lui. Non ero coraggioso, ve lo giuro. Non si ha mai abbastanza confidenza in Dio, vedete. Oh! non aspettai a lungo. San Giacomo discese dal cielo. Entrò come il tuono. Portava una lancia e un'armatura d'oro... e il suo cavallo alato illuminava la radura. Mi aiutò a portar fuori il morto, lo pose davanti a sé, di traverso, sul cavallo e mi fece cenno di salire in groppa. Un grido, un balzo, un soffio!... e attraversando tutto lo spessore del fogliame, fummo trasportati in pieno azzurro. Proprio al disotto di me, vidi quattro uomini per via e, più lontano, un veliero che si dondolava nel porto. Il santo parlò: «Che la traversata sia loro propizia! Non temere, li raggiungeremo». Continuavamo a salire. Parlando sopra la sua spalla, il santo mi domandò: «Vuoi vedere nella sua pace l'anima del tuo amico? Devo tenergli compagnia». Essa volava al nostro fianco come una fragile cincia, e io la riconobbi e non saprei dire come. Non appena ebbi risposto affermativamente, il cavallo cabrò, e non ci fu più terra, né luna, né stelle; eravamo al di là del mondo, là dove è sufficiente essere per essere felici. *(Pausa)*. Ciò che vidi, come potrei raccontarvelo, benché San Giacomo — che è qui — mi suggerisca ogni parola? Non era né vedere, né capire, ma come sentire e pensare a nudo, con lo spirito spalancato e direttamente illuminato da Dio, come una rosa in pieno sole prima di sfiorire, e io avevo continuamente desiderio e timore di sciogliermi, a forza di dolcezza. *(Pausa)* Il cavallo aveva smesso di volare. Ora camminavamo su lunghe praterie argentate, ma che salivano ad elica, sempre più in alto, sotto la corona dei nove cori di angeli che circondavano i quattro animali, ventiquattro vegliardi, e, senza dubbio, l'Agnello mistico... Ma là giunti: «China la testa, mi disse il santo; questo non è ancora per te. Tu hai diritto soltanto al riflesso; contempla quelli che ammirano!». Ed io vidi sul prato di fuoco, sugli arbusti del boschetto, come in tanti nidi posati o dondolanti, piccoli uccelli chiari che sono le anime dei veri giusti. «Ecco i miti. Ecco gli umili. Ecco i puri. Ed ecco ancora i fedeli. Guarda bene i fedeli, Norberto. Essi non hanno scopi reconditi; essi non sanno dibattersi contro l'evidenza con eccellenti ragioni: le ragioni che hanno per comportarsi male, essi le trovano sempre cattive. Ed ecco i sofferenti e i misericordiosi. Qui metterò Felice. Egli ha perdonato ai suoi fratelli ». A questo punto San Giacomo fece un gesto, e l'uccellino che ci seguiva venne a posarsi sul suo pugno guantato d'oro, come un falcone durante la caccia, poi, lasciandolo, si nascose in un fresco cespuglio intrecciato di rose senza spine. Allora tutte le anime, come un concerto d'uccelli si unirono in una melodia travolgente, tanto dolce quanto forte, tanto eguale quanto diversa, che significava la gloria di Dio. «Vuoi questa

felicità come amica? mi disse il santo. Sii mite, umile, puro e fedele». (*Pausa*). Era necessario ridiscendere, purtroppo! (*Ancora una pausa*) I mondi ci sfioravano, la terra si alzava a sua volta, dopo il sole e la luna; vidi di lontano un battello che attraccava... Atterrammo. San Giacomo, con voce afflitta, parlava a se stesso ad alta voce: «Poiché bisogna espiare, tanto vale espiare sulla terra. Amico, dirai ai tuoi fratelli, che ora è urgente soffrire. Non tutti sono colpevoli allo stesso modo; del minimo movimento cattivo o buono sarà tenuto conto. Ascoltami. Essi rimarranno otto giorni alla mia tomba. Torneranno a casa loro a piedi. Troveranno al ritorno il loro commercio, i loro interessi, i loro affetti in pericolo... Del resto, ecco qui la loro posta che ho trovata alla messaggeria. La darai loro. (*Norberto leva dalla tasca un pacchetto di lettere*) Se sanno sopportare la prova, questo viaggio così gradevole non sarà stato vano. Poiché era necessario rimanere con Felice, ed il peggio è che lo sapevano». Non sono io che lo dico, è San Giacomo.

TUTTI (*in coro*) – Sì, Norberto, si doveva rimanere con Felice.

NORBERTO – Finalmente, qui, depose il suo carico, mi abbracciò teneramente e s'involò sul suo cavallo. (*Pausa*) Ah! amici miei, cosa non si farebbe per meritare i boschetti celesti, e come è lontano il sole! (*Pausa*) Ecco la vostra posta.

(*Distribuisce a ciascuno una lettera, che ognuno riceve con timore, dicendo:*)

TUTTI (*volta a volta*) – Grazie, Norberto. Grazie, Norberto. Grazie Norberto. Grazie, Norberto.

(*Poiché nessuno apre la propria lettera egli dice:*)

NORBERTO – Potete leggere.

(*Ciascuno apre la propria lettera tremando, legge e rimane istupidito. Silenzio prolungato.*)

NORBERTO – Ebbene, cosa dicono queste lettere?

ARSENIO (*piangendo*) – Mio buon Norberto, se San Giacomo non interviene, dovrò chiudere bottega; la drogheria non fa più un soldo.

NORBERTO – E Valentino?

VALENTINO (*balbettando*) – Credo che mio padre mi diserederà. Un uomo di ottant'anni, che non lascia più il suo letto! La serva vuole sposarlo.

NORBERTO – Non è ancora successo. E voi, Giuliano?

GIULIANO (*commosso, ma calmo*) – La mia fidanzata è spazientita. Perbacco! Ma dice che mi aspetterà...

NORBERTO – Non è male. E Gregorio?

GREGORIO (*singhiozzando*) – Gregorio... È rovinato, Gregorio... E non se l'aspettava... Non aspettava del resto nessuna lettera. Avevo tutti i miei averi presso un notaio che era mio amico d'infanzia, e costui è appena fuggito.

NORBERTO – Non piangete! Si potrà ancora raggiungerlo. Niente è perduto quando si sa a chi rivolgersi. Tutti voi dovrete ben pregare San Giacomo; egli vi insegnerà il valore delle parole.

GIULIANO – Conta su noi. Ma tu ci aiuterai?

NORBERTO – Sì, compagni. (*Stringe loro affettuosamente la mano*) Andiamo, si fa tardi ed abbiamo un dovere urgente. (*Indicando la camera dove si trova Felice*) Carichiamoci del suo corpo, compagni, ed esso non vi pesi troppo.

(*Entra per primo nella camera vicina; gli altri lo seguono lentamente. Si parlo.*)

## QUELL' OSCURO OGGETTO DEL DESIDERIO

**Nella mente e nelle mani del clown  
può diventare tutto,  
in un rapporto di ascolto, meraviglia, attesa.**

**Carlo, Valerio e Bano**

---

*Cominciamo con questo appuntamento a suggerirvi una serie di spunti su un tema classico del clown: il rapporto con l'oggetto. Perché oscuro, anzi misterioso?*

*Perché nelle mani e nella mente del clown, perciò nelle vostre, non si sa cosa possa diventare un comune oggetto. Charlot nel film «La febbre dell'Oro» trasforma due panini infilzati in due forchette in gambe di ballerina ed improvvisa un balletto in cui anche la sua ineguagliabile mimica fa la sua parte. Panini e forchette non sono tromboni, valige enormi o enormemente piccole: l'oggetto, quindi, non deve per forza essere stravagante o ingombrante. Si può, anzi è meglio, lavorare con le cose più semplici.*

*In questo modo dovrete lasciare via libera alla vostra immaginazione e creare delle situazioni comiche a partire da e attraverso l'oggetto, senza che questo determini la scena per conto suo. Può accadere anche il contrario, che lavoriate cioè senza tener conto del vostro inanimato partner, ed anche questo è un rischio negativo, perché si tratta di un rapporto da creare e non da imporre. (Vi saranno più chiare queste affermazioni se comincerete ad eseguire quegli esercizi e giochi che vi proponiamo più avanti.)*

*Misterioso oggetto, dunque, ma cosa c'entra il desiderio?*

*Qui scopriamo un'altra possibilità che il rapporto con l'oggetto ci offre. Se prima parlavamo dell'invenzione di situazioni e storie, ora l'immaginazione sembrerebbe interessarci indirettamente. In questo secondo caso non si deve necessariamente inventare nulla, perché c'è già tutto: l'oggetto e voi, naturalmente. Per spiegarci meglio, ci riferiamo ancora e sempre ad esempi illustri: Stan e Oliver alle prese con gli abiti che indossano, con i pesi che trasportano o con la macchina che guidano o da cui sono guidati loro malgrado.*

*In questi, come in innumerevoli altri casi (pensate a Jacques Tati, a Buster Keaton o, per chi ha avuto la fortuna di vederlo a Grock), il clown non ha mai un rapporto freddo con ciò che lo circonda. Il clown non «usa» gli oggetti, non ha con essi un rapporto come ci si aspetterebbe con delle cose inanimate. Il clown non domina, semmai, spesso, succede il contrario. Entrare in una cabina telefonica non è in fondo difficile, ma è altrettanto semplice non riuscirci: quella porta a soffietto non si sa mai quanto bisogna spingerla per entrare, e se poi*

*abbiamo una valigia o un pacco può diventare un'impresa insormontabile. Anche se non è per forza dominato, il clown ha sempre con gli oggetti un rapporto di ascolto, meraviglia e attesa; sta a voi e al personaggio che è in voi essere disirricabili, assurdi, curiosi, surreali, ingordi, sensuali, o lievi, poetici e delicati. O tutte queste cose insieme.*

### **Magia**

Si lavora in gruppo (anche in due): ci si passa un qualsiasi oggetto, e passandoselo l'un l'altro lo si trasforma. Una sedia per il vostro amico può essere una televisione, per voi una gondola, per un altro...

È bene non essere in moltissimi (massimo 8-10), in modo tale da seguire il percorso che l'oggetto fa ed essere stimolati dall'immaginazione dei vostri soci senza idee preconcepite.

### **Magia solitaria**

Come nel caso precedente, solo che sarete soli con il vostro misterioso partner. Non preoccupatevi di inventare tutto prima, ma lasciatevi andare. Soprattutto non cercate di accelerare i tempi: non dovete per forza trasformare l'oggetto in mille maniere differenti. Seguite piuttosto quello che la vostra immaginazione vi fa vedere e, come sempre, divertitevi.

### **Follia**

Parlate con un oggetto: un cuscino, una scarpa, una giacca... Cercate di convincerlo, di ammansirlo, raccontategli una storia. A lui, proprio a lui solo. Forse è l'unico in grado di capirvi. O forse no.

### **Voi due**

Via libera alla vostra immaginazione e «sensualità». Non si sa mai quante possibilità offra un oggetto (rumori, sensibilità tattile, calore o freddezza, comodità o ingombro).

### **Imitare per credere**

Cercate di ricreare in voi (e non solo esteriormente) la maniera di fare di una persona che avete visto e che vi ha divertito e stimolato. Sempre con gli oggetti, naturalmente.

## **IL PALLONCINO ROSSO ( dallo spettacolo " Oh no!" di Bano Ferrari )**

PERSONAGGI: *il clown.*

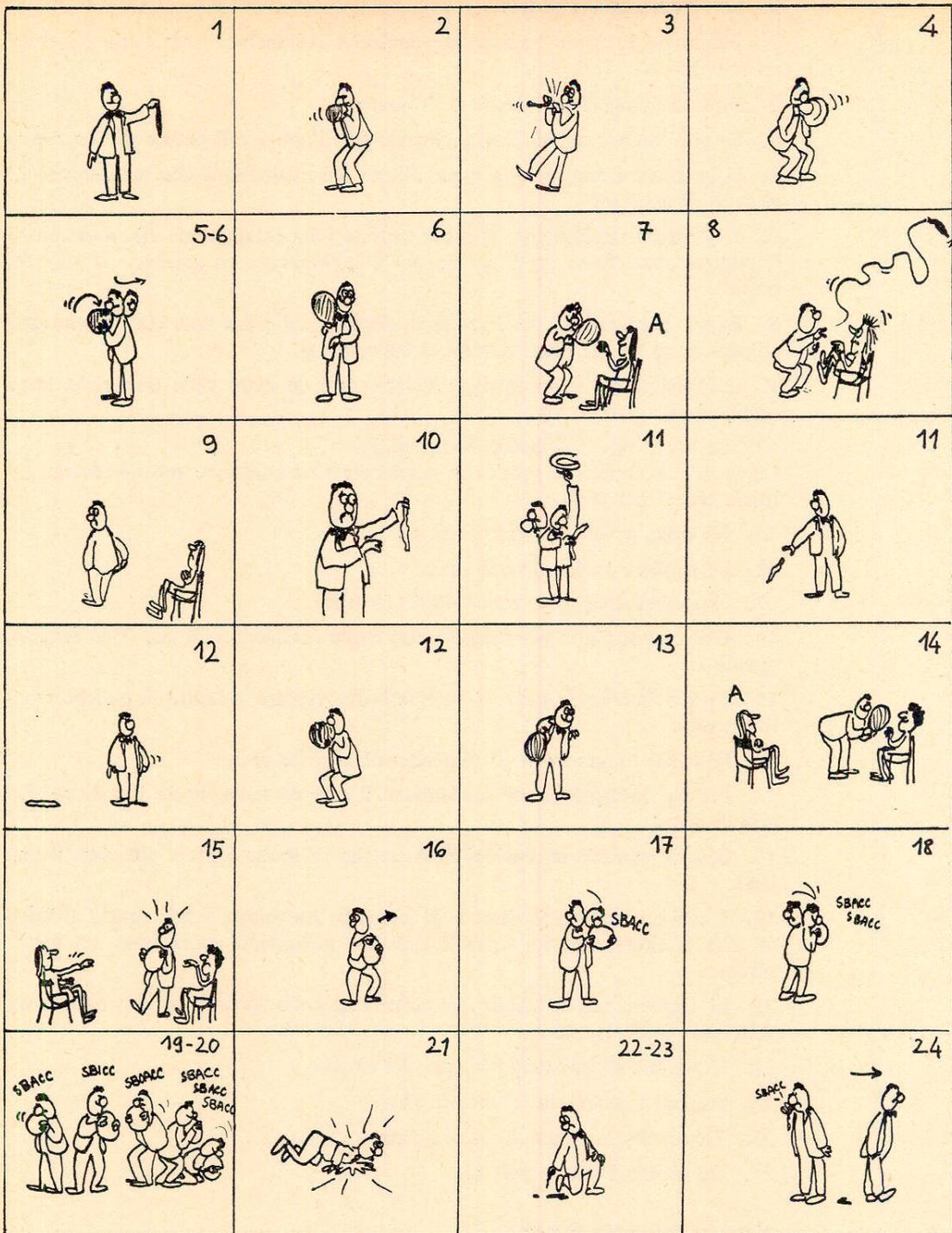
OGGETTI: *tre palloncini (2 rossi e 1 bianco).*

### **AZIONE**

1. Il clown estrae di tasca un palloncino rosso, tenendolo tra le dita. Lo stende, lo misura, ne prova la consistenza.

2. Comincia a gonfiarlo, ma...
3. Terminata la prima espirazione dentro il palloncino, tutta l'aria gli ritorna in bocca.
4. Riprova: una, due, tre soffiate. È gonfio.
5. Lo gira intorno alla chiusura, tenendo fissi l'indice e il pollice di una mano.
6. Si guarda intorno, guarda il pubblico... c'è qualcuno/a che meriterebbe di ricevere il pallone?
7. Si avvicina timidamente alla sua vittima (che chiameremo A), portandogli il pallone come fosse un fiore: un po' d'imbarazzo... un sorriso... ci sta? Sì, no, sì!
8. Fa per porgerglielo, ma il pallone, liberato dalle due dita che lo tenevano chiuso, se ne va per l'aere a velocità supersonica.
9. Il clown torna al punto di partenza, triste, le mani nelle tasche. In tasca sente un altro palloncino.
10. Lo estrae ma... è bianco! Anzi pallido. Cerca di rianimarlo, gli pratica la respirazione bocca-bocca: tutto è inutile. Lo lascia cadere per terra.
11. Ne trova un altro in tasca: rosso.
12. Lo gonfia e lo chiude con cura.
13. Qualcuno (meglio se vicino ad A) lo attira.
14. Gli si avvicina, fa per porgerli, con molte precauzioni, il suo dono floreale, quando...
15. Un movimento da parte di A lo fa indietreggiare di scatto, il pallone stretto al petto.
16. Fissando intimorito A, si allontana di qualche passo.
17. Prende coraggio e, per sottolineare il suo possesso, bacia il pallone con aria di sfida.
18. Sempre spiando le reazioni di A, si gira di spalle e bacia più volte il pallone.
19. I baci aumentano di ritmo e di intensità. La gelosia lascia spazio all'effetto, che il clown riversa sensualmente sul palloncino come fosse un essere vivente.
20. Si inginocchia, si stende per terra rotolando avvinto al suo oscuro oggetto del desiderio, ma...
21. Il pallone scoppia sotto il peso del clown.
22. Stupore e amarezza; si alza in piedi.
23. Tra le dita, un frammento di gomma.
24. Un ultimo bacio, e poi via.

N.B. - *Vedi anche disegni.*



# **SE FOSSI FOCO BRUCEREI LO MONDO, SE FOSSI...**

**Chi è sprovvisto d'immaginazione, se la crei,  
diversamente lasci il teatro.**

**Luigi & Bano**

---

**Che cos'è la fantasia creatrice?**

*Ci vuole della fantasia, quella di Jonesco, per affidare ad un sordomuto un messaggio da gridare al mondo!*

*Ma che cos'è la fantasia umana, l'immaginazione? e a che serve? È uno strumento di cui la natura si serve per proseguire, più alta, la sua opera di creazione. Così Pirandello la definisce, con presunzione e ironia.*

*Una forza creatrice che nel teatro non può mancare. Se non aveste fantasia e desideraste fare teatro, fabbricatevela; diversamente lasciate il teatro. Questo vale per attori e registi, coreografi e scenografi... Gli attori senza fantasia, e ce ne sono, diventano solitamente dei burattini in mano al regista, che supplisce con la sua.*

*La fantasia dell'attore deve inventare il personaggio, crearne l'immagine esteriore e interiore: il suo modo di stare, camminare, gesticolare, parlare, le sue maniere e abitudini; il suo carattere, il modo di pensare, di ridere, le sfumature dei suoi sentimenti, gli impulsi, i desideri...*

*Un'operazione, questa, che ogni attore deve compiere personalmente, perché le indicazioni dell'autore del copione, di solito essenziali, ma spesso generiche e ambigue, e le note del regista sono insufficienti a creare un'immagine concreta, precisa e viva del personaggio.*

*In questa sesta puntata vi proponiamo di riflettere sull'immaginazione creatrice dell'attore, vi suggeriamo come educarla giorno per giorno, se l'avete, vi consigliamo di fabbricarvela nel caso foste senza.*

**La fantasia dell'attore non deve creare fantasmi ma «personaggi vivi»**

*Non basta quindi ideare il personaggio e schizzarlo, e nemmeno disegnarlo al dettaglio, bisogna incarnarlo, riviverlo, nel gergo teatrale si dice che bisogna «essere nella pelle del proprio personaggio».*

*Jacques Copeau precisava ai suoi giovani attori, da lui educati con una disciplina quasi monastica di lavoro e di studio, che non è l'attore ad entrare nella sua parte, a mettersi nella pelle di un personaggio... È il personaggio che si*

*avvicina all'attore, che gli chiede tutto ciò di cui ha bisogno per esistere a sue spese e che, a poco a poco, si mette al suo posto, nella sua pelle.*

*L'attore deve fare tutto il possibile per lasciargli il campo libero. Non è sufficiente pensare bene un personaggio e capirlo profondamente per essere adatto a diventarlo. Né è sufficiente possederlo perfettamente per dargli vita. Bisogna esserne posseduti.*

*Anche i sei personaggi di Pirandello vogliono andare su un palcoscenico a vivere negli attori.*

*LA FIGLIASTRA (facendosi avanti al Capocomico, sorridente, lusingatrice) – Creda che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque sperduti.*

*IL CAPOCOMICO – ... Ma che cosa vogliono loro qua?*

*IL PADRE – Vogliamo vivere, signore!*

*IL CAPOCOMICO (ironico) – Per l'eternità?*

*IL PADRE – No, signore: almeno per un momento, in loro (indicando gli attori).*

*UN ATTORE – Oh! guarda, guarda!*

*LA PRIMA ATTRICE – Vogliono vivere in noi!*

*L'immaginazione teatrale non si ferma, quindi, all'illustrazione visiva del personaggio, né si accontenta di copiarlo; è un fatto più profondo, un atto personalissimo; oltre l'ideazione e l'imitazione ci si deve immergere nella situazione del personaggio fino al punto di pescare nella propria esperienza, vissuta o da vivere, la storia del personaggio.*

*Nel lavoro dell'immaginazione l'attore, in ultima analisi, deve fare appello alla propria vita. Grotowski dice che si rivolge al corpo-memoria, non tanto alla memoria del corpo; al corpo-vita.*

*Si deve dunque rivolgere alle esperienze che sono state per lui veramente importanti e verso quelle che ancora aspetta, che non sono ancora venute.*

### **Il decalogo della «fantasia»**

1. *Non invidiare la fantasia degli altri.*

*Sforzati di scoprire la tua, di apprezzarla, di lavorare insieme. L'immaginazione può atrofizzarsi dentro di noi se «viviamo sempre» in stato di dipendenza dalla fantasia altrui.*

2. *Non sentirsi in prigione ma nella libertà.*

*Bisogna cioè cercare di liberare la propria vita dalle resistenze psicologiche e sociali, dai blocchi, dagli stereotipi individuali e professionali. Per far questo scopri qual è la gabbia che ti toglie la libertà, gli ostacoli che non ti permettono di «immaginare».*

*È una ricerca sul che cosa non bisogna fare.*

3. *Non violentare mai la fantasia.*

*L'immaginazione va guidata, non forzata. Non è quindi un lavoro di memoria verbale o visiva quello da fare, ma un orientare la propria vita e portarla verso una esperienza nuova, conoscitiva, affettiva, vitale.*

4. *Non fantasticare a casaccio.*

*Senza motivazioni, interessi e scopi precisi non è possibile creare un personaggio, una situazione, un dialogo... Come non si può fare tanto per fare, così non si può sognare tanto per sognare.*

5. *Bisogna fare quello che si pensa.*

*L'attività è fondamentale nella vita immaginaria dell'attore. La fantasia deve provocare un'azione prima interiore e poi esteriore.*

*Non è immaginazione drammatica quella priva d'azione e di attività.*

*Le proprie fantasie bisogna non solo immaginarle interiormente, ma anche realizzarle esternamente. Si deve trasformare il sogno in realtà.*

6. *Bisogna essere logici e conseguenti anche nel fantasticare.*

*Come nella natura tutto è logico e conseguente, così deve essere nella finzione dell'immaginazione. Sarà la tua logica a guidarti nel discorso fantastico, non quella di un altro. Così ci deve essere un traguardo su cui puntare, una conclusione da fare. Logica e coerenza aiutano ad avvicinare l'impossibile al verosimile, la favola alla realtà.*

7. *Agire come se...*

*E quasi per magia si diventa. L'uso del «se fossi» di Cecco Angiolieri può condurre a «essere il personaggio»; è una maniera, anche divertente, per sviluppare la fantasia. Ma, ricordate, alla fine bisogna essere Arlecchino, e non uno che fa, parla, si comporta come fosse Arlecchino.*

8. *Create anche l'ambiente in cui collocare il personaggio.*

*Stanislavskij dice che abbiamo bisogno di una serie ininterrotta di «circostanze date», non semplici, ma sotto forma di immagini visualizzate. L'attore deve cioè vedere quello che c'è fuori di lui e quello che avviene dentro. Anche i sentimenti inafferrabili e spesso indescrivibili dovrebbero essere tradotti in visione.*

9. *Allenare quotidianamente la fantasia.*

*Senza disciplina e un training lungo e sostenuto, riusciremo ad immaginare soltanto il caos. Una convinzione: anche nell'immaginare è sempre possibile fare meglio, e tutto può essere rimesso in discussione. La Patti diceva: «Se sto un giorno senza fare esercizi, me ne accorgo io; se sto due giorni, se ne accorgono i miei amici; se i giorni sono tre, se ne accorge il pubblico».*

10. *Ritrovare in se stessi la vita del proprio personaggio.*

*Per questo bisogna essere fedeli alla propria vita, alla storia dell'uomo, che ogni dramma letterario sarà sempre inferiore al dramma personale e sociale. Ogni attore dovrebbe quindi essere fedele alla vita propria e altrui. Dentro di noi ci sono bisogni ed esperienze diversi. Interpretiamoli, rappresentiamoli: sono messaggi che ci vengono dalla vita, dalla storia, dagli altri, dalla trascendenza.*

*A questo punto ci viene naturale di parafrasare quello che don Chisciotte disse volgendosi a Sancho: «Perdonateci, amici, di avervi messi nella condizione di essere pazzi come noi, facendovi cadere nell'errore in cui noi siamo caduti, cioè che vi siano stati e vi siano 'personaggi erranti' nel mondo».*

## ESERCIZI ILLUSTRATIVI

Gli esercizi che vi proponiamo servono ad educare la fantasia, a qualificarla per il teatro e a metterla in dialogo con quella della natura e degli altri. Convincetevi che i ragazzi non si appassioneranno a questo genere di allenamento e di ricerca se non quando si sentiranno bene orientati e il loro maestro non avrà saputo creare il clima necessario. Nel gioco bisogna entrarci con calma, dopo una preparazione d'ambiente, di oggetti e psicologica. Mettete sempre in evidenza l'obiettivo che, in ogni esercitazione, vi prefiggete; darà subito un tono di serietà al vostro lavoro. Nel momento in cui i ragazzi avranno coscienza della serietà e dell'importanza di quello che proponete, crescerà in essi il gusto dell'onestà drammatica, e la loro immaginazione si scatenerà in maniera sorprendente.

### *E se invece fossi...*

Per rendere la fantasia attiva e liberarla dall'immobilismo o dalla sua morte, giocate così:

Domandate a Pierino: «Che cosa fai?» Vi risponderà: «Mangio la mela». E voi: «E se invece della mela fosse una patata bollente?».

Ricordando come scotta una patata in bocca, nelle mani... farà una serie di smorfie, di gesti, salti...

E se l'aranciata fosse olio di ricino, una medicina amara?

E se fossi seduto sulla stufa bollente?

Se fossi pazzo?

Se fossi il Presidente della Repubblica?

Se fossi Dio per cinque minuti?

Se fosse la fine dell'anno scolastico?

### *Trasformare la sedia in... cavallo, cappello...*

La trasformazione di un oggetto reale qualsiasi in un altro «immaginario». L'esercizio sarà più efficace e divertente se l'oggetto passerà nelle mani dei ragazzi, che mimeranno il suo nuovo uso.

Provate a trasformare un cappello, una scarpa, un ombrello, un piatto, una bottiglia, un bastone...

### *Trasformare un gesto in un altro*

L'esercizio si propone di lavorare sul gesto, immaginando le sue molteplici trasformazioni. Se si è in più, ci si deve mettere in cerchio. Uno incomincia e propone al vicino un gesto: alza la mano; il secondo, alza la mano e saluta (ciao, ciao!); il terzo trasforma il «ciao» nel prendere una mosca... e così via.

### *Dal suono al gesto fantastico*

Produrre un suono: rullo di tamburo, nacchere, ticchettio della macchina da scrivere... che ti aiuta ad immaginare gesti, movimenti, ritmi...

### *Dall'immagine musicale all'immagine mimica*

Che cosa ti fa immaginare un brano musicale di Mozart o di Cacciapaglia? Dirlo a voce, con un ritmo, con un mimo...

### *Il dado è tratto!*

Ricostruite con la vostra fantasia attiva, personaggio e vicenda suggeriti da una frase storica:

«Il dado è tratto!» «Muoia Sansone e tutti i Filistei!» «Anche tu Bruto, figlio mio?».

*Dalla circonfenza alla maschera, a un volto*

Proponete ai vostri allievi di disegnare ciascuno una circonfenza. Fissatene voi il raggio. Con una matita, pastello o pennarello, invitateli ad immaginare e a disegnare un volto, una maschera. Esponete i prodotti della loro fantasia e confrontateli in tutti i loro particolari e nell'effetto globale.

*Si recita l'Arca di Noè...*

... oppure la fattoria degli animali. Cercate con l'immaginazione totale, cioè con tutto il vostro corpo, quello che caratterizza un animale: la volpe, ad esempio, oppure il leone o un maiale...

Tutti, contemporaneamente, proveranno a rappresentare lo stesso animale. Fateli passare tutti o quasi...

## **PROPOSTE DI LAVORO**

*Come immagino il «personaggio»*

Dalla letteratura scegliete un personaggio: don Chisciotte, ad esempio. Leggete qualche brano del romanzo di Cervantes che lo descrive. Invitate ogni ragazzo ad immaginarlo e quindi a riviverlo, cioè a farlo.

*Create un personaggio, il vostro magari*

Spesso in un'opera letteraria, filmica, pittorica... l'autore, quando non introduce se stesso in persona, come Dante nella Divina Commedia, crea un personaggio specifico che lo rappresenti.

Anche voi immaginatevi «personaggio» dentro una vicenda da voi vissuta; oppure in un romanzo o racconto trovate quel personaggio che sentite vostro, che vi rispecchia fedelmente o quasi.

---

### **A CREMONA DA TUTTO IL MONDO PER UN SEMINARIO SUL TEATRO PER RAGAZZI**

Promosso dall'Amministrazione Provinciale di Cremona e organizzato dal Centro Italiano dell'ASSITEJ, l'associazione internazionale del teatro per l'infanzia e la gioventù, nell'ambito di «Recitarcantando 1981» si è svolto alla Facoltà di Magistero di Cremona, dal 21 al 26 settembre, il Seminario internazionale di studio sul tema «L'educazione estetica degli adolescenti (teatro-musica adolescenti)». All'iniziativa, la prima del genere che si svolge in Italia, hanno risposto i maggiori esperti del settore in campo internazionale. Erano presenti come relatori Ilse Rodenberg della Germania Est (Presidente internazionale ASSITEJ), Patricia Snyder e Ann Shaw (USA), Ladika Svjezdana (Jugoslavia), Stuart Bennet (Inghilterra), Natalia Satz (URSS), Pierre Nicole e Vania Beretta Piccoli (Svizzera). Per l'Italia, tra gli altri, Tonino Conte, Franco Passatore e Giuseppe Bartolucci dei Teatri Stabili di Genova, Torino e Roma.

Il Seminario, che per la prima volta ha affrontato il tema della educazione estetica degli adolescenti, si è proposto di adeguare la situazione del nostro paese a quella degli stati esteri nei quali, ormai da anni, il teatro è diventato una attività didattica operante nelle scuole. Al termine dei lavori è stato redatto un documento finale. Durante la settimana del Seminario, allo scopo di una iniziale verifica-stimolo, sono stati rappresentati spettacoli ed effettuati lezioni-concerto e lezioni-teatro per le scuole medie superiori, tenuti da compagnie italiane e straniere. In progetto la pubblicazione degli atti.

RECITARCANTANDO, 26100 CREMONA, VIA BELFUSO, 4 TEL. 0372/411238 - 30572.

---

## L'ARTE DI FOTOGRAFARE UN'OPERA D'ARTE

**Luigi Ciminaghi, fotografo del Piccolo Teatro di Milano, ci racconta come riiventare un'opera teatrale in bianco-nero.**

**Luigi Melesi**

*Il teatro è l'arte che riunisce spazio e tempo, parola e azione, sentimento e colore. Difficile dire qual è, di questi elementi, il più importante. Tutti, probabilmente.*

*E davanti ad una scena che tutti li comprende ed esprime, ci viene naturale pronunciare le parole di Faust: «Fermati un momento, sei troppo bello!».*

*Soltanto un fotografo con la macchina in pugno può accontentarci e dare a quella frazione di secondo anni di vita.*

*'Le baruffe chiozzote' di Strehler, del 1964, sono visibili ancora oggi nelle fotografie di Luigi Ciminaghi, fotografo da 18 anni del Piccolo Teatro di Milano. L'ho incontrato nel suo studio-laboratorio, che è non solo piccolo, in tono con il teatro, ma anche povero. Vi si arriva attraverso un labirinto suggestivo come quello del Luna-park, su e giù per scale e scalette, camminando sui tetti, entrando e uscendo da porte e finestre, con l'angoscia di incontrare dietro un angolo Mackie Messer, di vedere uscire da un camerino il Matto seguito da Re Lear, o, mentre ti arrampichi sui tralicci Innocenti, ultimo ponte che porta allo studio, di avere a che fare con Arlecchino servitore di due padroni.*

*Ciminaghi mi aspettava, con la pazienza che lo caratterizza, quando è dietro la macchina fotografica, in attesa dell'attimo di somma espressività.*

— . . .

— Se ho ben compreso la sua domanda, lei vorrebbe sapere come sia possibile con un mezzo meccanico, che è la macchina fotografica, creare un'immagine viva, non fermare l'azione teatrale, esprimere l'anima di uno spettacolo. È un discorso abbastanza complicato. Di fronte ad un'opera d'arte, in teatro, la macchina fotografica va dimenticata; o meglio, devi esserne così padrone, da non sapere d'averla... in pratica passi oltre, attraverso l'obiettivo... o, in un certo senso, la usi ma contro la tecnica...

Usare la tecnica per raggiungere risultati che non sono tecnici ma umani, di contenuti, non risultati estetici soltanto.

La foto di teatro mi piace quando da essa viene fuori l'essenzialità di un momento drammatico, non quando è una bella fotografia, nel senso tecnico. Quando ti dice una situazione, ti mette in un'atmosfera, ti comunica un'emozione... Insomma, la foto che vedo riuscita ha qualche cosa dentro... di spiritualità, diciamo così. Sì, qualcosa che parla a me, agli altri.

Per cui c'è differenza tra il fare fotografie di

teatro per documentare l'attività di una compagnia, e ricreare invece uno spettacolo teatrale con il linguaggio dell'immagine fotografica... cioè rifare lo spettacolo con uno stile personale, il tuo. E fare della fotografia che abbia un discorso logico, con lo stesso stile e linea di condotta, lo trovo faticoso, complicato... Lo si ottiene attraverso una ricerca paziente, meticolosa, costante... stando in teatro ore per cogliere il momento giusto.

— ...

— Non credo che tutti possano fare delle fotografie d'arte. È un lavoro che richiede doti naturali, come quello del pittore e di altri artisti. Ci sono delle persone, registi, fotografi, pittori, scultori, poeti... che hanno dentro uno spirito, una profezia, un loro discorso... e posseggono anche una capacità di trasmetterlo in maniera artistica. Tutto questo è molto istintivo. Questa istintività è indispensabile, insieme alla professionalità, quando hai poco tempo per ricercare, quando in due o tre giorni, o addirittura in una sera, ti capita di dover fotografare 'Le nozze di Figaro', ad esempio.

Le fotografie migliori le ho realizzate dopo una lunga ricerca e tentando di raccontare tutto lo spettacolo dall'inizio alla fine, con lo stesso stile. Se lei vede il programma de «L'anima buona di Sezuan» in cartellone al Lirico, trova un inizio, una fine, c'è soprattutto la storia fotografata con la stessa linearità, con continuità. Chi è dotato riesce a fare delle belle foto anche in breve tempo: deve avere la sensibilità di valutare i pesi, intuire i movimenti, entrare nell'azione, rivivere lo spirito dello spettacolo, conoscere l'autore, perché non si può andare a fotografare Mozart senza sapere chi è Mozart.

— ...

— Certo, quando si studia un autore, si acquista anche una sensibilità specifica, ci si mette in sintonia. Mozart è il mio amore musicale, mi piace moltissimo, lo considero un genio. Mi piace anche Verdi. Il fotografo che non li conosce, questi due autori, fotografa «Le nozze di Figaro» e il «Falstaff» alla stessa maniera: le fotografie dell'uno valgono quelle dell'altro. Invece in Mozart ci sono movimenti delicati, certi giochi, queste illusioni, cose sottili che in

Verdi non trovi; al loro posto ci sono altre caratteristiche, uno spirito diverso, che anche la fotografia deve rendere, non solo gli attori.

— ...

— Se è necessario simpatizzare con regista e attori per fotografare in teatro? È importante lavorare insieme alle persone: il teatro è un lavoro di équipe, lo si fa insieme. Quando c'è questa armonia, riesci a vedere le caratteristiche di ciascuno, l'elemento personale...

Per esempio, io lavoro soprattutto con Strehler, lo conosco bene... attraverso l'obiettivo, proprio perché lo stimo, vedo nello spettacolo le sue pennellate, il suo tocco, lo distinguo da quello dell'attore. Strehler ha la capacità di catalizzare, di dare; una personalità dalla quale ti senti attratto inevitabilmente... ti senti portato a fare. Gli attori rendono moltissimo con lui, perché sentono, ricevono da lui...

— ...

— Ma sì, direi anche che condiziona, che s'impone, ma solo quando dall'altra parte non c'è risposta, manca espressività... quando l'attore non è sensibile, non capisce, allora ordina: «Fammi questo»... e solitamente l'attore ripete meccanicamente il maestro per le proprie capacità professionali, ma senza sapere perché. Strehler poi spiega perché chiede quel gesto, quel tono... spiega e rispiega. Non è una imposizione, ma un modo. Certo ha le idee ben precise, lui... ma ascolta anche e accetta volentieri consigli intelligenti, purché un attore sappia veramente quello che gli propone e motivi il fare o no un determinato gesto.

— ...

— In merito alla fotografia che cosa mi ha chiesto Strehler?

Quando sono venuto al Piccolo la prima volta mi hanno chiesto di fare fotografie alla Mulas (il fotografo che mi ha preceduto, bravo anche artisticamente, ma secondo la sua personalità). Ho risposto che non ero capace di fotografare «alla Mulas» ma «alla Ciminaghi»; e che speravo andassero bene. Evidentemente sono andate bene. Sono qui dal '64.

— ...

— Quando ho cominciato a fare fotografia seriamente avrò avuto diciannove, vent'anni, più

o meno. Ora ne ho quarantaquattro. Prima ho fatto un po' di tutto: ho fatto ceramica; ho fatto il disegnatore in uno studio d'architetti; ho frequentato la scuola del Castello; ho fatto Bra. Volevo essere pittore. È quello che mi piace di più... Circostanze avverse non me l'hanno permesso. Ma quando disegno o dipingo mi sento più completo di quando faccio fotografia. Non c'è il mezzo meccanico con cui mediare... sono solo a fare, a creare, con libertà. Sono per la libertà totale.

Ho poi incominciato, per bisogno di pagnotta, a lavorare come stampatore presso un fotografo. Da lì, adagio, adagio...

— ...

— Il mio primo spettacolo fotografico al Piccolo: «Le baruffe chiozzote». Mi ha subito colpito Strehler e la prova generale. Allora i costumi arrivavano solo all'ultima sera di prova... e non tutti. Per questo il più delle fotografie si faceva proprio in quella sera... Ricordo che per la prova generale delle Baruffe sono entrato alle otto della sera e uscito alle otto del mattino. Una notte indimenticabile. Quando ho lasciato il palcoscenico sono andato nella camera oscura, ho sviluppato, stampato, ho mandato le foto ai giornali, e alla sera ero pronto per la prima.

— ...

— Si erano già accorti del mio stile per un servizio fotografico su Chioggia. Appena arrivato al Piccolo mi hanno mandato a Chioggia per realizzare una specie di reportage sui costumi della gente, i comportamenti delle donne, gli atteggiamenti dei pescatori, sulla vita di

Chioggia, gli oggetti, gli abiti, le case.

— ...

— Sarebbe servito per realizzare lo spettacolo di Goldoni. Strehler lo ha voluto per avere spunti e idee dall'ambiente reale: come si piega il pescatore per prendere un secchio d'acqua, ad esempio; una cosa così: gli atteggiamenti che hanno quando puliscono il pesce, quando salgono le scale con un peso... ho fotografato le donne che lavavano i panni e poi li stendevano; come si incontravano, si salutavano affacciate alle finestre... A Chioggia ho pure fotografato gli attori del Piccolo, ch'è li avevano portati sul posto perché imparassero meglio il chioggioto.

Quelle foto le ho poi fatte avere al Dottor Grassi, era lui il direttore amministrativo del Teatro. Strehler si occupava della regia. Ricordo che Grassi mi telefonò a casa verso le dieci di sera, appena vide le fotografie, per dirmi che le trovava bellissime e che avevano delle particolarità eccezionali, che le luci erano suggestive ed efficaci, e che i movimenti risultavano perfettamente. Era entusiasta.

— ...

— Sì, il bianco e nero... la fotografia è soprattutto bianco e nero. Anche il colore dovrebbe essere trattato come il bianco-nero. Cioè il colore non dovrebbe mai essere realistico, ma un colore dalle tonalità dello spettacolo. Ogni opera ha il suo colore. Ogni volta che mi avvicino ad uno spettacolo, devo trovare per primo la chiave per fotografarlo... e non è facile. È una ricerca complessa e, non esagero, angosciosa. Non si tratta di riprodurre realisticamente at-

---

## FOTO-INSERTO

### 1-5. L'ANIMA BUONA DI SEZUAN, di Bertolt Brecht

Regia di Giorgio Strehler. Presenta il Piccolo Teatro di Milano.  
Parabola sulla «impossibilità di essere buoni» in un mondo dominato dalla necessità.  
Interpreti: A. Jonasson, M. Ranieri, R. De Carmine, I. Di Marzio...  
Scene di P. Bregni. Costumi di L. Spinatelli. Musiche di P. Dessau.  
Fotografie di Luigi Ciminaghi.

### 6. LA TEMPESTA, di W. Shakespeare

Regia di Giorgio Strehler. Foto di Luigi Ciminaghi.

### 7. ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI, di Carlo Goldoni

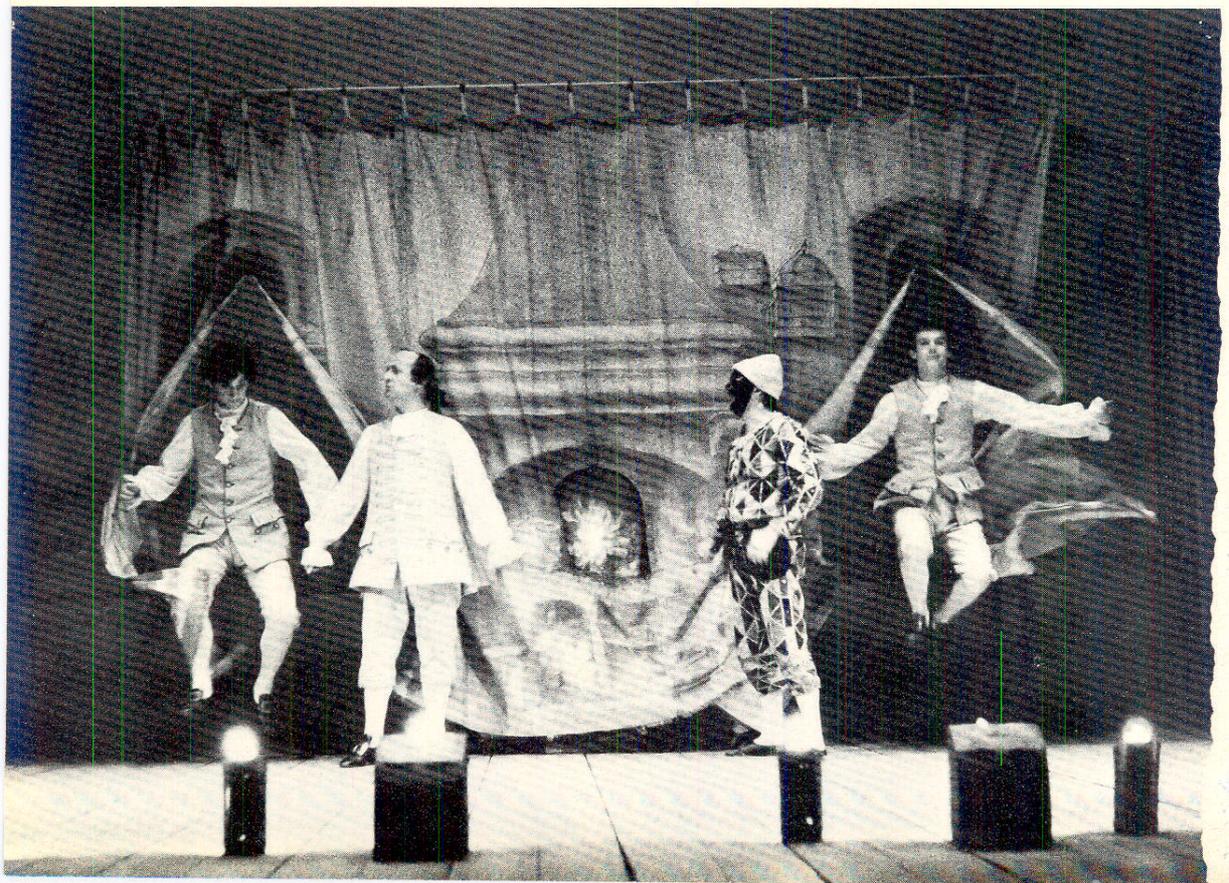
Regia di Giorgio Strehler. Foto di Luigi Ciminaghi.

---









tori, scena, coreografia, fondi o primi piani... ma bisogna cogliere la luminosità di tutto questo, i movimenti, i rapporti, le sensazioni... Tutto questo va ricercato e ci vuole tempo.

Nei primi dieci giorni faccio delle prove, prendo misure, e vedo come lo spettacolo può essere realizzato fotograficamente. Ricordo «Il giardino dei ciliegi»... vedendolo appariva tutto rosa, fatto di colori tenui... un quadro da chiarista, ma di un certo tipo... Mi accorgevo che, fotografandolo in chiave realistica, i colori non rendevano più, non risaltavano. Allora ho esasperato l'immagine, ho fotografato lo spettacolo sovraesponendolo, facendo dei negativi molto sovraesposti. Li ho poi stampati molto chiari, e questo chiaro, questo bianco, fotograficamente dava la stessa idea dello spettacolo, ti commuoveva alla stessa maniera... eppure non erano la copia materiale dello spettacolo.

— ...

— E ogni volta bisogna trovare la chiave, che è diversa per ogni spettacolo. È faticoso trovarla. Ma è la condizione fondamentale per fare della vera fotografia d'arte drammatica.

Un'opera poco riconosciuta dai giornalisti italiani, anche da quelli che scrivono di teatro... Ci considerano manovalanza della compagnia.

In un articolo di critica teatrale leggerà raramente un giudizio sulla fotografia... anzi, il fotografo quasi mai viene ricordato... Bertani dell'Avvenire qualche volta lo fa, parla delle fotografie... «... abbiamo questa bella fotografia di Ciminaghi...», ma lui sa di fotografia, è un appassionato, se ne intende... È grave che i critici d'arte non si accorgano... eppure non sono dei normali giornalisti, diciamo, di cronaca nera... dovrebbero essere sensibili... come parlano dei costumi, musiche, scenografie, potrebbero dire qualcosa sulle fotografie... sono nel programma, sono la prima comparsa dello spettacolo, esistono... introducono nello spirito dell'opera, se sono come dovrebbero.

— ...

— Sono contento che su *Espressione Giovani* si parli della fotografia teatrale e che diversi lettori apprezzino le mie fotografie. Penso che le foto, alle volte, siano più espressive di una descrizione giornalistica. Quel giovane che vi

ha scritto che ha imparato a fare teatro anche dalle mie fotografie, mi ha fatto molto piacere; dimostra sensibilità e intuizione. Pensi che molti attori e registi di teatro e di cinema intuiscono la chiave di uno spettacolo, ne scoprono la atmosfera e impostano la loro espressività drammatica guardando un quadro, di Caravaggio ad esempio, o una fotografia d'epoca...

C'è molta gente appassionata di teatro che apprezza le mie fotografie, le vuole, perché vi ritrova, dicono, l'anima dello spettacolo. Un albergatore di Cesena mi ha telefonato anche oggi perché vorrebbe venire a imparare da me questa arte... molta gente si accorge, capisce, scopre queste cose... e mi fa piacere che la gente comune si accorga della mia fotografia... questo mi appaga molto... e mi fa dimenticare le incomprensioni ufficiali... difficilmente vedono il bello... i burocrati difficilmente riescono a vedere la bellezza di un quadro, di un paesaggio, di una fotografia...

— ...

— A quei giovani che vogliono diventare fotografi direi solo una cosa: che la strada è difficile, come tutte le altre strade apparentemente possibili. Non penso che i giovani abbiano molte chances oggi, diciamo... cioè, un giovane che si affaccia al mondo del lavoro o dell'arte, dell'arte peggio ancora, non ha molte possibilità. Gli direi di fare, di incominciare a fare quello che si sente, sperando nel meglio, nel successo... sperando sempre. Se uno ha veramente passione e sa fare, deve fare fino in fondo. Senza lasciarsi condizionare. Ricordo che quando avevo vent'anni, i miei amici impiegati in banca, ad esempio, guadagnavano abbastanza bene; io prendevo nemmeno la metà del loro stipendio. Eppure mi accontentavo... avevo scelto la mia passione, il lavoro e non i soldi... anche se stai male perché la tua fatica non è pagata né riconosciuta.

Poi ci sono maniere diverse di fare il fotografo: fotografo di pubblicità, di moda, dell'industria, di cinema, di un giornale... forse lì il denaro scorre di più.

— ...

— Deve studiare, incontrare fotografi di esperienza, vedere il lavoro già fatto. Non credo basti studiare fotografia soltanto. Deve allar-

gare i suoi orizzonti: fare storia dell'arte, studiare pittura... A Brera penso che oggi facciamo anche fotografia. Studiare... ma poi fare pratica, andare nello studio di professionisti capaci e rubare l'arte con gli occhi, come si dice. Poi, se dentro di lui ci sono certe cose, dirle, esprimerle. Sperimentare fino a quando trova uno stile, il proprio, espressione della propria personalità. Fare, allenarsi... La specializzazione viene fuori dalla continuità. Anche nel campo fotografico, ormai, c'è la specializzazione. Attori, registi, scenografi, ormai non chiedono più un fotografo: chiamano Norberto o Buscarino o Ciminaghi... quelli che fanno teatro. Il fotografo di teatro può anche fare il fotografo di scena (anche se non è la stessa cosa), nel cinema, in tv... insomma il fotografo di spettacoli.

— ...

— Beh... a parte che personalmente ho i miei gusti anch'io. Come uomo politico posso essere vicino a Brecht... però come artista sono senz'altro più vicino a Cechov... Non che consideri Brecht non-artista, però è certamente inferiore a Cechov. Anche se non sono molto diversi... dicono le stesse cose spesso, in modi differenti... ognuno è figlio del suo tempo, e i tempi sono diversi.

— ...

— Sì, certo, anche Cechov è aggressivo, e come!... ed è violento... quando vediamo appunto ne «Il giardino dei ciliegi» la morte di First... In Cechov ci sono dei momenti di una violenza tragica, impressionante. E quando poi la tragicità entra nel fatto artistico, diventa molto più che violenza... diciamo che è ancora più tragica di quella urlata. C'è una tragicità in Cechov per nulla urlata, ma che fa urlare... mentre in Brecht è sempre molto urlata, ma fa urlare di meno...

Mi spiego meglio parlando di me... Io posso sembrare, anzi esteriormente sono un uomo tranquillo... ma dentro di me urlo dalla mattina alla sera... urlo le tante cose che non vanno in questa società... urlo e soffro, dentro, le ingiustizie, le violenze, le falsità... Quando poi uno è sensibile, tanto più ne soffre. Lei dice che sono di carattere dolce, mite... sì, perché non voglio mai scontentare o far torto a qual-

cuno... E poi a me piace la vita in se stessa, il vivere, mi piace il bello della vita, l'armonia...

— ...

— Ma anche questo diventa difficile. Ed è difficile vivere con coerenza. Ci sono oggi delle aggressioni tali, che non ti lasciano vivere quello che sei. Si può essere frantesi facilmente... l'uomo pacifico passa per stupido spesso... Non è facile, oggi, vivere in mezzo alla gente, e mi piace molto... invece sto benissimo quando vado in campagna o in montagna, quando cammino... camminare in montagna mi piace molto. Ma potrebbe essere così anche fra gli uomini, nella situazione quotidiana... Ma pare non sia possibile. Veniamo subito bombardati al mattino dalla radio, dal giornale, dallo scandalo, dal traffico, dall'omicidio... da tutto insomma. Una persona sensibile si sente oggi colpita con violenza dalla mattina alla sera... per cui molte cose diventano difficili da fare.

— ...

— Sì, sì, mio figlio lo fotografo... non molto però, perché come tutti i... come si dice? «il sarto non ha un vestito buono e il calzolaio porta scarpe bucate!». Qualche bella fotografia gliela ho fatta. Anche a mia moglie. Ma devo però dire che quando un'arte la si fa per professione non si è più motivati a lavorare come dilettanti... Vado in montagna, ma non scatto nessuna fotografia... forse è perché lo sentirei un lavoro... mi sentirei obbligato a cercare il punto migliore, la luce, il primo piano... starei lì ad aspettare certi tagli di luce, certe albe e tramonti, curerei le ombre, i toni... E allora, quando ci vado, non porto nemmeno la macchina fotografica... ma cammino, guardo la natura, così com'è... è così difficile da riprodurre! qualsiasi fotografia la impoverisce. La natura è meravigliosa. Chi fotografa la natura, come chi la dipinge, deve metterci dentro se stesso. L'ho detto sopra... nelle cose, negli oggetti, nelle bottiglie dipinte da Morandi c'è dentro lui... e lo si vede con una chiarezza espressiva inconfondibile. Il sogno della pittura me lo porto dentro ancora anch'io... e nel paesaggio potrei metterci molto della mia vita...

— ...

— Sì, qualche mostra fotografica l'ho fatta,

qua e là, dove mi hanno invitato. Mai, però, una mostra importante. Anche perché per me la fotografia ha già la sua funzione... le mie foto sono per i manifesti degli spettacoli, per i programmi, per riviste e giornali.

Anche gli attori e i registi le chiedono. Sono poi esposte all'entrata dei teatri, dove le compagnie recitano... esposte per mesi e mesi. Sono praticamente una mostra permanente in strada, in Via Rovello e Via Larga specialmente... ma anche all'Odeon di Parigi, e in tante altre città. Per questo non sento l'esigenza di una mostra.

— . . .

— Sì, veramente una mostra che diventi un fatto di cultura nella città, una storia del Piccolo di Milano, è un'idea che piacerebbe a molti spettatori... Una mostra di questo tipo è già stata fatta, ad esempio, dalla Regione Umbria: una mostra su tutto il teatro italiano, l'anno scorso. Ho partecipato con più di 200 fotografie 30 x 40. Intanto sono stato invitato per

l'82 a partecipare a una mostra ad Avignone, dove esporranno tutti i migliori fotografi di teatro del mondo, e, per l'Italia, hanno scelto me... Su 120 foto (in gigantografia) 20 saranno mie... Dicono che noi italiani siamo ammalati di esterofilia!... perché no? dico io. Ma spero si arrivi a fare una mostra anche a Milano. Non sarò certo io a proporla... un Assessorato alla Cultura saprà bene quello che deve fare, si accorgerà di quello che succede in giro... che i lettori di *Espressione Giovani* chiedano una mostra fotografica di teatro a Milano è un indice positivo, per loro e per la città. È un discorso che riguarda Milano, il Piccolo Teatro è Milano. Nel mondo, Milano è conosciuta anche per il Piccolo Teatro.

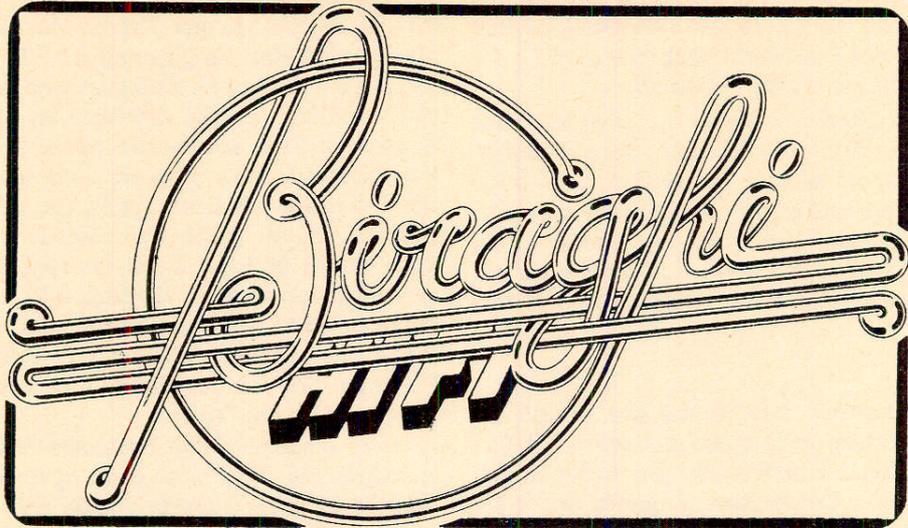
Il teatro è sempre stato un grosso fatto sociale... Oggi, poi, è riesploso come operazione culturale e sociale... dopo la grande abbuffata televisiva, c'è la riscoperta del teatro come spettacolo a dimensione d'uomo. Ma speriamo che i politici, anche in questo non arrivino dopo... quando la compagnia se ne sarà già andata.

*Ma Luigi Ciminaghi meriterebbe non soltanto una mostra a Milano della sua fotografia, ma anche una pubblicazione con intere sequenze di alcuni spettacoli. Avremmo così, di essi, una originale creazione fotografica, oltre alle già celebrate creazioni letterarie, teatrali e televisive. Perché la fotografia di Ciminaghi è, sì, fedele allo spirito delle opere, ma non ne è la copia materiale. Ne risulterebbe quindi una riedizione.*

*Il processo creativo in materia d'arte infatti, ed è così in tutti i campi, lo si può cogliere osservando il succedersi di più opere nelle differenti discipline, l'una che genera l'altra, senza però essere mai copia l'una dell'altra, alla maniera che un figlio non è mai la copia di suo padre, anche se gli assomiglia, ma un essere che ha in lui le stesse radici ma una esistenza indipendente.*

*Gli esempi di rigenerazione di un'opera da un'altra non mancano: da «La Divina Commedia» di Dante, alla «Divina Commedia» di Botticelli; da «L'oiseau de feu» di Stravinsky a quello di Bejart; da «Las meninas» di Velazquez a quella di Picasso. Shakespeare scrive «Giulietta e Romeo» nel linguaggio drammatico; Berlioz la riscrive in versione lirico-sinfonica; Bejart, sullo stesso testo-spartito, un secolo dopo, crea un originalissimo balletto. Non si tratta di trasposizione o traduzione o «fotografia», ma di una invenzione nuova e unica.*

*Così Ciminaghi ha fotografato «L'anima buona di Sezuan» di Strehler e ci dona lo stesso spettacolo per mezzo di un'altra arte, arricchito da una serie di impressioni e visioni sue personali e suggestive, continuando così la catena espressiva iniziata da un'opera letteraria. Dalle sue fotografie potrebbero rinascere altre opere, di pittura ad esempio. È vero che la fotografia ferma l'azione, specifico del dramma, ma Ciminaghi con la sua fotografia, arte indipendente, prende come punto di partenza proprio il fissaggio di un movimento per creare un'immagine originale e un autentico lirismo.*



MILANO  
VIA ALGAROTTI 4  
TEL. 652488-6597001

**ALTA FEDELTÀ**  
**VIDEO REGISTRATORI**  
**RADIO-TV-COLOR**  
**ELETTRODOMESTICI**

- sonorizzazioni locali
- impianti professionali
- impianti hi-fi personalizzati
- analisi fonometriche ambientali
- sala audizioni per appuntamento

# **IL FASCISMO, LA LOMBARDIA 16 TEMI DI ARGOMENTO CINEMATOGRAFICO**

**Federico Bianchessi Taccioli**

Proseguiamo la rassegna dei film a passo ridotto (16 millimetri) adatti a integrare i programmi scolastici con due argomenti, uno storico, il fascismo, e uno geografico (ma anche storico e artistico), la Lombardia. Con l'elenco di pellicole relative alla Lombardia, iniziamo anche una nuova serie di proposte di cineforum «geografici» relativi alle realtà di ciascuna regione italiana. Cercheremo, in questo modo, di disegnare una specie di mappa cinematografica del nostro Paese. Per aiutarci a realizzare meglio il progetto, preghiamo chiunque sia in possesso di materiale filmografico (titoli, reperibilità, indirizzi) relativo alle regioni italiane di inviarci tutte le informazioni possibili. Grazie.

La terza sezione di questo Cinescuola ospita invece una serie di temi per componimenti d'argomento cinematografico, proponibili in alternativa a quelli soliti, come prova scritta d'italiano. Diversi insegnanti vorrebbero assegnare temi di questo genere, ma non sanno spesso come formularli. Speriamo di poter dare loro una mano. Abbiamo evitato, naturalmente, perché si tratta soltanto di scegliere, il titolo, le recensioni e i commenti a un film, preferendo invece temi di carattere più ampio, collegati in parte a quelli stessi proposti in questa rubrica.

## **1. Storia: IL FASCISMO**

*All'armi, siam fascisti*, di L. Del Fra, 1962, distribuito da Arci, New Corona Film (Milano),

Antoniana (Padova, Trento). Documentario storico sul fascismo dalle origini al 1945.

*Che gioia vivere*, di R. Clement, 1961, distribuito da Sampaolo Film Napoli, agli inizi del fascismo: anarchici combattuti e strumentalizzati dalla polizia. Un ambiguo intreccio tra potere e antipotere.

*Italia '43-'45*, di F. Ciusa, 1970, distribuito da Arci. Documentario storico sul periodo tra l'armistizio e la liberazione.

*La conquista dell'impero*, di U. Gregoretti, 1973, distribuito da Arci e Unitefilm (Roma). Documentario di propaganda fascista riedito e commentato da politici e storici.

*Divisione Folgore*, di D. Coletti, distribuito da Lumen (Genova), Eral (Genova), Cinesud (Napoli), Angelicum (Trieste), La battaglia di El Alamein.

*Italiani brava gente*, di G. De Santis, 1964, distribuito da Sampaolo, La campagna di Russia.

*Delitto Matteotti*, di F. Vancini, 1973, distribuito da Sampaolo Film. 1924: il fascismo dalla crisi alla dittatura.

*Il processo di Verona*, di C. Lizzani, distribuito da Sampaolo Film. La eliminazione dei fascisti dissidenti che provocarono la caduta di Mussolini il 25 luglio 1943.

*Mussolini, ultimo atto*, di C. Lizzani, 1974, distribuito da Sampaolo Film. Gli ultimi giorni dell'ex-duce fino alla cattura e alla fucilazione.

## 2. Geografia: LA LOMBARDIA

*Bergamo*, di Renzo Martinelli, durata 38', a colori, distribuito dall'Assessorato alla cultura della Regione Lombardia. La città raccontata da uno degli ultimi intagliatori del legno. Una giornata di vita di una delle più belle città lombarde.

*La campagna cremasca*, di Marco Poma, 30', colore, Regione Lombardia. Aspetti e problemi di una zona rurale caratteristica.

*Il territorio urbano*, di Marco Poma, 40', colori, Regione Lombardia. Crema, dal medioevo a oggi.

*Mantova dall'acqua*, di Renzo Martinelli, 32', colore, Regione Lombardia. In barca, attorno alla storia e all'arte della capitale dei Gonzaga.

*Il castello di Vigevano*, di Marco Poma, in tre parti: la storia (20'), l'ambiente (15'), come salvarlo (60'), colore, Regione Lombardia. Uno dei più insigni monumenti lombardi rinascimentali tra passato e futuro.

*I monumenti del varesotto*, di Vernuccio, 50', colore, Regione Lombardia. Da Sesto Calende a Castelseprio, dalla rocca di Angera a Castiglione Olona, dall'alto medioevo al romanico, dal rinascimento al liberty.

*La preistoria e le piroghe*, di Marco Poma, 30', colore, Regione Lombardia. I ritrovamenti preistorici in Lombardia, lungo i fiumi e nei laghi.

*Lombardia com'era*, di Renzo Martinelli, 30', colore, Regione Lombardia. A spasso in Lombardia, due milioni di anni fa.

*Dalla preistoria all'età romana*, di Vernuccio, 40', colore, Regione Lombardia. L'archeologia nella provincia di Varese, con i ritrovamenti dal paleolitico alle tombe d'età romana.

## 3. TEMI DI ARGOMENTO

— Il cinema è divertimento, ma anche un mezzo di cultura. Parla di un film che hai trovato istruttivo e che ti ha fatto pensare.

— L'immagine dell'Italia attraverso i suoi film più recenti e famosi.

— Il diverso modo di raccontare del cinema e della letteratura: fai il confronto tra un romanzo e la sua versione filmica.

— In cosa consiste un «genere» di film: western, fantascienza, poliziesco, comico, a tua scelta. Caratteristiche, esempi.

— Come il cinema ha raccontato la storia antica.

— Oltre a «fingere», il cinema spesso documenta la realtà. Ci sono documentari storici, geografici, scientifici, sociali, che ti hanno particolarmente colpito e interessato? Se no, perché?

— I film americani invadono tutto il mondo. Come mai? Quali sono le ragioni storiche, economiche, commerciali, tecniche? Quali sono i pregi dei film statunitensi e quali i loro difetti più comuni?

— Se dovessi descrivere la tua città in un film, come preferiresti farlo? Immagina una piccola «scaletta» del film, che può anche avere una forma narrativa.

— Il cinema crea «eroi» in continuazione, fortunati (ma non sempre) protagonisti di vari generi di pericolose avventure. Descrivi i principali, cercando di spiegare le loro caratteristiche comuni e le differenze. Fai anche un confronto tra gli eroi del cinema, quelli della letteratura (anche antica) e quelli dei fumetti.

— Pensi che il cinema rappresenti uno strumento di democrazia, oppure no? Perché? Quali sono i suoi valori e i suoi limiti?

— Cosa distingue un film di trent'anni fa da uno di oggi? Come sono cambiate le tecniche, come lo stile, come i personaggi e le vicende? Fai qualche esempio.

— Quali temi e argomenti, secondo te, il cinema trascura ingiustamente e perché?

— Come riesce un film a far ridere, e come a spaventare? Chi sono i maestri del cinema comico e di quello della paura?

— Ci sono film che cercano di dare un'illusione di realtà e altri che invece si rivolgono esplicitamente alla fantasia, oppure cercano una via di mezzo tra realismo e invenzione. Quali preferisci, perché e quali in particolare ricordi?

— Come il cinema di un determinato periodo e paese rispecchia situazioni e vicende storiche del suo tempo? Scegli tre casi e descrivili.

— In che misura, secondo te, il cinema influisce nella nostra vita di tutti i giorni, fino a che punto determina le nostre idee, i nostri sentimenti, i nostri desideri? Fai degli esempi.

# DA UN PAESE LONTANO

di Krzysztof Zanussi

**“ C'è la speranza oltre che la profezia  
nella nostra storia ”**

**Ezio Leoni**

---

Polonia 1926. A Kalwaria si celebra la rappresentazione del Mistero della Passione e tra la folla inginocchiata sulla neve il piccolo Karol Wojtyła assiste estasiato ad una «storia» per lui affascinante, per il suo popolo fonte di vita e di forza fiduciosa («c'è la speranza oltre che la profezia nella nostra storia» sentenzierà più avanti un pio sacerdote di fronte all'arroganza nazista).

Non gli tornano troppo i conti quando, giunta la notte, vede «il Cristo» bere birra con gli amici all'osteria; ma forse percepisce già il sottile legame tra finzione e realtà, tanto che poi, da giovane, troverà il tempo per dedicarsi all'esperienza teatrale oltre che agli studi teologici e, superata la soglia della maturità, ormai consacrato al mondo quale Papa Giovanni Paolo II, arriverà a «riproporre la rappresentazione» rinnovando il mistero cristiano nella messa celebrata a Cracovia nel 1979, di fronte alla «sua» Polonia, più che mai avviata in un cammino di impegno e di fede. Le immagini iniziali (col «crescere» della macchina da presa-anelito umano fino alla sommità della grande betulla, ad «osservare» la processione) e quelle conclusive (con un impeccabile montaggio di campi e controcampi che immette i personaggi della finzione cinematografica nella realtà partecipe dell'incontro eucaristico di Papa Wojtyła con la folla) sono le parti più belle di un film «difficile» sotto tutti i punti di vista: difficile per lo stridio di un'impresa agiografica su di un Pontefice non sempre ben-

visto dal mondo laico per la sua «eccessiva» presenza massmediologica (forse per questo la RAI non aveva voluto esporsi troppo come promotrice); difficile poiché, consequenzialmente «coinvolta» nella storia polacca, la pellicola ha dovuto esporsi ad una severa condanna alle repressioni non solo passate (e quindi storicamente accettabili), ma pure presenti (cioè politicamente sgradite). Difficile, infine, perché affidata ad un regista esperto nel proporre valori umani per astrazione ed assenza, non per calorosa tangibilità sociale.

Zanussi, «costretto» a prendere in mano il progetto («quando ho capito che altrimenti lo avrebbe girato un americano...»), stimolato dal proseguire il discorso cinematografico popolare orchestrato da Wajda, orientato ad un parallelismo stilistico con l'*Andrej Rublev* di Tarkovskij, ha tentato di evitare l'agiografismo e la retorica costruendo un «affresco corale» intorno alla vita del Papa, intrecciando le tappe del suo iter al pontificato (l'ordinazione durante la guerra, gli studi in Italia, Francia e Belgio, l'arcivescovato a Cracovia, la partecipazione al Concilio Vaticano II) con gli eventi salienti dell'ultimo cinquantennio della nazione polacca.

Così dal 1926 si passa al 1939 con l'occupazione tedesca, l'atmosfera di tensione per le strade (1940), quella di disperazione e tragedia nei campi di sterminio (Auschwitz 1941: il sacrificio di padre Kolbe). Poi l'evacuazione del 1945, con il ritorno e il tratteggio defini-

tivo dei vari personaggi-chiave, amici passati (l'attività teatrale) e futuri (l'impegno culturale e sociale di libertà) di Karol Wojtyła: Tadek (Christopher Cazenove), ex-partigiano, dapprima si uniformerà all'inquadramento comunista, poi si riscatterà come scrittore «carismatico», perseguitato dalla censura ma aiutato dalla ricchezza d'animo della moglie Wanda (Lisa Harrow), appassionata attrice teatrale che ha dovuto rinunciare al palcoscenico per non dover sottostare ai compromessi di regime. Il di lei fratello Marian (Sam Neill) si fa sacerdote e diventa parroco di Nowa Huta dove l'operaio Wladek (Warren Clarke) subisce le vessazioni del potere ma si consola nel vedere il fecondo legame tra suo figlio Stefan (Andrew Seer) e Magda (Emma Relph), che sanno maturare in chiarezza di ideali e di religiosità. Tutti sono accomunati dalla ricerca della verità e della giustizia prima, della coerenza nella fede poi; tutti quindi sensibili alla figura ed all'influenza apostolica di Wojtyła (Cezary Morawsky), che centellina le sue apparizioni, ma che sa ugualmente esprimere la sua ormai conosciuta profondità umana e religiosa quando ricorda a Tadek, prossimo al matrimonio, che «cuore nel linguaggio della teologia è lo stesso che persona, e persona nel linguaggio dell'etica è lo stesso che verità e verità nel linguaggio della fede è lo stesso che Dio».

Intanto, appunto, verso la fine degli anni quaranta, è cominciata, su iniziativa del governo, la costruzione della «città del popolo» di Nowa Huta, che cresce in sintonia con la presa di coscienza della Polonia della propria situazione sociale (la soffocante egemonia sovietica): arriva la morte di Stalin (53), il periodo di maggiore intransigenza politica (fino al 56), e con essa i nuovi attriti, come la «lotta per la croce» che il partito non vuol vedere eretta nel quartiere modello. Ma sarà proprio l'arcivescovo Wojtyła a riportare dal Concilio (62-65) una pietra della Basilica di San Pietro per le fondamenta della Chiesa della Santa Vergine a Nowa Huta, solennemente inaugurata nel maggio del 77, sette anni dopo gli scioperi di Danzica, un anno prima dell'ascesa al sacro soglio del cardinale Wojtyła come Giovanni Paolo II, il primo Papa non italiano dopo quattrocento anni. È guidata da uno sguardo

commosso la ricostruzione cinematografica dell'esultanza di quei giorni in Polonia, ma ancor più pregnante e rappresentativo appare il momento della celebrazione del 10 giugno '79 nel Blonie di Cracovia, cui si accennava prima: anche perché il ritorno di Karol Wojtyła tra la sua gente è suggello personificato del verace impulso rinnovatore nella svolta politica polacca di questi anni, è segno provvidenziale del cammino comune, del singolo e dei popoli, nel progetto divino.

Non si può dire in onestà che l'intenzione contenutistica, la fusione tra vicende umane e religiose, tra la rispettosa ellissi agiografica e la fervida rievocazione storica raggiungano sempre quell'equilibrio artistico che una severa lettura critica richiederebbe presente: talvolta l'agiografismo rispunta con enfasi (logicamente, d'altra parte, visto il personaggio) e la retorica e il semplicismo nuocciono ad un quadro della storia europea (polacca in particolare) davvero stimolante nella completa omogeneità.

Così i bozzetti dei vari personaggi possono cadere nel patetico e si può eccepire persino sul trucco e la recitazione degli attori professionisti, sulla padronanza delle scene di guerra. Ma la vissuta sincerità che pervade ogni sequenza, ogni fotogramma va al di là degli imprecisi riscontri stilistici e l'afflato di una coralità popolare, che vive la propria tradizione non come limite ma come essenza di rinnovamento, sa essere «sale e lievito» in ogni frangente. L'assunto intimo, insomma, riesce a reggere pienamente la struttura globale ed anzi l'appello universale che ne esce acquista ancor più valore se viene considerato scevro dalla «scontatezza» (con cui si offre a chi come noi già conosce per vicinanza logistica ed affinità spirituale l'humus della vicenda) e rivisto quale splendido messaggio divulgativo di una sensibilità «nazionale», di una apostolicità individuale e di un disegno ecumenico che non tutti, per scarsa informazione o cattiva volontà, sembrano conoscere e capire appieno.

#### DA UN PAESE LONTANO (Giovanni Paolo II)

*Regia:* Krzysztof Zanussi. *Sceneggiatura:* A. Kijowski e J. J. Szczepanski; da un'idea di Diego Fabbri. *Adattamento:* David Butler. *Fotografia:* Sławomir Idziak.

*Musica:* Sławomir Kilar. *Scenografia:* Janusz Sosnózsky. *Costumi:* Anna Biedrzycka Sheppard. *Montaggio:* A. Gibbs, B. Blunden e P. Honess. *Consulente artistico:* Gastone Favero. *Interpreti:* Sam Neill (*Marian*), Christopher Cazenove (*Tadek*), Lisa Harrow

(*Wanda*), Warren Clarke (*Wladek*), Maurice Denham (*Sapieha*), Jonathan Blake (*Giosuè*), Emma Relp (*Magda*), Andrew Seear (*Stefan*), Cezary Morawski (*Karol Wojtyła*). Italia-Gran Bretagna 1981. (*Durata:* 140').

## KRZYSZTOF ZANUSSI: ILLUMINAZIONI DI REGIA

Krzysztof Zanussi, polacco, nato a Varsavia il 17 giugno del '39, studia fisica (Varsavia) e filosofia (Cracovia) prima di ricevere il diploma alla scuola statale di Cinematografia di Lodz (67). Esordisce nel lungometraggio con il limpido *La struttura del cristallo* (1969) ed inizia già da qui la sua collezione di riconoscimenti internazionali che culmina con la pioggia di premi al Festival di Locarno nel '73 (per *Illuminazione*, forse il suo film più rappresentativo e famoso), con la palma per la miglior regia a *Constans* al Festival di Cannes (80) e col David di Donatello nell'81.

«Analista» filmico dell'esistenza, sensibile all'intellettualismo scientifico ma pure all'umanità del malessere sociale, dell'amore e della vita quotidiana, Zanussi è considerato il caposcuola della «terza generazione» dei cineasti polacchi e rappresenta con Andrzej Wajda la punta di diamante del cinema del paese.

Ci ha dichiarato di essersi trovato a disagio nel grosso budget che ha sostenuto la realizzazione di *Da un paese lontano*, ma che la «forzatura» della nuova condizione (è sua abitudine girare a bassi costi, con un limitato cast di attori) lo ha alla fine «liberato verso il senso di spettacolo» e gli ha dato più coraggio nello affrontare «le difficoltà di adattamento e comunicazione tra il cinema dell'Europa orientale e di quella occidentale».

«D'altronde» ha continuato «dopo Cannes certe porte si sono aperte» ma è sempre strano come «le cose si muovano lentamente. *Kontrakt* ha avuto un buon successo l'anno scorso qui a Venezia, ma non è ancora stato distribuito... Ho continuato a sentirmi come un cittadino di seconda categoria...».

«I corridoi burocratici, ho scoperto, sono interminabili in Italia come in Polonia» e non solo per il film sul Papa. «Erano sei anni che la RAI aveva un mio progetto (*Tentazione*) che solo ora sono riuscito a realizzare, da apri-

le a maggio in Germania. È un film psicologico che mi è servito per ritrovare la mia identità», di uomo e di autore, visto che «credo che un regista non sia altro che un essere umano che cerca di comunicare con gli altri, poiché è convinto che ciò serva».

«Ora sto già girando di nuovo: una produzione franco-tedesca su un tema che nessuno oggi si sente di trattare. È un conflitto teologico tra protestantesimo ed ortodossia, con degli esuli serbo-croati (non russi come avrei voluto) che si scontrano, si raffrontano con la comunità ecclesiale tedesca; l'ambientazione è quella dell'Università, ma vicino c'è pure un Casinò, quindi ne uscirà anche il tema del rapporto tra gioco e destino... ».

Pur con questo suo profondo interesse per la spiritualità dell'uomo, Zanussi non si professa apertamente cattolico sia per «calcolo» più o meno conscio (per non precludersi una parte della platea) sia per l'ambiguo peso delle dichiarazioni in un ambiente come il nostro («qui vuol dire avere un certo legame con un partito politico. È un equivoco, una manipolazione tutta italiana») in cui ognuno vuol tirar acqua al proprio mulino (come Paolo D'Agostini, che nel suo *Castoro* su Zanussi ne dà una lettura «conseguenzialmente atea», che il regista stesso ha definito «un'idea interessante ma paradossale»).

Reduce, tra gli ospiti d'onore, dal recente «Meeting per l'amicizia tra i popoli» di Rimini, Krzysztof Zanussi ha ribadito concetti fondamentali per la crescita della cultura europea, tuttora «condizionata» dal colonialismo Americano. «Siamo assoggettati» ha detto «ad una formula di benessere. L'Europa è un'area di dipendenza...» così si è più che mai di fronte ad un «materialismo europeo che distrugge l'identità». Basta guardare allo stesso mondo del cinema per rendersene conto, si può parlare di «ipocrisia culturale: il pubblico applaude al

film della Von Trotta (per obbligo politico-culturale), ma poi va in visibilio per «*I predatori dell'Arca perduta...*».

Tornando infine al film in questione ad alla situazione del suo paese, Zanussi ha dichiarato di aver sentito *Da un paese lontano* come una propria «evoluzione nel linguaggio, un film più influenzato dagli elementi storico-politici, che non mi permetteva di esprimere il mio consueto spirito individualista e mi ha avvicinato maggiormente alla scuola polacca odierna».

La forza d'animo dei suoi compatrioti lo ha accompagnato, in contatto vibrante, durante tutta la lavorazione del film. Ha ricordato i giorni di tensione proprio verso la fine delle riprese (con le pizze già ultimate opportunamente nascoste nel timore dei carri armati russi) e la generosa partecipazione della popolazione improvvisatasi come comparse per le scene di massa sulla neve, non per interesse economico (tutti i compensi sono stati devoluti ai terremotati italiani), ma per rendere un personale tributo al film sul «suo» Papa.

Ha concluso con una riflessione cruda ma insieme ricca di fiducia sull'attualità polacca: «La catastrofe non mi sembra non evitabile.

Non abbiamo illusioni: il rischio è cosciente. È una sfida pericolosissima... nella speranza di vivere in un mondo più giusto, con meno sconforto morale... Viviamo ora in povertà, ma con più giustizia e più verità, anche se forse non durerà a lungo...».

#### Filmografia di KRZYSZTOF ZANUSSI

*Il tram verso il cielo* (film amatoriale - 58). *Prova di pressione* (c.m. - 64). *La morte del provinciale* (c.m. - 66). *Przemysl* (docum. telev. 66). *Maria Da Browska* (doc. tv. - 66). *Komputery* (c.m. - 67). *Krzysztof Penderecki* (doc. tv. - 68). *Lo sconosciuto* (telefilm - 68). *L'esame* (telefilm - 68). *La struttura del cristallo* (1969). *Al tramonto* (telefilm - 70). *Vita di famiglia* (1971). *Visita al padre* (telefilm - 71). *Dietro la parete* (telefilm - 71). *Ipotesi* (telefilm - 72). *Illuminazione* (1973). *L'amante dell'assassino* (1974). *Bilancio trimestrale* (1975). *Servizio di notte* (telefilm - 75). *Colori mimetici* (1976). *Lezione di anatomia* (telefilm - 77). *La casa delle donne* (1977). *La spirituale* (1978). *Cammini nella notte* (1979). *La costante* (1980). *Contratto* (1980). *Da un paese lontano* (1981).

---

## RECENSIONI

---

# PISO PISELLO

di Peter Del Monte

Valerio Guslandi

---

Vuoi vedere che il futuro del cinema è dei bambini? Se non fosse che i bambini crescono e diventano grandi, diremmo proprio di sì. Ne è un esempio «Piso Pisello», film su due ragazzini che il regista Peter Del Monte, non dimentico degli insegnamenti di Cesare Zavattini, ha scritto insieme a Bernardino Zapponi. Una «favola metropolitana» tenera, buffa e... insolita per l'ormai squallido panorama cinematografico italiano.

Oliviero, figlio di due milanesi sessantottini e pseudo-intellettuali, si ritrova nel letto, dopo uno dei soliti ricevimenti balordi di mamma e papà, una bellona americana, May. I due probabilmente non si limitano a dormire, perché presto Oliviero diventa padre del piccolo Cristiano, tra la costernazione dei genitori e il gioioso stupore dei suoi coetanei. Qualche tempo dopo May se ne torna a girare il mondo con Cristiano, poi glielo spedisce tre anni dopo

e i due bambini, lasciata la casa dei genitori-nonni, se ne vanno in giro per Milano in cerca di casa e di felicità. Nel loro girovagare incontrano un barbone che vive nei tombini e parla con gli animali, un malandrino bonaccione che li porta in viaggio sui tram che ruba e infine approdano a un parco-giochi in decadimento che ricostruiscono insieme ad altri ragazzi.

Che cosa si ricava da questa favola delicata?

In primo luogo che i veri minorenni sono proprio gli adulti (i genitori di Oliviero in particolare), regrediti ad uno stato infantile di snobismo vuoto e sterile, come per la madre o rimasti a corto di ispirazione e chiusi in un circolo vizioso senza apparenti vie d'uscita, come per il padre (pittore senza più immagini, dedito ad inutili proiezioni di fredde diapositive).

Figure senza colore, in sostanza, contrapposte ai due giovanissimi, per i quali la vita è invece «tutto colore».

In secondo luogo si imparano lezioni nuove o si ripassano quelle vecchie e subito dimenticate. Dal barbone che vive nei tombini si impara che per essere felici basta non uccidere la fantasia (e forse si riuscirebbe anche a parlare con gli animali), dal «Bamba», l'amico della mala, si impara a godere della città, che può essere bellissima, se non la vediamo con i soliti occhi sbagliati di ogni giorno, da Piso e da Pisello (Oliviero e Cristiano) si impara a non perdere la fiducia e a continuare ad avere l'entusiasmo e l'incoscienza di andare avanti, di costruirsi un futuro, magari dal nulla, come quel luna-park che assomiglia più che altro ad un deposito rifiuti.

Il film sopperisce ad alcuni momenti più scontati e a qualche ritratto imprigionato un po' nella macchietta con alcune intuizioni poetiche estremamente felici. Quel tram guidato dal «Bamba» (personaggio che nella versione definitiva sparisce di colpo dalla circolazione senza spiegazioni di sorta e che nelle intenzioni originali doveva finire ammazzato) che scivola nella Milano notturna, quel parco giochi rifiorito dal nulla, quella piazza del Duomo incredibilmente deserta alle sei del mattino, quei murales per mezzo dei quali il papà-nonno pittore man-

da messaggi per ritrovare i due ragazzini. È in questi momenti che la fantasia e il cuore dello spettatore possono cavalcare liberi, sciolti da tutto quello che è razionale e grigio. È l'immagine ad evocare sensazioni, non la parola; come il manifesto con le grandi labbra rosse (simili a quelle che May aveva lasciato sullo specchio dell'armadio di Oliviero) che appare a più riprese, chiude il film e richiama l'amore e il desiderio della madre in Piso e Pisello.

Siamo lontani anni luce dalla elaborazione «a tavolino» tutta americana di «Kramer contro Kramer» o di «Gente comune»; anche i due piccoli protagonisti, soprattutto Pisello, il biondo Fabio Peraboni, non sanno di stucchevole. In America la fantasia è appannaggio di qualche eletto che ne ha fatto una macchina per dollari (Lucas-Spielberg, quelli di «Guerre stellari» o del recente, miliardario, «Predatori dell'arca perduta»). Qui è povera, ma felice di esserlo, perché restituisce a ciascuno la sua dimensione umana.

#### *Chi è Peter Del Monte*

Nato a San Francisco nel 1943, ma tornato poi in Italia, Del Monte ha frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia nel biennio 1968/69, diplomandosi con il lungometraggio «Fuori campo», presentato anche ai festival di Locarno '69 e Cannes '70.

Altri lungometraggi:

Le parole a venire (1970), per i programmi sperimentali della Rai

Ultime lettere di Jacopo Ortis (1973), per la Rai

Irene Irene (1975), presentato a Venezia '75

L'altra donna (1980), presentato a Venezia '80.

#### **PISO PISELLO**

soggetto: Peter Del Monte

sceneggiatura: Peter Del Monte e Bernardino Zapponi

interpreti: Luca Porro, (Oliviero), Fabio Peraboni (Cristiano), Alessandro Haber (il padre), Valeria D'Obici (la madre), Piero Mazzarella (il «Bamba»), Leopoldo Trieste (il barbone), Eros Pagni (Corazza)

# TACCUINO VENEZIANO

**Soggetto, tecnica e stile  
per vincere con certezza il prossimo leone d'oro.**

**Federico Bianchessi Taccioni**

---

Il film-titolo della mostra è senz'altro «Il fattore soggettivo» di Helke Sander. Qualcuno ha detto che è stato il festival del film egologico: il ciascuno ha dato scacco al tutti. È la rivolta dell'io contro gli schemi, le ideologie, contro tutto ciò che è ormai diventato convenzionale. È il momento del flash-back. Si filma l'infanzia, si filmano i sogni. Intorno e dopo c'è soltanto lo specchio di quegli «io», deformati, traditi. Ma non è la frontiera della nostalgia il traguardo, il futuro è lì che attende che non ripetiamo i vecchi tradimenti. In Jugoslavia si rimpiange con più calore il rock di Celentano e il cinema di Blasetti («Ti ricordi di Dolly Bell» del ventiseienne Emir Kusturica, vincitore del Leone d'oro per l'opera prima) che la caduta dell'Italia nel 1943 con tutta la retorica rivoluzionaria dei buoni e dei cattivi («La caduta dell'Italia» di Lordan Zafranovic). In Brasile ci sono i giovani figli di comunisti che diventano crumiri per reazione a un sindacalismo incapace di chiarire le proprie ragioni civili («Non portano lo smoking» di Leon Hirszman), e antepongono l'idea tradizionale della famiglia a quella della lotta per la società. In Svizzera, i dirigenti d'azienda fuggono nei sogni e forse nella realtà a fare i vagabondi, i «matlosa», gli zingari («I matlosa» di Villi Hermann). E mentre di poetici flash-back sull'infanzia innocente si nutre il soldatino sovietico («La caduta delle stelle» di Igor Talankin), le memorie di quell'età diventano il terreno d'inda-

gine per capire la lacerazione ideologica e morale della Germania degli anni Settanta, della Germania del terrorismo e della fine brutale del terrorismo stesso (lo stupendo «I tempi plumei» di Margarethe von Trotta, di cui parleremo a parte). Chi confonde invece l'io con l'egoismo, il professionismo con la presunzione sono i due giovani italiani di belle speranze: Marco Tullio Giordana e Nanni Moretti. Il primo con un malriuscito racconto di una donna in cerca di evasioni con un fuorilegge, pieno di vezzi registici e di luoghi comuni («La caduta degli angeli ribelli»). Il secondo con un'autopsicanalisi freddamente scherzosa («Sogni d'oro») che sta al resto delle sue opere come «Stardust Memories» al resto di Woody Allen (con le dovute proporzioni). Senz'altro meglio la favola di «Piso Pisello» di Peter Del Monte: eccola la rivolta dell'io tradotta in carne e ossa in un bambino-padre, che ammonisce i genitori su cosa sia una famiglia e cerca di dare l'esempio. Ma lui stesso subisce la rivolta del proprio figlio, il quale impara ben presto a farsi strada da solo nella vita. E se ai bambini sono ormai affidate le speranze italiane di ricostruire la società, i bambini tedeschi si apprestano ad essere i giudici dei loro genitori, giudici severi come promette dalla grinta con cui il piccolo figlio della terrorista morta in carcere (è il finale del film della von Trotta) chiede alla zia di raccontargli tutto della madre. Sapranno capire, sapranno perdonare? Oppure si perde-

ranno per le strade della droga, come in un altro straordinario film tedesco «Noi bambini della stazione zoo» sui quattordicenni che muoiono d'eroina?

Se la rimonta dell'io spaventa chi ha paura di incontrare certi fantasmi, c'è pronto un cinema che trasforma il flash-back in balzo all'indietro nella storia e alla memoria sostituisce il «c'era una volta» delle favole. È il momento del Medioevo, l'epoca per eccellenza dei racconti di fate e guerrieri, di magie e di lotte cavalleresche. Hanno scelto quest'epoca in quattro: Jancsó («Il cuore del tiranno»), Bevilacqua («Bosco di amore»), il portoghese Joao Monteiro («Silvestre»), lo jugoslavo Vatroslav Mimica («Il falco»). Al Seicento e alla caccia alle streghe ha fatto ricorso il film norvegese di Anja Breien («Caccia alla strega»). Il gioco è mescolare la favola con il richiamo alla realtà, il passato al presente. Il portoghese fa eccezione, accontentandosi di raccontare la favola con stile esplicitamente teatrale, aggraziato dalla perfetta armonia rinascimentale dei personaggi, degli ambienti ricostruiti, della musica, della recitazione, dei colori. A furia di voler apparire «attuale» Bevilacqua ricade in quell'ovvio al quale aveva voluto sottrarre il Boccaccio con un film per nulla «boccaccesco». E nello stesso «già visto» si ritrovano anche le streghe norvegesi e i guerrieri slavi, contro i feroci turchi. Più subdoli questi ultimi appaiono invece nel film di Jancsó che è una nuova metafora erotico-storico-surreale, sui quali sono le vere maschere sulla scena del mondo, quelle degli attori o quelle dei potenti. Ma le vere favole le sanno raccontare solo gli americani, che se non hanno portato a Venezia i loro film medievali hanno, comunque, fatto tornare tutti bambini con «I predatori dell'arca perduta», meravigliosa e perfetta macchina del tempo in grado di far riaffiorare gli stupori, gli sbalordimenti, le paure, gli entusiasmi del fanciullo in qualunque spettatore. Film che è nella sua straripante forza inventiva e nella capacità di allucinare i desideri del pubblico un film davvero d'impegno, assolutamente serio, rivolto non ai problemi del nostro tempo ma ai sogni più universalmente umani, semplici, ma non per questo banali. Favole raffinate, tipicamente hollywoodiane, sono poi «S.O.B.» di Black Edwards, in cui si mescolano tutti i veleni immaginabili per di-

struggere la cinica macchina hollywoodiana (che da quei veleni riceve invece la miglior vita e salute); il cinese «Terra selvaggia», un dramma romantico senza ombra di Mao, piuttosto di Ford e di Renoir; e il giallo «Blow out» di Brian De Palma. Tutti film di un cinema che interpreta la rimonta del soggettivo come «rimonta del cinema-cinema», senz'altra giustificazione che la propria soave o terribile spettacolarità.

#### **PER VINCERE IL PROSSIMO LEONE D'ORO OPERA PRIMA:**

La scelta del soggetto: ci sono due buone scelte possibili. La prima è quella basata sul metodo di Margarethe von Trotta: che dice: «Non parto mai da una trama, da un soggetto vero e proprio. Il punto di partenza dei miei film è sempre una persona». Trovate una persona vera, interessante per qualche aspetto e costruite con essa e su di essa la vostra storia. Potrà anche essere poi l'interprete, o magari no. Comunque sarà garantita l'autenticità della vostra vicenda. La seconda possibilità è quella di prendere lo spunto da un racconto. In questo caso, la via più interessante è quella di farne un teatro cinematografico, non troppo naturalistico, anzi il meno possibile, come il film portoghese «Silvestre», o se vi riesce come «Il cuore del tiranno» di Jancsó. È vero che nessuno dei film di questo secondo tipo ha vinto il Leone d'oro, mentre l'hanno vinto «Anni di piombo» e «Ti ricordi di Dolly Bell?» che appartengono alla prima categoria. «Dolly Bell», più che da un solo personaggio, prende spunto da un gruppo, una famiglia e una cittadina, raccontando un periodo passato, con un'approccio alla Pupi Avati. Ma è anche vero che forse il genere «favola» non è ancora stato ben affrontato con la sufficiente freschezza e vivacità e può riservare un campo di ricerca illimitato.

La scelta della tecnica: beh, qui dobbiamo ammettere che non si può scendere di formato sotto il 16 millimetri in fase di studio e sotto il 35 per la realizzazione vera e propria. I formati ridotti non vanno ai festival e sono in effetti insufficienti come resa spettacolare. Però penso che un film a 16 millimetri, presentato a televisioni o produttori privati, se buono, possa otte-

nere aiuti finanziari ed essere portato a 35 mm. Per gli attori è meglio qualche giovane con esperienza di teatro. Scuole di recitazione ce ne sono molte e non è difficile trovare ragazzi disposti a fare un film. A meno che non scegliate come interprete la persona reale protagonista del film. Curare molto la fotografia, le singole inquadrature. Parsimonia nei dialoghi.

La scelta dello stile: lo stile è in parte condizionato dai mezzi a disposizione e legato al discorso che intendete fare. Alla gente piace vedere filmata la realtà, ma soprattutto quella dei sentimenti. Piace la miscela dei sentimenti: ribellione, nostalgia, paura, affetto, pentimento, allegria, sogno. È stanca però di sentimenti esagerati, non giustificati, o di passioni romantiche, melodrammatiche. Il melodramma può piacere se però è realistico e interiore (come «Tempio di piombo» e al contrario della «Caduta degli antichi ribelli» di Giordana). Alla gente piace il gesto-segno, l'immagine che rivela la verità metaforicamente, con un lampo intuitivo (come quando nel film della Trotta le due sorelle, al termine del colloquio in carcere, si scambiano rapidamente il maglione), senza però mai insisterci troppo. La gente non sopporta più la retorica, i luoghi comuni, gli artifici: tranne che nei film americani, dove l'artificio e il luogo comune fanno ancora spettacolo grazie a una strablian-

te capacità tecnica. La gente non tollera di annoiarsi, di perdere tempo. La gente soprattutto vuole capire di più le cose che vive, e cerca nel cinema un'indicazione, un'intuizione, anche modesta, magari soltanto un incentivo a rivedere un argomento che aveva già pensato di dimenticare, di considerare chiuso. Ma non vuole prediche, vuole scoprire «persone» e «sentimenti». Tutto qui.

Qualche consiglio spicciolo: — siate critici severi di voi stessi, ma non ripensateci mille volte quando avete deciso una strada. Non pensate continuamente che ciò che fate è scadente o che potrebbe essere meglio. Il meglio non esiste, accontentatevi del buono.

Considerate l'ideazione e la scrittura di un film un lavoro impegnativo. Non concedetevi rilassamenti. Se vi mancano le idee, fate delle ricerche, leggete, parlate con chi vi può dare spunti.

Non pensate che non troverete nessuno che vi darà i soldi. Quando pensate di avere un film possibile, scritto o magari già filmato a passo ridotto in qualche parte, fatecelo sapere e vi aiuteremo a trovare le persone giuste.

Lavorate in fretta: alla prossima biennale, al contrario di quanto dice il nome, manca soltanto un anno.

---

#### UN CATALOGO TEATRALE PER GLI ANNI OTTANTA

Il Comitato Teatro della FOM — Federazione Oratori e Circoli Giovanili di Milano — presenta la terza edizione aggiornata al 1981 del catalogo ragionato della produzione teatrale che, da molti anni, viene divulgata attraverso i periodici FOM e particolarmente dalla Rivista Teatro.

56 autori, 194 titoli di copioni, recitals, ciclostilati. Tre indici: per autori, per titoli, per generi. Ogni copione è sunteggiato in modo tale da facilitare alle compagnie, registi e animatori, la conoscenza del soggetto, del messaggio, delle difficoltà per la messa in scena e, per alcuni, del grado di successo... naturalmente proporzionato alla bravura degli attori!

Nella presentazione sono indicati i criteri che hanno regolato la sua compilazione: concreta volontà operativa nell'ambito della cultura e del divertimento, chiara finalità educativa, strumento di servizio ai gruppi teatrali.

È il biglietto di visita del Comitato Teatro.

ECO DEGLI ORATORI, 20122 MILANO, VIA S. ANTONIO, 5, TEL. 808.487.

---

# **GUIDA PER UNA DISCOTECA**

**Il nazionalismo politico provocò il sorgere di numerose scuole musicali alimentate dal folklore nazionale.**

**Luigi Lacchini**

---

## **L'OPERA FRANCESE DELL'800**

La situazione dell'opera francese durante il XIX secolo non era molto diversa da quella italiana; nonostante la presenza di un notevole «sinfonista» quale Berlioz, l'ambiente musicale francese era refrattario ad assorbire le novità musicali del mondo tedesco. «L'opéra-comique» (genere più leggero in cui i dialoghi meno importanti erano recitati) dimostrava almeno finezza ed arguzia; non entusiasmava ma neppure deprimeva. Il genere, tuttavia, per la sua superficialità finì con l'esaurirsi nell'operetta di cui Offenbach fu il campione.

Una greve retorica opprimeva invece le creazioni del «grand-opéra» post-napoleonico; ricerca spasmodica dell'effettismo teatrale, abuso di costumi, scenografia e danze per creare «spettacolo», questi i difetti più appariscenti del genere che trovò in Meyerbeer il suo (ahimé, si conceda!) sciagurato aedo.

M. Mila ne coglie perfettamente i limiti quando afferma che la sua «è musica nella cui fattura il pubblico è sempre presente: ... Teatro, dunque, e non dramma; mestiere, e non poesia».

Il rinnovamento dell'opera doveva necessariamente passare attraverso l'immissione di forze nuove; fu così che, grazie agli sforzi di alcuni direttori d'orchestra coraggiosi quanto volenterosi, il sinfonismo tedesco iniziò ad essere presente nella cultura dei giovani musicisti fran-

cesi, ed i frutti non tardarono ad arrivare.

Se dello scolasticissimo Thomas è sufficiente ricordare la discreta «Mignon», merita invece più attenzione il «Faust» di Gounod che, pur non conservando neppure una lontana traccia della profondità del testo geothiano, è però schietto, semplice, senza pesanti fronzoli. Pur senza ripudiare lo «spettacolo» (basti pensare al valzer del 2° atto) Gounod si mostra più signorile sia nell'orchestrazione che nell'armonia, proprio per la maggiore ampiezza del suo orizzonte che spaziava ben oltre quello dei conservatorii francesi.

Ma la vera e propria rivoluzione doveva attendere ancora circa tre lustri; l'uomo nuovo era Georges Bizet, la sua opera «Carmen».

In essa sparivano tutte le farraginose sovrastrutture «teatrali» per lasciare il posto alla riscoperta di un'umanità cruda, oseremmo dire quasi animalesca.

I tratti scintillanti e spettacolari del primo atto non facevano che esaltare la drammaticità del finale in forza d'uno stridente contrasto; concisione e realismo dominavano la scena.

Bizet purtroppo morì l'anno stesso del suo capolavoro, ma la lezione di «Carmen» era stata preziosa. In una posizione quasi intermedia venne a trovarsi l'opera di Massenet, sottile indagatore dell'animo femminile, il quale unì all'eleganza e dolcezza melodica di Gounod la snellezza di Bizet. Di lui ricordiamo «Manon» e «Werther».

## LA MUSICA FRANCESE

Nel 1871 venne fondata, grazie all'opera di Camille Saint-Saëns ed altri, la «Société Nationale de Musique» che si proponeva di appropriarsi della lezione mitteleuropea per aprire nuove vie all'arte musicale francese.

Nacquero così varie composizioni non operistiche e fra gli autori si distinse, innanzi tutto, proprio Saint-Saëns con il suo «Carnevale degli animali», i concerti per pianoforte, violino e violoncello, e la «Danse macabre». Tutta buona musica, solidamente costruita, ma un po' arida (basti pensare all'opera «Sansone e Dalila») anche se spesso vivace e piena di ritmo come nel caso della «Introduzione e rondò copriccioso» per violino. Ancora più raffinata fu l'opera di Edouard Lalo che si distinse per un eccellente balletto intitolato «Namouna»; proprio quest'ultimo, insieme al «Concerto per violino», alla «Sinfonia spagnola», alla «Rapsodia norvegese» ed a «Le roi d'Ys», costituisce il meglio della sua produzione.

Singolare è il contrasto fra le figure di Saint-Saëns e Lalo da una parte e quella di Emmanuel Chabrier dall'altra, sanguigno «dilettante», entusiasta della vivacità musicale spagnola che gli aveva ispirato la rapsodia orchestrale «España».

Neppure lui, però, assurse al ruolo di maestro della nuova generazione di musicisti francesi; questo compito spettò al belga César Franck.

Austero organista, assimilò a fondo la lezione wagneriana, rimanendo, come già Brahms, prigioniero del problema della forma; talvolta verboso, ma alieno da ogni tentazione «spettacolare», informò la sua ispirazione musicale con l'autentico spirito religioso e mistico che lo animava.

Il «Quintetto per pianoforte ed archi», la «Sinfonia» in re e la «Sonata per violino e pianoforte» sono i suoi massimi risultati nell'ambito delle forme classiche.

Franck divenne un punto di riferimento, e vari musicisti come Chausson, Duparc e d'Indy ne seguirono le orme.

Legati più direttamente con Saint-Saëns furono invece Gabriel Faurè (di cui ricordiamo i «Notturni» per pianoforte ed il «Requiem») e Paul Dukas, eccellente orchestratore ed autore di una «Sinfonia» in do, ma conosciuto soprattutto

per il delizioso scherzo sinfonico intitolato «L'apprendista stregone».

## LE SCUOLE NAZIONALI

Il romanticismo non era stato soltanto misticismo panteista alla tedesca o eroismo amoroso all'italiana; si era invece anche rivelato come un invito, sul piano psicologico e culturale, a riscoprire valori etnici e popolari che la cultura precedente aveva lasciato nell'ombra.

Anche la musica, già con Chopin e Brahms, aveva attinto al canto ed alla danza popolare, ma si era trattato di episodi abbastanza sporadici.

Verso la metà dell'800, tuttavia, l'accendersi dei nazionalismi a livello politico, portò con sé, oltre a varie manifestazioni, il sorgere di numerose scuole musicali nazionali alimentate dalla linfa del folklore.

L'impatto fu decisivo per i successivi sviluppi del linguaggio musicale; si scoprirono nuove «scale» che vennero ad integrare il consueto gioco delle tonalità, si incontrarono ritmi composti, poliritmi, nuove armonie e nuovi timbri. In fondo, anche la musica del più grande autore del '900, Igor Stravinskij, si nutrì di questa rivoluzione.

## LA SCUOLA RUSSA

Il popolo russo possedeva da sempre una tradizione musicale assai ricca; la permanenza degli antichi modi bizantini, le insolite carenze ed i ritmi di primitiva vitalità facevano del canto folkloristico russo un fertile terreno che i compositori «seri» avevano per troppo tempo ignorato. L'esplorazione iniziò con Michail Glinka e Aleksandr Dargomyskij, la cui abitazione divenne punto di ritrovo per i giovani musicisti russi. Si venne così costituendo il cosiddetto «Gruppo dei Cinque» formato da Balakirev, Cui, Rimskij-Korsakov, Borodin e Musorgskij.

Alcuni di loro, come gli ultimi due, ad esempio, non erano neppure musicisti professionisti, e tutti quanti avevano in odio la dottrina musicale fine a se stessa.

Ciò che però realmente li contraddistingueva era un autentico amore per il loro popolo, ed il

convincimento di liberarlo dalla sua condizione bestiale elevandolo attraverso l'arte. Non ci stupiremo allora di sapere che l'arte di questi musicisti prenderà o la strada del più crudo realismo (Musorgskij) o quella della più fantastica trasfigurazione (Rimskij-Korsakov).

Tale duplice realtà si trovava infatti nell'animo del popolo russo, schietto e primitivo, ma al tempo stesso sognante.

Balakirev, colorito ed orientaleggiante va ricordato per il poema sinfonico «Tamara» e per la fantasia pianistica «Islamey»; Rimskij-Korsakov, invece, dottissimo per quanto riguarda armonia, fu addirittura eccezionale come orchestratore. Vero continuatore della diabolica abilità berlioziana sfoderò scintillanti tinte orientali nella sua opera più famosa, la suite sinfonica «Scheharazade», ma non disdegnò neppure un pizzico di esotismo, come nel «Capriccio spagnolo» op. 34.

Meno appariscenti le figure di Cui e Borodin; quest'ultimo, tuttavia, medico e filantropo, va ricordato per lo scherzo sinfonico «Nelle steppe dell'Asia centrale» e per l'ottima opera intitolata «Il Principe Igor».

È evidente, però, che tutti questi musicisti, pur nella loro indubbia originalità facevano tuttavia riferimento al mondo musicale occidentale, magari anche tentando di opporvisi, ma in ogni caso tenendolo davanti a sé quasi come un modello; la vera svolta nazionalistica completa, radicale, sarebbe dovuta necessariamente passare attraverso l'affrancamento dai moduli compositivi europei, ma per fare questo occorreva un genio spregiudicato ed irregolare: ed il genio venne nella persona di Modest Moussorgskij.

Al di là della indubbia simpatia che chi scrive nutre nei confronti di questo liberissimo compositore, non se ne può negare l'oggettiva importanza; non ebbe modelli né ascendenze stilistiche e per questo ogni sua opera fu un'invenzione.

L'armonia è originalissima, la melodia non va di una battuta al di là della reale ispirazione, si trovano echi popolari trasfigurati e schietto realismo: tutto ciò è vero ed importante, ma detto questo non s'è detto ancora nulla.

Moussorgskij va sostanzialmente ascoltato!

Fra le sue opere va ricordato il grandioso «Boris Godunov» che dall'alto della sua potenza

drammatica e del suo crudo realismo dove il popolo è realmente protagonista, traccia da solo la terza via dell'opera ottocentesca tra Wagner e Verdi.

Sempre dalla concezione moussorgskijana della musica come un particolare tipo di «linguaggio» nascono ancora i «Quadri di un'esposizione» e l'opera «Kovancina», rimasta incompiuta.

Il «Gruppo dei Cinque», però, non esauriva il panorama della musica russa che annoverava tra le sue fila altri artisti molto più attenti alla tradizione occidentale; fra questi ricorderemo Ljadov, Rubinstein ma soprattutto Cajkovskij, «orchestratore brillante e garbato, melodista patetico ed eloquente» come lo definisce Mila.

Le sue sei sinfonie, non meno che il concerto per violino ed i concerti per pianoforte, fanno sì che venga ascritto fra gli epigoni del Romanticismo.

Famosissimi e ben riusciti i suoi balletti: «La bella addormentata», il «Lago dei cigni» e «Lo schiaccianoci».

Scrisse anche alcune opere fra cui ricorderemo «Eugenio Onegin» e «La dama di picche». Più pallide le figure di Rachmaninov, famoso per i suoi concerti per pianoforte estremamente virtuosistici, e Skrjabin, tutto crisi interiore espressa attraverso un pianismo elegante e voluttuoso.

## LA SCUOLA SLAVA

La scuola slava riveste senza dubbio minore importanza, pur potendo annoverare alcuni artisti di chiara fama e di indubbe capacità.

Scarsa rilevanza ha la musica polacca dopo Chopin, ed i nomi che si segnalano sono più spesso quelli di grandi esecutori (ad esempio il violinista Wieniawski o il pianista Paderewski) piuttosto che di compositori.

Va tuttavia ricordata la figura di Moniuszko, fondatore del teatro nazionale polacco e di Szymanowski, nutrito dalle esperienze di Debussy e Ravel. Il più rappresentativo rimane tutto sommato proprio il pianista Paderewski, autore di un'opera («Manru») e di una sinfonia in Si minore.

Più originale invece la scuola boema che trovò in Bedrich Smetana una delle sue espressioni artistiche più alte; ricorderemo di lui «La sposa venduta» allegra commedia piena di canti e

danze popolari, nonché il ciclo di sei poemi sinfonici intitolato «Ma Vlast» (Il mio paese) che comprendono la famosa «Moldava».

Se Smetana si trovava più a suo agio con le piccole forme, Antonin Dvorak si cimentò con ampie costruzioni di tipo classico. Nutrito di Brahms e di Cajkovskij ne unì le caratteristiche col proprio senso slavo del ritmo e dell'armonia.

Addirittura nella sua Sinfonia op. 95 intitolata «Dal nuovo mondo», composta in America, inserì elementi del canto negro-americano fondendoli con motivi originari del folklore boemo.

L'autore più rappresentativo della scuola rimane però Leos Janacek che fece propria la concezione mousorgskijana della musica come linguaggio; notevoli le sue opere, «Jenufa», «Katia Kabanova», «La volpe maliziosa» e «Dalla casa dei morti». Si segnalò anche per vari brani strumentali tra cui la «Sinfonietta», la suite «Giovinezza» e la sonata per violino e pianoforte.

È autore fra l'altro di una «Messa glagolitica», moderno esempio di musica corale-orchestrale.

#### LA SCUOLA SCANDINAVA

Si può dire, in un certo senso, che la preoccupazione principale dei musicisti scandinavi fu

quella di trovare una propria identità differenziandosi dalla grande ed invadente tradizione tedesca.

Ciò avvenne innanzi tutto con la figura del norvegese Edvard Grieg, che, pur educato musicalmente a Lipsia, manifestava una certa inettitudine nei confronti delle grandi forme classiche. A disagio con i complessi sviluppi raggiunte maggiore efficacia nelle forme più brevi e frammentarie, di grande efficacia descrittiva.

La sua naturale grazia e l'uso di alcuni artifici melodici e armonici rendono la sua musica originale ma nel contempo di facile e gradevole ascolto. Fra le sue composizioni maggiori ricordiamo il «Concerto per pianoforte» e le due suites intitolate «Peer Gynt» dall'omonimo dramma di Ibsen.

Anche Sibelius, come Grieg, riesce a rendere musicalmente «palpabili» le velate atmosfere della sua terra natale.

Assai caro ai finlandesi, divenne quasi un mito nazionale, e varie delle sue composizioni furono usate come veri e propri inni patriottici: fra tutte il celeberrimo poema sinfonico «Finlandia».

Tentò però anche le forme maggiori, componendo fra l'altro sette sinfonie ed un piacevolissimo «Concerto per violino».

#### DISCOGRAFIA

##### CHARLES GOUNOD (1818-1893)

— Faust \*\*

Coro e orch. dell'Opera di Parigi  
Freni (sopr.) Command (ms) Domingo (tn) Ghiaurov (bs)  
Dir.: Prêtre  
EMI 65 03574-77  
(4 LP)

##### GEORGES BIZET (1838-1875)

— Carmen \*\*\*

Coro e orch. sinf. di Londra  
Cotrubas (sp) Berganza (ms) Domingo (tn) Milnes (br)  
Dir.: Abbado  
D.G. 2709 083

##### SAINT-SAËNS (1835-1921)

— Carnevale degli animali \*

Filarmonica di Vienna  
Dir.: K. Böhm  
D.G. 2530 731

— Concerti per cello e orch. nn. 1-2 \*

Orchestra Opera Montecarlo  
Walevska (violoncello)  
Dir.: Inbal  
Philips 6500 459

— Havaneise per violino e orch. op. 83  
Introduzione e rondò capriccioso per violino \*

Orch. de Paris  
Perlman (violino)  
Dir.: Martinon  
EMI 065 02635

|   |   |                            |
|---|---|----------------------------|
| — Sinf. n. 3 con organo in do **                      | Orch. sinf. di Chicago<br>Litaize (org.)<br>Dir.: Barenboim   | D.G. 2530 619              |
| <i>EDOUARD LALO (1823-1892)</i>                       |   |                            |
| — Namouna (selezione) **                              | Orch. Suisse Romande<br>Dir.: Ansermet  | Decca SXL 6302             |
| — Rapsodia norvegese                                  |   |                            |
| — Sinfonia spagnola *                                 | Orch. Sinf. di Londra<br>Perlman (violino)<br>Dir.: Previn  | RCA GL 11329               |
| <i>EMANUEL CHABRIER (1841-1894)</i>                   |   |                            |
| — Espana, Suite pastorale, Marche Joyeuse, ed altre * | Orch. Suisse Romande<br>Dir.: Ansermet  | Decca JB 10                |
| <i>CÉSER FRANCK (1822-1890)</i>                       |   |                            |
| — Corali nn. 1-3 per organo **                        | Dupré   | Philips 6587 500           |
| — Sinfonia in Re ***                                  | Org. de Paris<br>Dir.: Barenboim  | D.G. 2530 707              |
| — Sonata per violino e pianoforte *                   | Gitlis (viol.) Argerich (pf)  | Ricorli RCL 27018          |
| <i>GABRIEL FAURÉ (1845-1924)</i>                      |   |                            |
| — Requiem op. 48 *                                    | Coro St. John's College Cambridge<br>Acc. St. Martin-Fields<br>Dir.: Marriner                               | Argo ZRG 841               |
| <i>PAUL DUKAS (1865-1935)</i>                         |   |                            |
| — L'apprendista stregone                              | Orch. Fil. di Londra  | Decca SXL 6770             |
| — Sinfonia in Do **                                   | Dir.: Weller  |                            |
| <i>MICHAIL GLINKA (1803-1857)</i>                     |   |                            |
| — Una vita per lo Zar *                               | Coro esercito jugoslavo<br>Orch. Opera Belgrado<br>Dir.: Danon  | Decca GOS 646-8<br>(3 LP)  |
| <i>MILY BALAKIREV (1837-1910)</i>                     |   |                            |
| — Tamara *  | Orch. Suisse Romande<br>Dir.: Ansermet  | Decca ECS 642              |
| <i>NIKOLAI RIMSKIJ-KORSAKOV (1844-1908)</i>           |   |                            |
| — Capriccio spagnolo op. 34 *                         | Berliner Philharmoniker<br>Dir.: Maazel   | D.G. 138 033               |
| — Scheherazade ***                                    | Orch. di Cleveland<br>Dir.: Maazel  | Decca SXL 6874             |
| <i>ALEKSANDR BORODIN (1834-1887)</i>                  |   |                            |
| — Il Principe Igor **                                 | Coro e orch. Opera di Belgrado<br>Dir.: Danon   | Decca GOS 562-5<br>(4 LP)  |
| <i>MODEST MOUSSORGSKIJ (1839-1881)</i>                |   |                            |
| — Boris Godunov ***                                   | Wiener Sängerknaben; Coro Radio Sofia, Coro Opera di Vienna<br>Wiener Philharmoniker<br>Dir.: H. v. Karajan | Decca SET 514-7<br>(4 LP)  |
| — Kovancina **  | Coro e orch. Opera nazionale di Belgrado<br>Dir.: Baranovich  | Decca GOS 619-21<br>(3 LP) |
| — Quadri di un'esposizione ***                        | Orch. sinfonica di Chicago<br>Dir.: Giulini   | D.G. 2530 783              |

|  |  |                         |
|--|--|-------------------------|
| <i>PETR ILIC CAJKOVSKIJ</i> (1840-1893)                                    |  |                         |
| — La bella addormentata, Il lago dei cigni,<br>Lo schiaccianoci (suite) ** | Orch. sinfonica di Filadelfia<br>Dir.: Ormandy                         | CBS 77373 (3 LP)        |
| — Concerti per pianoforte e orchestra nn.<br>1-3 **                        | New Philharmonia Londra<br>Gilels (pianof.)<br>Dir.: Maazel            | EMI 165 02437-8 (2 LP)  |
| — Concerto per violino e orch.<br>Capriccio italiano *                     | Berliner Philharmoniker<br>Ferras (violino)<br>Dir.: H. v. Karajan     | D.G. 139 028            |
| — Eugenio Onegin (selezione) *   | Royal Opera House<br>Orch. del Covent Garden<br>Dir.: Solti            | Decca SET 599           |
| — Sinfonia n. 5 op. 64 ***   | Berliner Philharmoniker<br>Dir.: H. v. Karajan                         | D.G. 2530 699           |
| — Sinfonia n. 6 op. 74 ***   | Berliner Philharmoniker<br>Dir.: H. v. Karajan                         | D.G. 2530 774           |
| <i>SERGHEI RACHMANINOV</i> (1873-1943)                                     |  |                         |
| — Concerti per pianof. e orch. nn. 1-3 **                                  | Filarmonica di Mosca<br>Janis (pianoforte)<br>Dir.: Kondrashin         | Philips 6755 006 (2 LP) |
| <i>ALEKSANDR SKRJABIN</i> (1872-1915)                                      |  |                         |
| — Concerto per pianof. e orch. op. 20<br>Il poema del fuoco **             | Fil. Londra; Ashkenazy (pianof.)<br>Dir.: Maazel                       | Decca SXL 6527          |
| <i>BEDRICH SMETANA</i> (1824-1884)   |  |                         |
| — La Moldava **<br>Vyserhad  | Berliner Philharmoniker<br>Dir.: H. v. Karajan                         | D.G. 139 037            |
| <i>ANTONIN DVORAK</i> (1841-1904)  |  |                         |
| — Concerto per violoncello e orch. op.<br>104 **                           | Berliner Philharmoniker<br>Rostropovich (cello)<br>Dir.: H. v. Karajan | D.G. 139 044            |
| — Sinfonia n. 9 op. 95<br>«Dal nuovo mondo» ***                            | Orch. sinfonica di Chicago<br>Dir.: Giulini                            | D.G. 2530 881           |
| <i>LEOS JANACEK</i> (1854-1928)  |  |                         |
| — Messa glagolitica **   | Coro e orch. sinf. radio bavarese<br>Dir.: Kubelik                     | D.G. 138 954            |
| — Sinfonietta ***  | Orch. sinf. di Londra<br>Dir.: Abbado                                  | Decca SXL 6398          |
| — Taras Bulba *  | Orch. sinf. radio bavarese<br>Dir.: Kubelik                            | D.G. 2530 075           |
| <i>EDVARD GRIEG</i> (1843-1907)  |  |                         |
| — Concerto per pianof. e orchestra **                                      | Berliner Philharmoniker<br>Anda (pianof.)<br>Dir.: Kubelik             | D.G. 138 888            |
| — Peer Gynt (suite nn. 1, 2) ***   | Berliner Philharmoniker<br>Dir.: H. v. Karajan                         | D.G. 2530 243           |
| <i>JAN SILBELIUS</i> (1865-1957)   |  |                         |
| — Concerto per violino e orch. op. 47<br>Finlandia ***                     | Berliner Philharmoniker<br>Ferras (violino)<br>Dir.: H. v. Karajan     | D.G. 138 961            |
| — Sinfonie nn. 6, 7 **   | Berliner Philharmoniker<br>Dir.: H. v. Karajan                         | D.G. 139 032            |

# PROGRAMMAZIONE E RICERCA ESPRESSIVA

**La scuola dovrebbe pretendere dagli animatori  
periodici ricoveri in rianimazione.**

**Gottardo Blasich**

Già inoltrati nell'anno scolastico, resta ancora pressante per molti insegnanti il problema della programmazione: come stenderla, a medio e lungo termine, in base a quali obiettivi orientarla, quali strumenti privilegiare, come inserire il metodo della ricerca nella propria disciplina e in rapporto alle altre, ecc. Sono problemi che per un insegnante (e mi riferisco in particolare alle medie inferiori) non sono facili da risolvere. È agevole scivolare in una formulazione astratta, o riprendere da capo il «nuovo» libro di testo, cercando di innovare di momento in momento qualche cosa, con sporadiche esplorazioni, in un settore o in un altro, quando si abbia del resto superata la barriera costituita dalla propria disciplina.

Prima di presentare alcuni criteri della programmazione attraverso la ricerca che diventa ricerca espressiva e comunicativa, mi sembra esatto anticipare alcune osservazioni sugli *obiettivi* in genere, sul loro *significato*, sui *sintomi* che rivelano questi obiettivi presenti nei ragazzi, e di conseguenza sull'*atteggiamento* dell'insegnante.

Tipograficamente i quattro punti (obiettivi, significato degli stessi, loro sintomi, atteggiamento dell'insegnante) andrebbero collocati su colonne parallele, in modo da rendere evidente la corrispondenza fra un aspetto e l'altro. Spero che anche se il discorso viene espresso in forma continuativa, associando semplicemente obiettivi e loro significato (espresso fra parentesi), e quindi stendendo successivamente gli altri pun-

ti, il discorso possa risultare ugualmente abbastanza chiaro.

Del resto, un ritorno a ripensare i propri obiettivi, il loro ambito concreto, le conseguenze di atteggiamento che comportano a livello di rapporto con la disciplina e i ragazzi, è importante premessa per una esemplificazione, che potrà anche essere schematica e abbreviata: l'esemplificazione troverà la sua giustificazione nel fatto di aver fondato e ripensato obiettivi e loro implicazioni, in maniera più precisa e oculata.

## **Obiettivi e loro significato**

In genere si tratta semplicemente di una focalizzazione di elementi che si ritrovano nei programmi della Scuola Media. Diventano forse più pressanti se visti in questa angolazione.

## **Obiettivi in generale**

- 1) *formazione umana*, culturale, globale (unità della persona singola e varietà delle potenzialità in sviluppo);
- 2) *orientamento* (stima e conoscenza delle proprie qualità e dei propri limiti; conoscenza della realtà sociale e quindi scelta di una tendenza e preferenza personale).

## **Obiettivi in particolare**

- 3) *Significato attuale della cultura*, dei proble-

mi, valori, ecc. (valore «personale» della cultura e rapporto con la realtà sociale attuale e i suoi problemi più gravi e urgenti);

4) *socializzazione* (sviluppo dei rapporti interpersonali a livello intellettuale e affettivo);

5) *sviluppo di una varietà di mezzi espressivi e operativi* (superamento del nozionismo intellettualistico, per una tendenza a una pluralità di mezzi e tecniche espressive e comunicative, con linguaggi verbali e non verbali);

6) *sviluppo del senso critico* (decodificazione dei messaggi verbali e non verbali; intervento attivo a livello espressivo originale);

7) *acquisire il senso della ricerca* (sperimentazione di un metodo che problematizza temi anche scontati, e tende a un risultato per trasformare il «dato di fatto» verificato e scoperto);

8) *sviluppo della creatività* (valore del pensiero divergente).

#### **Manifestazioni e sintomi degli obiettivi**

1) *formazione umana* - cultura come vissuto, come sviluppo che coglie la totalità della persona; caratteristiche personali tipiche e varietà delle espressioni; operatività adeguata;

2) *orientamento* - capacità di autovalutazione oggettiva; senso critico di fronte alla realtà umana, socio-economica; rilievo cosciente delle motivazioni, per una direzione o l'altra; capacità di scelte realistiche;

3) *significato attuale della cultura* - esporsi in prima persona di fronte a problemi culturali e umani; capacità di confronto con le realtà sociali e culturali vicine e lontane, nello spazio e nel tempo;

4) *socializzazione* - affermazione della propria autonomia e del proprio punto di vista, e rispetto e stima dei giudizi e posizioni degli altri; disponibilità al lavoro di gruppo, secondo le dinamiche richieste dai diversi compiti; capacità di collaborazione aperta a tutti e ai meno dotati;

5) *sviluppo di una varietà di mezzi espressivi* - tendenza personale e di gruppo a valutare la varietà dei linguaggi (verbali e non verbali) e capacità di sperimentare tale varietà in forma originale e creativa;

6) *sviluppo del senso critico* - senso di autonomia di fronte ai diversi messaggi e condizionamenti culturali (es. determinante i mass media), e intervento personale originale;

7) *acquisire il senso della ricerca* - coinvolgimento di fronte ai temi e problemi specialmente di carattere umano-sociale; disponibilità ad usare strumenti adatti per un risultato da comunicare ad altri;

8) *sviluppo della creatività* - possesso di categorie ampie, tendenza al rischio, a lasciarsi andare, buona flessibilità mentale (cfr. Cropley, *La creatività*).

#### **Obiettivi e reazioni e atteggiamenti conseguenti nell'insegnante**

1) *formazione umana* - scelta personale dell'insegnante per determinati valori; esporsi in prima persona, lasciandosi coinvolgere nei problemi del gruppo; capacità di proporre mete culturali e operative nuove, e proporzionate al gruppo e alle capacità del singolo;

2) *orientamento* - saper condurre i ragazzi a una autovalutazione personale e collettiva; superare il confine della propria disciplina, per valutare nel singolo potenzialità nascoste e che pretendono di essere sviluppate; rapporto con la famiglia e quindi conoscenza dell'ambiente familiare del singolo ragazzo; conoscenza delle possibilità concrete di inserimento scolastico e lavorativo secondo i diversi casi;

3) *significato attuale della cultura* - aggiornamento costante nella propria disciplina, scoprendone le dimensioni attuali in rapporto alle altre discipline, al metodo della ricerca, in rapporto alle esigenze sociali più pressanti e che corrispondono alle esigenze e agli interessi del gruppo;

4) *socializzazione* - conoscenza del singolo e delle sue tendenze specifiche; capacità di sviluppare diverse dinamiche di gruppo, di intervenire per stimolare, valutare i risultati del gruppo; intervenire esattamente quando predomina il leader o si forma una specie di gregarismo;

5) *sviluppo di una varietà di mezzi espressivi* - stima personale delle espressioni e linguaggi non verbali; quindi allenamento diretto nelle diver-

se forme di animazione, per poterle proporre al momento giusto al singolo e al gruppo (in particolare stima del linguaggio mimico-gestuale e del linguaggio audiovisivo);

6) *sviluppo del senso critico* - senso di autocritica di fronte alla propria disciplina; superamento del nozionismo e del rapporto univoco cattedra - banchi; allenamento alla decodificazione dei messaggi verbali e non verbali (mass media, pubblicità); superamento delle situazioni evidenti e precostituite e scoperta dei rapporti profondi in senso spaziale e temporale; presa di posizione personale e critica di fronte a problemi di attualità e in genere di carattere storico e sociopolitico;

7) *acquisire il senso della ricerca* - allenamento personale al significato e al metodo della ricerca; capacità quindi di problematizzare i temi più interessanti al gruppo; capacità di presentare stimoli e ipotesi provocanti; abilitazione nell'uso degli strumenti svariati del metodo della ricerca; capacità di lasciarsi coinvolgere personalmente nella ricerca, in rapporto stretto con i ragazzi; capacità di valutare i risultati della ricerca, e disponibilità a riesprimerli in forme efficaci e di valida comunicazione; capacità di riaprire la ricerca da un punto che sembrava già acquisito e stabilizzato;

8) *sviluppo della creatività* - stimare il pensiero creativo e divergente; incoraggiare la manipolazione di oggetti e di idee, proponendo stimoli adeguati; tolleranza per le idee nuove; non imporre modelli statici e fissi; sollecitare il gruppo alla stima del proprio pensiero creativo e delle iniziative nuove; incoraggiare e stimare l'apprendimento autonomo; costruire mezzi utilizzabili per elaborare idee nuove; sviluppare abilità di critica costruttiva; incoraggiare la curiosità per campi diversi; sviluppare un clima di lavoro di gruppo creativo; avere il senso della scoperta e dell'avventura (cfr. ancora *La creatività* di Cropley).

#### **Ricupero e rivalorizzazione di una ricerca delle Elementari a Villasanta**

Dopo l'esperienza compiuta nella Scuola Media di Villasanta lo scorso anno scolastico e presentata su EG 81/3, sono stato nuovamente invitato a intervenire assieme a un'altra anima-

trice, per allargare la sperimentazione e sfruttando una maggiore disponibilità all'inizio dell'anno scolastico. Si trattava di interessare non soltanto una prima media, ma di spingere la sperimentazione sull'arco di 4 prime medie.

La difficoltà che si presentava all'inizio, era la fresca e nuova formazione delle classi: appena formate e non ancora amalgamate da un lavoro scolastico differenziato come quello della Media, avrebbero reagito agli stimoli diversificati di un'impostazione nuova e diversa?

Avendo l'attenzione, con le prime due classi con cui si lavorava, di precisare attentamente il terreno di indagine, il percorso da compiere nella esplorazione esterna, la difficoltà si è superata spontaneamente nei diversi lavori di gruppo e nelle drammatizzazioni finali che hanno concluso il lavoro che durava (soltanto) una decina di giorni.

E la prima preoccupazione è stata appunto quella di circoscrivere il tema e il soggetto da indagare, in quanto circolava fra gli insegnanti un libro di più di 100 pp. (ciclostilato), che era il risultato di una indagine compiuta da alcune classi delle elementari negli anni scolastici '78-'79 - '79-'80. Da una rapida scorsa al volume, che raccoglieva dati, informazioni, cartine, schizzi, interviste sul tema generale comprendente i complessivi aspetti del paese, notizie storiche e geografiche, lingua e dialetto, le tradizioni, luoghi di ritrovo, mezzi di trasporto, i negozi, lavoro artigianale, lavoro industriale.

Attraverso un lavoro coordinato di diversi gruppi, si poteva spaziare a comprendere la (quasi) totalità dei temi riguardanti il paese, e quindi unificare attorno al proprio paese dati di diverso carattere (storico, geografico, industriale, linguistico, ecc.). Uno strumento che è stato usato spesso da insegnanti e classi è l'intervento diretto con l'intervista; inoltre i bambini sono stati condotti a esaminare da diversi punti di vista le mappe del loro paese, a riprendere con schizzi alcune situazioni ambientali, mentre altre potevano essere recuperate meglio da vecchie cartoline o con foto.

L'impressione è di un insieme di lavoro condotto con accuratezza e attenzione, per dare appunto una «ripresentazione» o una «riscoverta» del paese, attraverso le indagini e le escursioni nuove dei bambini. Non ho potuto

accertare se durante il lavoro, o in concomitanza con questo, si siano organizzate altre forme espressive, tipo pittura, murales, manipolazione dei materiali, drammatizzazioni. Il « volume », comunque, costituisce qualcosa di completo e di definito, e può appunto essere ripreso come punto di partenza per ulteriori approfondimenti.

È quanto si è cercato di fare da parte mia e della collega, nel primo intervento e in generale nelle 4 classi che hanno lavorato con noi. Il lavoro industriale, che costituiva nel volume delle elementari semplicemente un elenco di industrie localizzate quindi sulla carta, è stato affrontato da una classe che seguivo, fissando l'attenzione sull'industria tessile. Il primo passo compiuto, quindi, nella programmazione è stato quello di individuare un paio di fabbriche tessili che fossero disponibili per la escursione diretta, mentre l'altra classe (guidata dalla animatrice) concentrava l'attenzione sul lavoro caratteristico della roggia, il lavandaio, di cui esisteva una documentazione fotografica, e si aveva la possibilità di visitare una località dove sussisteva ancora il lavoro « come un tempo ».

Questa limitazione del campo, in un caso come nell'altro, dipendeva anche dal tempo definito per la « sperimentazione », consistente in una decina di giorni. Ma era anche e soprattutto un'esigenza di carattere funzionale e pedagogico: restringendo il campo, si aveva la possibilità di osservare meglio il fenomeno, e quindi, dopo il tempo dedicato all'introduzione e alla visita diretta, restava maggior tempo per l'elaborazione libera in sottogruppi e per svolgere vere e proprie attività di animazione. *Lo scopo principale*, quindi, poteva essere duplice, visto da un altro punto di vista, e considerando il fatto di trovarsi all'inizio dell'anno scolastico: stimolare nella classe, suddivisa in sottogruppi, delle autentiche forme di socializzazione; presentare diverse forme e tecniche espressive di animazione, che il gruppo-classe poteva riprendere in seguito, nel corso del suo normale lavoro.

### **SVILUPPI DEL LAVORO DI RICERCA ESPRESSIVA**

Per quanto riguarda il gruppo che seguivo, in un incontro preliminare di programmazione con

gli insegnanti della classe, si sono specificati due settori che potevano essere toccati dalla ricerca: un nastrificio e una fabbrica più grande di tessuti (lenzuoli, tovaglie, ecc.). Un insegnante si prendeva l'incarico di contattare i due proprietari, per invitarli a parlare ai ragazzi in classe, nel primo giorno di lavoro. Nel frattempo i ragazzi erano predisposti al lavoro che dovevano affrontare, in vari modi. Erano informati sul tipo di ricerca che dovevano compiere, si dividevano in sottogruppi (fotografia, schizzi-disegni, interviste), e il terzo gruppo, ma in un certo senso tutta la classe, era sollecitata a predisporre una serie di domande da rivolgere ai due proprietari quando li avrebbero incontrati in classe e in fabbrica. Quindi il terreno era già « animato », prima dell'inizio.

Da parte mia e degli insegnanti, non occorre per il momento predisporre altre cose: era importante che il giorno dell'incontro fosse vissuto in maniera spontanea e vivace, e si affrontasse quindi la visita delle due fabbriche sapendo dove si andava a parlare, e con quali mezzi si intendeva intervenire.

E difatti l'inizio è stato positivo e ricco di stimoli. L'incontro con i due proprietari delle fabbriche è stato condotto a un livello di dignità e di serietà, e insieme di cordialità produttiva e simpatica. I due proprietari hanno risposto non soltanto alle domande che erano state preparate, ma hanno dato un quadro che andava anche oltre le richieste secche e essenziali che i ragazzi facevano. Ha così, per esempio, acquistato un certo rilievo il confronto che i due proprietari facevano dei ricordi del lavoro come si svolgeva una volta, data la lentezza e la faticosità di manovrare a mano un telaio, e sono passati da indicazioni semplici come lo schema del tessuto, fatto da un intreccio di trama e di ordito, alla descrizione ampia (anche se schematizzata) dell'intero processo di lavorazione come si compiva nelle due fabbriche, dalla prima operazione, alla confezione del prodotto finito. Una dimensione che inoltre veniva sollecitata era quella dei contatti con i clienti, che nella seconda fabbrica erano per la maggior parte stranieri (e l'Australia si avvicinava a Villasanta, per la richiesta di uno stock di materiali), come il valore del nastrificio si concretizzava nelle esigenze svariate alle quali era in grado di rispondere.

La visita alle due fabbriche offriva immediatamente una difficoltà: il gruppo che doveva condurre le interviste non poteva usare un paio di registratori previsti, perché questi si rivelavano improvvisamente difettosi: è stato quindi costretto a stendere degli affrettati appunti su quanto il proprietario del nastrificio e quindi l'altro davano, un po' a raffica, sulle diverse macchine. Il gruppo degli schizzi-disegni si trovava a doversi misurare con macchine che nella loro struttura erano piuttosto complicate; e si avvertiva come diventava importante l'uso della macchina fotografica, anche se sussisteva la difficoltà di trovare l'angolazione esatta e completa di un macchinario, date le dimensioni dello spazio in cui ci si muoveva.

La visita stessa alla seconda fabbrica, con i suoi macchinari più complessi e complicati, diventava una corsa contro il tempo che si aveva a disposizione. Alla precisione del proprietario che illustrava il funzionamento delle singole macchine, non corrispondeva una assimilazione da parte di tutto il gruppo, frazionato nel rincorrere la necessità di prendere degli appunti; lo schema della lavorazione, che pure era stato presentato il giorno prima, era «saltato» di fronte alla realtà e alla grandezza dei macchinari e del loro funzionamento a pieno ritmo. Una certa congestione di impressioni e di sensazioni, che dovevano essere quindi riesaminate e rielaborate in classe, con migliore calma e controllo.

E un certo risultato positivo è stato raggiunto, nel riordino delle idee, quando si sono potuti accostare simultaneamente i risultati delle inchieste - interviste che comprendevano la descrizione delle diverse macchine nelle due fabbriche, con gli schizzi delle stesse macchine e con le foto, che nel frattempo i ragazzi (con l'aiuto di un insegnante) avevano sviluppato. Si sono quindi costruiti efficaci pannelli, comprendenti l'immagine, in disegno e foto, delle macchine principali delle due fabbriche.

Oltre al recupero della realtà osservata e al suo riordino in pannelli figurativi, il passo successivo era quello di concretizzare in comunicazione quanto si era vissuto. Devo aggiungere che si era frattanto trovato il modo di visitare per un paio d'ore la roggia con il lavatoio che ancora vi esisteva, per avere un confronto fra il

tipo di lavoro di un tempo, e il lavoro della fabbrica d'oggi. E questo spunto è stato il primo appiglio per una storia di una famiglia di lavandai, che hanno diversi clienti pretenziosi e arroganti, con l'incidente che subisce il più piccolo figlio della famiglia che precipita nella roggia, inseguendo un giocattolo, e si busca un brutto malanno.

La scena, rapida e semplice, era vivificata da un certo tipo di costumi che i ragazzi stessi si erano portati da casa, e dall'uso della maschera, che dava un tono irrealista a tutto il racconto.

Con un altro gruppo avevo proposto di costruire dei burattini a mano. La storia impostata verteva sullo scherzo che un diavoletto impertinente faceva alla fabbrica di tessuti, rovinando un computer che vi era stato installato. E durante le prove del terzo soggetto, impostato con un altro sottogruppo (il processo al proprietario della fabbrica, che ledeva i diritti degli operai) ci si è accorti che si poteva inserire lo spezzone dei burattini, come un flash all'interno dell'andamento processuale.

La scena del processo si era presentata spontaneamente, ricordando il lavoro della fabbrica e le difficoltà che vi si incontravano; quindi l'Accusa poteva richiamarsi al lavoro minorile, al lavoro a cottimo, alla pericolosità degli impianti, al problema del depuratore, ecc. La sostenutezza del tono del giudice (impersonato da una ragazza), gli interventi fociosi dell'Accusa e della Difesa, le precisazioni puntuali dei testimoni costituivano un insieme ben ritmato e funzionale.

E oltre ai pannelli e alla ripresa descrittiva delle interviste, oltre a un breve diario di bordo, questi tre pezzi costituivano il fulcro del finale dei giorni di lavoro.

Accenno soltanto al risultato conclusivo della classe di 1<sup>a</sup> media, che aveva lavorato contemporaneamente a noi. Da parte loro avevano, come dicevo sopra, concentrato la curiosità e l'interesse sul lavoro dei lavandai, nella roggia. Ne era risultato un plastico del posto, con le varie case-cascine, la roggia, il caratteristico posto usato dalle lavandaie, filari di panni stesi ad asciugare: un lavoro di manipolazione e di riorganizzazione del materiale, che era stato genialmente e accuratamente eseguito.

Ma l'impegno espressivo principale era costi-

tuito da una *sceneggiata*, che si basava su una canzone popolare nella quale venivano inseriti da un cantastorie spunti riguardanti il lavoro dei lavandai. Il risultato sintetizzava brillantemente l'intervento del cantastorie, che esibiva la sua storia disegnata su una serie di fogli; dalla fucosità della donna sfruttata, che decideva di vendicarsi del marito, dalla presenza di quest'ultimo, accompagnato nel canto e nella mimica da un gruppetto di comparì. Un finale a lieta sorpresa era la comparsa di un personaggio mitico o magico, che appianava tutte le difficoltà.

Dalla stessa rappresentazione della sceneggiata, accompagnata dal suono della chitarra e con canzoni cantate in coro da protagonisti e platea, si potevano distinguere tre filoni di lavoro preliminare che erano quindi confluiti nell'effetto finale: la stesura del racconto di base; la preparazione dei disegni del cantastorie, come la cura di costumi e di trucchi; la preparazione di canti a solo e collettivi. E l'impressione era confermata dalle affermazioni dell'animatrice, che appunto aveva lavorato in sottogruppi di questo tipo, riorganizzando e sintetizzando infine i vari elementi. Un unico risultato era quindi la condensazione e la riespressione corale di un lavoro che in genere aveva entusiasmato i ragazzi e li aveva provocati positivamente.

Gli insegnanti stessi hanno avuto durante il periodo di lavoro con gli animatori la possibilità di saggiare diverse forme di collaborazione e di intesa fra di loro. Questa stessa permeabilità fra una disciplina e l'altra dovrebbe rimanere, a rischio altrimenti di aver giocato per breve tempo, e aver assunto una «maschera» temporanea. Ma si deve anche dire che gli insegnanti che si sono impegnati generosamente e con entusiasmo, dovrebbero pretendere di poter far conoscere la loro esperienza ad altre classi e avere un giusto riconoscimento a livello di consiglio di classe e di istituto. Come dovrebbero saper sfruttare gli elaborati prodotti dai ragazzi, per un rapporto con i genitori, più documentato, oggettivo, preciso, puntuale e ricco nella varietà delle testimonianze.

In altre parole la scuola dovrebbe poter pretendere dagli animatori dei periodici «ritorni», per rianimare la memoria e ravvivare con altre proposte il lavoro di routine scolastica; e gli insegnanti dovrebbero essere spinti a rinnovare le esperienze, sfruttando le mille occasioni offerte dal programma più pedante, se è considerato con un po' di fantasia e di inventiva.

Altrimenti si ripete il fenomeno e la sensazione di occasionalità di intervento in una zona bloccata.

---

## **ANIMAZIONE E SCUOLA**

---

# **LA MIA CITTÀ E LA MUSICA**

**Proposta per una ricerca musicale attiva  
nella scuola media.**

---

Nel corso del precedente anno scolastico 1980/1981 ho avuto modo di fare una piccola ricerca sulle attività musicali monzesi, una singolare esperienza in qualità di insegnante di Educazione musicale presso la X scuola media di Monza.

Propongo tale lavoro all'attenzione dei lettori di EG 81.

**Gli obiettivi che mi sono proposto:**

— i ragazzi prendono coscienza della realtà

culturale della loro città rendendosi conto che la cultura non è solo nella scuola... anzi...

— i ragazzi imparano a sviluppare un sistema di ricerca diretta su persone, su gruppi di persone, su documenti originali

— i ragazzi imparano a colloquiare con persone adulte dotate di spiccate qualità artistiche, superando inibizioni di carattere psicologico-educativo

— i ragazzi imparano a strutturare una ricerca approfondita in modo razionale e personale.

### **Descrizione del lavoro ultimato**

Si tratta di una guida alle attività musicali della città di Monza. 80 cartelle dattiloscritte.

Il lavoro inizia con una serie di fotocopie tratte da testi sulla città di Monza o da vecchi articoli di giornali locali nei quali vengono definite le personalità più illustri della Monza musicale di un tempo.

La ricerca continua con la presentazione delle scuole d'arte musicale della città, di alcuni musicisti tuttora viventi a Monza, dei più importanti gruppi di produzione musicale, del rapporto singolare tra la città e i canti della montagna, delle associazioni culturali che si occupano anche di musica, dei negozi di articoli musicali, del Concorso pianistico internazionale Rina Sala Gallo, della descrizione di una azienda che stampa carta da musica, dei rapporti tra Giuseppe Verdi e la città di Monza, del Graduale Nonantolese, prezioso codice di decifrazione di alcuni aspetti del Canto Gregoriano. Concludono la ricerca due interviste all'assessore alla cultura del Comune di Monza e al Sindaco della città.

### **Procedimento e organizzazione del lavoro**

Il lavoro è stato svolto da due classi parallele (III A e III B) della X scuola media di Monza su indicazione dell'insegnante di Educazione musicale. Ognuna delle due classi si è divisa in 5 gruppi di ricerca che, sotto la guida esterna del docente, hanno lavorato per procurare il maggior numero di notizie sopra un argomento della ricerca. La raccolta del materiale è

avvenuta attraverso l'intervista diretta ad alcuni protagonisti, la consultazione degli archivi dei giornali locali, la consultazione presso la Biblioteca Civica di pubblicazioni su Monza. Il materiale, una volta raccolto, è stato sfrondata di quelle parti ritenute superflue dal gruppo da due allievi-coordinatori per classe. Ogni gruppo ha poi steso e battuto a macchina il suo pezzo sull'argomento. È seguita la fotocopiatura, l'impaginazione, la rilegatura e la distribuzione finale.

In tal modo ogni allievo ha avuto una copia del lavoro svolto.

### **Utilizzazione didattica**

L'utilizzazione didattica è stata improntata sulla lettura in classe della ricerca e sulla relativa discussione.

Inoltre si è proficuamente utilizzato l'ascolto in classe di registrazioni di concerti effettuati dai ragazzi alle esibizioni dei gruppi musicali della città.

### **Valutazioni e osservazioni**

Tuttavia l'utilità di tale ricerca non si è dimostrata principalmente a lavoro compiuto, quanto a lavoro in corso. Infatti in quel periodo i ragazzi hanno manifestato particolare interesse a quello che per loro è stato un modo diverso di fare ricerca.

Non più le scopiazzature da enciclopedie più o meno «valide», ma una ricerca attraverso le persone, il contatto diretto con le fonti, l'avvicinamento ad un mondo culturale vivo ma per loro sconosciuto.

Sicuramente un lavoro di questo tipo sarebbe stato più proficuo con l'aiuto di insegnanti di lettere e di materie artistiche plastiche.

*Umberto Pessina*

*P.S. - Sono a disposizione dei lettori di EG realmente interessati 3 copie della ricerca sopra esposta, a tal proposito scrivere a:*

*Pessina Umberto - Via De Gasperi, 21 - 20050 Monza (MI).*

# PEZZOBREVE PER TEATRO, CINEMA...

**"Scultura morente"**

**"Beatlesmania"**

**"Il Drago"**

---

## **SCULTURA MORENTE** **Atto unico di Gianfranco Guida**

### **Premessa**

*Il biografo Giulio Capitolino, a proposito dell'imperatore Opilio Macrino, narra che una volta due suoi militi vennero accusati da una spia di avere insidiato la serva di un loro ospite, già nota per i suoi costumi piuttosto corrotti; Macrino fece condurre in sua presenza i soldati e li interrogò sulle loro responsabilità. Essendo risultata chiara la loro colpevolezza, ordinò di sventrare vivi all'istante i due buoi più grossi che c'erano e vi fece ficcar dentro i soldati, lasciandone fuori solo la testa affinché potessero discorrere fra loro. La scena si svolge ad Antiochia, nel 217 d.C.*

### **Personaggi:**

*L'Imperatore Opilio Macrino, i due soldati (per convenzione saranno chiamati Giulio e Manilio).*

IMPERATORE (*entra in scena declamando versi e accompagnandosi con la cetra*) –  
... la vita è un bel gioco:

chi imperatore vuol diventare

deve saper giocare!

Oh, miei carissimi militi, come state?

GIULIO – Non male, mio imperatore, non male; la tua visita ci è oltremodo gradita: per Zeus, Manilio che ne dici? il nostro imperatore poeta ci dimostra una delicatezza senza limiti, viene a visitarci declamando i suoi versi per allietare le nostre ore di ozio.

MANILIO – Maledizione a te, Giulio, e a te, imperatore dei miei sandali: ora posso tranquillamente insultarli, non ho più nulla da perdere. Che Zeus ti fulmini e ti getti a putrefare nel ventre di un coccodrillo del Tigri.

GIULIO – Suvvia, Manilio, che modi son questi; un po' di correttezza, per Plutone! Caro imperatore, compatiscilo; non ha capito nulla della tua poesia, è ottuso come una gavetta.

IMPERATORE – Vero, vero; gavetta, giusto, proprio gavetta, puoi dirlo; io mi sono fatto da me, sono venuto dalla gavetta, io; io e la mia arte siamo l'imperatore. Dapprima fui gladiatore; sai, occorre anche una buona preparazione sportiva. Poi fui retore, ma non rimasi a lungo un misero maestrucolo: declamavo versi meglio di chiunque altro. Sai qual è il segreto della mia arte? il gioco. Ossia: prendi tutto per gioco, come se le cose non fossero reali, ma soltanto segni di un gioco convenzionale; così avrai successo e non inorridirai di fronte a nulla.

GIULIO – Non usare il futuro con me, amabilissimo Opilio Macrino; non perché faccia gran caso della morte imminente, ma perché temo di aver ormai perso l'agilità necessaria per sostenere la tua arte.

IMPERATORE – Certo, l'agilità; quando uccisi Caracalla, l'agilità gladiatoria mi fu indispensabile. Lo uccisi per gioco, era solo una pedina che occorreva spostare dalla scacchiera, mi capisci, vero? Però, ahimé, che Giano mi assista, la mia agilità si sta arrugginando: ormai sono imperatore, che altro mi resta da fare? mi annoio. Salvo i casi di giustizia sommaria, in cui qualche favilla di fantasia ancora mi si accende nel cervello, non mi resta altro da fare: perfino i Parti hanno smesso di fare la guerra. Miei cari, voi siete l'ultimo parto della mia fantasia, la mia ultima opera d'arte; ve ne sono grato, vi sono devotamente riconoscente; che dirvi, quasi mi dispiace di vedervi morire... (*si mette a piagnucolare*).

MANILIO – Maledetto buffone, pancione d'un cavaliere arricchito, ammasso di trippa rubata, balordo tricheco dell'ultima Tule, che Plutone ti scortichi e mille zanzare ti divorino vivo...

GIULIO – O mio dolcissimo imperatore, credimi, la tua tenerezza mi tocca le viscere e, indirettamente, si capisce, anche le viscere di questo nobile bue. Se non fosse per profanare questa tua opera d'arte, direi una vera e propria scultura vivente, ti chiederei di farmi uscire da qui e accorrerei a lenire il tuo dolore, ad asciugare le tue lacrime, a consolare la tua disperazione...

MANILIO – Scultura vivente! Fantastico! Di' pure scultura morente, per Esculapio! Non ti lascerai intenerire da quel buffone? Giulio, io sto male, ho fame, ho sete, sento un formicolio nelle gambe, ho i piedi freddi e mi sembra che il marciume di questo bue mi salga lentamente su per il corpo. Giulio, io non ti capisco; ma del resto non ti ho mai capito.

GIULIO – Manilio, stai calmo; devi giocare, ecco il segreto. L'imperatore stesso te l'ha spiegato! Devi stare sempre al gioco! il mondo è tutto un gioco: ognuno è una pedina, è un segno senza corrispondenza reale, un puro segno: se dunque non c'è realtà, perché te la prendi tanto? Dolcissimo Opilio, suvvia, non piangere, te lo chiedo da dentro lo stomaco di un bue, fallo per la tua scultura vivente, che non risulti esteticamente depressa dalla tua malinconia.

IMPERATORE – O mio caro, la tua amabilità mi fa piangere ancora di più: e non posso salvarvi, perché distruggerei la mia arte! O destino crudele che ti fai beffe di me! Cari militi, compatitemi, compiangete il vostro imperatore.

MANILIO – Bel gioco! che razza di gioco mi proponi? Non c'è realtà! ma io sono ben reale e sto male! Ti rendi conto che sto male, che tra qualche ora saremo tutt'e due morti per putrefazione? Lo capisci questo?

GIULIO – Certo, certo, sta' calmo. Che ne sai? stare al gioco, (*abbassa la voce*) accondiscendere al gioco dell'imperatore può esserci utile: può essere che ci liberi, no? Oppure, in ogni caso, sei in salvo, qualunque cosa ti capiti: sei in salvo perché il tuo distacco giocoso dalla marmaglia delle cose ti libera dal coinvolgimento. Ti ci butti e giochi, ma non come lui ha giocato (*accen-*

na all'imperatore), bensì come chi ha conosciuto la vera realtà e sa che questa marmaglia di cose è solo una scacchiera, un gioco dell'oca.

MANILIO – Maledetta la tua filosofia complicata, che Zeus mi fulmini se ci capisco qualcosa. Però, brutta facciatosta, ti va bene, perché te ne stai lì a divertirti e a chiacchierare come se nulla fosse, il tuo Cristo allora davvero ti soccorre: ma non hai sete, non ti senti putrefare le gambe? non hai paura di morire?

GIULIO – Manilio, che te ne importa della morte? La storia è piena di morti, chi sei tu per lamentarti della morte, per aver paura della morte? La storia, te lo ripeto, è il gioco; e non sei tu a stare al gioco, ma lo spirito di Dio che ti abita e in te agisce; egli sa cogliere ogni occasione per il suo gioco, anche la tua morte, e tu devi stare attento, pronto a cogliere queste occasioni, vigilante e disinvolto come un danzatore, malleabile come un attore ai tocchi dello spirito, perché solo in lui puoi stare al gioco da vincitore. Vedi, è la prontezza ironica con cui assecondiamo l'imperatore, con leggerezza e affabilità, che fa la nostra vittoria: e se lui ci vuole morti, noi lo vogliamo ancor più di lui, ridendoci su. È la prontezza che richiede, in questa occasione, la nostra morte, la nostra vittoria.

IMPERATORE (*parlando ad alta voce, senza seguire il dialogo tra i due soldati*) – O forza, o virtù dell'arte imperiale, o divo Nerone, maestro insuperato: dimmi, un grande futuro mi attende? parla attraverso la mia cetra, ispirami un giusto artificio per quell'impostore, Eliogabalo. Mi dicono che sia un bellissimo fanciullo, in sé e per sé se un'opera d'arte: quale grandezza mi è destinata, se aggiungerò arte ad arte, toccherò le stelle! che ne farò? un fanciullo candito, una mummia da innalzare al posto dell'aquila sull'asta imperiale, o una maschera per il mio volto, da indossare come i faraoni, al cospetto dei sudditi!

MANILIO – Ahimé! povero me, che morte orribile, in un ventre di bue, tra due pazzi che declamano come cornacchie e mi fanno perdere la ragione; la testa mi gira, mi sento marcio in tutte le ossa, ho le labbra che si staccano per la sete. Ahimé, Zeus soccorrimi!

GIULIO – Sì, in effetti questi buoi cominciano a puzzare non poco e un certo formicolio disturba il nostro intrattenimento; e c'è anche qualche mosca più molesta del solito, non lo nego.

MANILIO – Però, se ci capisco qualcosa in quello che dici, è che non capisco che razza di uomo sei. Credi in qualche Dio? pare di sì. Il tuo Dio vi vuole tutti onesti e casti; però, ora che mi viene in mente, sei stato proprio tu a portarmi da quella donna stramaledetta, che Zeus la fulmini, lei e quel suo spione di un cane...

GIULIO – Ah, non una parola di più su codesto affare. Vuoi calunniarmi? Ammetterai che era carina, no? ammetti che ho buon gusto, no? Bene, ciò premesso, passo a dimostrarti la mia innocente gentilezza. Mio nobilissimo Opilio, vuoi riaprire il procedimento penale, e così? a porte chiuse, per nostro esclusivo divertimento? Nobile Opilio, ehi, dico a te! Vorrei istruire un nuovo processo, per così dire privato, se me lo consenti, a puro titolo di gioco.

IMPERATORE – Oh, bene, per gli dei consenti, ti sia accordato questo processo suppletivo; mi occorrerebbe però un corredo più solenne, almeno un trionfo, qualcosa per sedermi insomma... ma fa lo stesso (*si guarda intorno, poi si siede per terra*). Dunque, militi, stante la solita accusa, che avete da dire a vostra ulteriore discolpa? Esibite prove o testi a discarico?

MANILIO – Se mi consentite, io esibisco un'unica, puzzolente, terribile paura di

morire: (*urla*) lasciatemi morire almeno in pace!

IMPERATORE – L'immarcescibile maestà della giustizia non placa dunque, o milite miserabile, la tua ridicola scurrilità? Oso additare alla vostra attenzione, o padri coscritti, il modo pittoresco e offensivo che ha costui di presentarsi al nostro cospetto, rivestito solo di una carcassa di bue. Che gli dei proteggano i nostri occhi!

GIULIO – Nobilissimo imperatore, Esculapio mi è testimone che solo a scopo terapeutico, medicamentoso, mi accostai e feci accostare questo mio sventurato commilitone alla donna: un fine duplicemente terapeutico, in quanto avrebbe giovato sia alla donna che all'uomo. Purtroppo, l'uomo non comprese la mia ricetta, la mia completa ironia sul mondo, sull'apice della dialettica umana, il rapporto tra i sessi, né la donna capì l'intervento che le proponevo, quello di deporre il suo corpo di morte e assumere un corpo di vita. Infine, un malintenzionato spione, forse un geloso amante respinto, ci ha denunciati. Per questo, mio imperatore, io proclamo la nostra innocenza e ti chiedo che ci liberi da questa noiosa sceneggiata che è la vita: e penso che una carcassa di bue sia proprio il miglior veicolo per questo scopo.

IMPERATORE – Ma dunque, non ami la vita? parli come un disfattista o un suicida.

GIULIO – No, io amo la vita, io ci sto con la vita: ma io colgo una vita che è come una trama nella vita, e questa trama, ultimato un disegno variopinto, che è solo un preludio, ne inizia un altro, che è il centro del tappeto ed è una nicchia d'oro con un pavone luminoso. Ho una sicurezza totale di amare la vita: l'amo molto più di te, carissimo Opilio, e come vedi, sorrido. È tutto ciò che faccio e non smetto mai di fare.

IMPERATORE – O dunque, se è così, ti sia fatto come desideri.

MANILIO – Ma io non desidero nessun veicolo, io voglio vivere davvero, non per finta, non voglio morire, per Zeus e tutti quanti gli dei!

IMPERATORE – Taci, sgradevole scarabocchio; ti ostini proprio a voler morire in questa commedia mondana di cui io solo sono l'astuto burattinaio, istrione e capocomico? Guarda, come il destino ti ha favorito: nessun altro attore ha avuto in sorte una parte così originale e inaudita. E tu non ne sei orgoglioso e ti lamenti stupidamente: che plumbeo cervello è dunque il tuo, di gallina o di onagro, eh? dimmi un po'. Prova a parlare di nuovo, vedremo dalle inflessioni del tuo squittio di cogliere la tua autentica natura, animale da cortile! Lo giuro sul mio genio, costui è un maiale! lo levo da quella carcassa, non ne è degno!

MANILIO – O Quirino, o Marte, o Esculapio, dove ho lasciato la mia testa? l'avevo con me o l'ho messa già da qualche parte prima di uscire dalla tenda? Dunque, dove sarà mai? Forse nello zaino, o che sia rimasta dentro l'elmo?

IMPERATORE – Silenzio, becchime; l'ora è solenne; qui, o dei consenti, manifestate il tenue filo che lega il visibile e l'invisibile. Cari militi, perché l'opera d'arte sia completa, vogliate cantare con me gli ultimi versi: ecco, con dolcezza e sentimento, l'arte e l'artefice, all'unisono, inneggiano al dio imperatore, nell'attimo fuggente e supremo che separa la vita dalla morte...

IMPERATORE e GIULIO (*cantano, Manilio è agonizzante*) –

La vita è un bel gioco!  
I fiori e gli uccelli,  
gli uomini e le belve,

tutti danziamo e saltiamo  
da casella a casella;  
ognuno contando i suoi punti,  
i punti che i dadi han segnato.  
Barate, barate, è vostra la vita!  
La vita è un bel gioco!  
Quel dio che gioca  
coi dadi del mondo,  
eccomi, l'imperatore:  
chiunque può esserlo,  
ma l'arte suprema del gioco  
egli conoscer dovrà.  
La vita è un bel gioco!  
Chi imperatore vuol diventare  
deve saper giocare!

*(L'imperatore si allontana.)*

MANILIO (*morente*) – Maledetti buffoni; io muoio, Zeus assistimi.

GIULIO (*morente, continua a cantare*) –

La vita è un bel gioco!  
o dolce imperatore,  
sul tuo capo s'accumula  
la vendetta di Dio;  
se vittoria sicura  
tu vuoi sul nemico,  
non c'è arma più dura  
che un bel gioco d'amico!

---

## **BEATLESMANIA**

### **Influenze sociolinguistiche di un fenomeno musicale. Cabaret di Fabrizio Broggi**

#### **Scena**

*Un luogo allestito per una conferenza. Può fungere benissimo al caso una ribalta a sipario chiuso, con un microfono a stelo nel mezzo.*

*Entra il prof. Lapis Lacaque, subito centrato da un seguipersona che rimane puntato su di lui per tutta la durata della relazione. Il professore veste un abito austero, all'inglese, con bombetta e immancabile ombrello al braccio; è composto e contenuto nei gesti e si limita a sottolineare con brevi ma significativi cenni alcuni passi del discorso. L'accento è tipicamente anglosassone.*

#### **Testo**

LACAQUE (*rivolgendosi a un ipotetico uditorio*) – Buonasera.

Mi chiamo Lapiss Lacaque e sono docente di Etnologia, specializzato in Italianologia, all'Università di Cambridge. Sono stato qui invitato per parlare di un aspetto particolare degli anni sessanta in Italia, e cioè delle trasformazioni e delle influenze che il grosso fenomeno internazionale dei

Beatles esercitò sulla vita e sui costumi degli italiani in quel periodo. Comincerò la mia breve analisi col dire che proprio attorno al '62-'63 avvenne il «boom» dei Beatles in Italia. La loro fu una vera e propria esplosione a partire dal mercato milanese, ed il loro successo fu tale che, date le spiccate doti di emulazione del Vostro popolo, la stessa impresa venne tentata alcuni anni dopo dalla Banda dei Soliti Ignoti a Piazza Fontana. Si può senz'altro affermare che l'effetto fu ugualmente esplosivo, con la sola differenza che, mentre i Beatles sono noti in tutto il mondo, i Soliti Ignoti, ancor oggi, non li conoscono nemmeno a Catanzaro.

L'arrivo delle musiche e dei ritmi dei Beatles in Italia portò una carica innovativa, ed anzi una vera e propria rivoluzione nel campo sociolinguistico. Proprio allora, infatti, l'italiano medio e piccolo cominciò a masticare con gusto parole straniere, naturalmente inglesi. L'italiano non diceva supermercato ma «supermarket», non tavola-calda ma «self service», non fine-settimana ma «week-end»; inoltre «sandwich» stava ad indicare quello che con termine aulico viene definito «sanguis» e in gergo più volgare «panino imbottito».

Il guaio è che l'italiano voleva parlare inglese conoscendo solo pochi vocaboli; ne risultavano situazioni ridicole come il caso di quell'italiano che, recatosi a Londra, alla domanda «What time is it?» — che ora è? — rispose: «I don't sacc, bicos mai uòtc é 'nu poco scassaticc!» (*Pronuncia con accento pugliese, n.d.a.*).

Ma anche in patria l'italiano amava esibire le sue scarse nozioni di inglese, magari per farsi bello agli occhi di una avvenente straniera; e anche qui si verificano divertenti situazioni tra cui la più rimarchevole è quella dell'italiano che, entrato in una ta... pardon, in un self service, per chiedere un panino con un poco di tonno, esclamò: «I want a sandwich with a little tony!», e si vide servire un tramezzino contenente il disco di un famoso successo dell'altrettanto famoso cantante italo-meridionale.

Qualcuno si chiederà come mai hanno avuto così grande influenza sugli italiani i Beatles e non, per esempio, i Rolling Stones che, più o meno nello stesso periodo, scoppiavano negli Stati Uniti. Ma è ovvio! Perché l'italiano ha sempre aspirato a quella raffinatezza tipica degli inglesi... mi spiego: ora, se, spinto, poniamo, da un impellente bisogno fisiologico, l'italiano è costretto ad andare al bagno, dice «vado a fischiare» quando il bisogno non è molto faticoso e non richiede una eccessiva meditazione ed un eccessivo sforzo... insomma, un bisogno — per così dire — alquanto liquido. Dice poi «vado a cantare», se, al contrario, il bisogno è molto più solido e, come dire, richiede un'intensa meditazione ed un intenso sforzo per poter tirar fuori tutto quello che uno ha e si sente dentro.

Queste succinte ma efficaci espressioni, testimonianza dello spirito musicale degli italiani e di una innata vocazione al canto, entrarono in crisi per il caso in cui un italiano fosse colpito da disturbi intestinali... ora io non conosco i termini medici italiani ma credo che si dica... dia... da... (*se possibile attendere l'imbeccata del pubblico, n.d.a.*) diarrea. Occorreva cioè introdurre una nuova terminologia che contemporaneamente includesse ed escludesse sia il cantare che il fischiare. Si pensò così di introdurre, per questo caso, l'espressione «vado a dirigere l'orchestra filarmonica».

Ecco allora che, in questo periodo, l'italiano non accende più la radio per ascoltare della musica, bensì si reca nei bagni pubblici dove in uno scomparto sente fischiettare un allegro motivetto, magari dei Beatles; in un altro

sente cantare a gran voce una «Granada» di Claudio Villa, mentre da un altro ancora sente provenire la dolcissima aria di un valzer eseguito dall'Orchestra Filarmonica di Vienna... e in effetti quest'aria conserva tutti gli odori e i sapori dei bassifondi viennesi.  
Buonasera.

---

## **IL DRAGO**

### **Azione drammatica di Fausto Pozzi**

#### PRIMA PARTE

LETTORE – In un paese come tanti altri viveva un drago che era riuscito con forza e la persuasione a comandare su tutti.

Gli abitanti, molte volte, avevano cercato di ribellarsi, ma il Drago con la sua forza li aveva annientati; altri, invece, attirati e soddisfatti dalle proposte allettanti, si erano adeguati a vivere così come egli comandava. Ogni bisogno materiale e fisico era soddisfatto; inoltre non c'erano violenze, ognuno viveva per sé e adorava devotamente il Drago che aveva procurato tanta felicità e aveva eliminato qualsiasi problema.

Il gioco però era pesante:

— ogni uomo non doveva pensare e non poteva amare

— ogni donna doveva offrire il proprio neonato al Drago per essere cresciuto secondo la legge della «paura».

*Musica:* EQUINOXE, Jean Michel Jarre (solo la parte introduttiva del lato A).

*Movimenti corali:* Un gruppo di ragazzi e ragazze con una maschera neutra in ginocchio seduti, proni a terra, indicano l'entrata del Drago; comunicazione col corpo, le braccia, le mani di sottomissione.

*Luci:* Soffuse e centrate all'inizio su una delle ragazze che indica l'entrata del drago. Alla fine le luci si abbassano e il Drago nel frattempo si porta al centro del palco per la seconda parte.

#### SECONDA PARTE

LETTORE – La ragione, la volontà, la coscienza di quella gente si erano piano piano affievolite e si erano adeguate alla legge allettante del Drago. Ogni uomo, ogni donna di quel paese accettava tale sistema di vita e lo credeva l'unico, il migliore.

Il Drago aveva vinto e dominava così sulle coscienze di tutti, nessuno più cercava di ribellarsi.

Tutti lodavano o temevano il Drago, offrivano a lui la loro sottomissione e lo ringraziavano.

E il drago assicurava le felicità: la bellezza, i vizi, l'ordine, la libertà di non pensare, il mangiare...

*Danza rituale:* vedi musica.

1° PERSONAGGIO – Lode e onore a te per tutto quello che mi dai: i miei capricci, le mie feste, i miei vizi...

2° PERSONAGGIO – Lode e onore a te per tutto quello che sono: il mio corpo,

la mia bellezza, la mia salute, la mia potenza, il mio successo...

3° PERSONAGGIO – Lode e onore a te per tutto quello che fai per me, perché risolvi i miei problemi e soprattutto non mi fai troppo pensare.

*Musica:* CARMINA BURANA (Cantiones profanae), Carl Orff, Parte A n. 1 e n. 2. O fortuna: parte iniziale.

*Movimenti corali:* Un gruppo di ragazzi e ragazze sempre con la maschera neutra, da coricati a terra supini, rivolti verso il Drago, al centro del palco, accompagnano la musica esprimendo lode, sottomissione, in una danza rituale interrotta in tre momenti (Piango le ferite..., Sul trono della fortuna..., Gira la ruota della fortuna...) dall'entrata dei tre personaggi. Simboli che esprimono: la ricerca del piacere, il culto del proprio corpo, il rifiuto di pensare.

Questa seconda parte si conclude con la fine della musica (ché sotto l'asse leggiamo di Ecuba regina). I ragazzi terminano in sintonia con la musica ritornando alla disposizione iniziale di coricati supini. Intervallo.

### TERZA PARTE

LETTORE – Il Drago governava incontrastato in quel paese. Un giorno, un gruppo di persone fu partecipe della nascita di un bambino. La donna che lo partorì, mossa da una forza mai provata prima, cominciò ad accarezzare e a baciare quella creatura.

La gioia e la felicità furono tali e diverse dalle solite felicità, che tutti insieme pensarono di nascondere quel bimbo e di non offrirlo al Drago.

Tale ribellione avrebbe sicuramente scatenato l'ira del Drago con conseguenze gravi, ma quelle persone avevano scoperto la forza che finalmente avrebbe permesso loro di ribellarsi e di affrontare il Drago.

*Movimenti corali:* Una parte del gruppo dei ragazzi e ragazze è disposto a semicerchio (seduti, in ginocchio seduti, coricati...) attorno ad una ragazza seduta, con una bambola in mano.

*Musica:* Linda Ronstadt, Greatest Hits, 1976; lato 1, canzone: Long Long Time.

*Azione:* La ragazza (all'inizio della musica) accarezza la bambola, la bacia, si toglie la maschera, si tocca il proprio viso; passa la bambola agli altri del gruppo che a turno la toccano, l'accarezzano, la baciano mentre la ragazza li invita a guardarsi in faccia, a toccarsi reciprocamente il viso, a sorridere.

Tutti insieme si alzano in piedi e formano un corteo con in testa la ragazza con la bambola che alla fine (prima che termini la canzone) passa la bambola a uno del gruppo. La ragazza esprime un saluto rivolto al gruppo che esce di scena.

Le luci si abbassano ed entra il Drago.

LETTORE – Quello stesso giorno il Drago incontrò la donna e le disse:

DRAGO (*voce registrata*) – Dove vai donna, perché non sei come le altre, hai forse tenuto tuo figlio invece di offrirlo a me?

DONNA (*voce registrata*) – Sì, e non sarà mai tuo, crescerà secondo la legge dell'amore.

DRAGO – Come osi, lo sai che non è tuo, io sono il padrone di tutti.

DONNA – No, non l'avrai mai, perché voglio essere mamma e amare la mia creatura!

DRAGO – Ah! Ah! Ah! Tu bestemmi, tu sei pazza, chi vuoi che creda a queste tue menzogne. Non sei degna di vivere con noi, devi morire!

*Azione:* La ragazza si scontra con il Drago con tre movimenti scanditi dalla musica: Carmina Burana: in Primavera (tre squilli) e cade a terra. Esce il Drago. Continuando su quella musica iniziale, entrano gli altri del gruppo che esprimono preoccupazione, disorientamento, tristezza; si avvicinano a passi lenti vicino alla ragazza e si dispongono a semicerchio chi seduto, chi in ginocchio, chi coricato. Poi insieme sollevano la ragazza sopra le proprie braccia in alto, in corteo si muovono intorno sul palco accompagnati da un breve pezzo della

*Musica:* «Coro a bocche chiuse», Madama Butterfly di G. Puccini. Poi depongono la ragazza a terra.

#### QUARTA PARTE

LETTORE – Quella gente fu scossa dalla forza d'amore della donna e capirono che la vera felicità non era quella offerta dal Drago, ma al contrario quella che li spingeva a guardarsi in faccia, ad aiutarsi, ad amarsi.

*(Entra il Drago e si ferma in un angolo del palco.)*

Decisero quindi di affrontare tutti insieme il Drago.

L'amore aveva finalmente trionfato, la paura era stata vinta, quelle persone erano finalmente libere.

*Azione:* Il gruppo dei ragazzi senza maschera entra in scena tenendo lateralmente su due file, un grande lenzuolo bianco, che muovono verso l'alto e il basso in sincronia con la musica che dà inizio al loro ingresso. Dopo aver fatto un giro attorno al palco, sollevano in alto il lenzuolo bianco e lo appoggiano sopra il Drago coprendolo tutto.

*Musica:* La musica che accompagna questa situazione è sempre presa da: Carmina Burana, Primo Vere (In primavera), Canzone n. 5. Coro: Ecco, gradita e desiderata... fino alla fine della strofa, che culmina in una lode trionfale.

LETTORE – Il Drago di carta è annientato, ma il «Drago» che c'è in noi esiste ancora? Come possiamo vincerlo?

Tutti i ragazzi e le ragazze si portano vicino alla ragazza che è ancora coricata a terra, nel frattempo inizia la canzone: Different Drum presa dalla 2<sup>a</sup> parte del disco di Linda Ronstadt (disco citato).

*Azione:* La ragazza si alza in piedi e invita tutti alla gioia. Toglie la maschera a chi l'aveva, avvicina con la mano ragazzi e ragazze e li invita a una danza gioiosa finale. Nel frattempo la ragazza riceve la bambola da una delle ragazze e ponendosi al centro della scena innalza verso l'alto il simbolo dell'unione e dell'amore.

*Movimenti corali dei danzatori:* Danza a due lateralmente, frontalmente; in cerchio; a serpentina che si snoda, e si chiude; due cerchi concentrici che si aprono e chiudono; alla fine il cerchio centrale termina in ginocchio con le mani verso l'alto, mentre l'altro cerchio termina in ginocchio seduti con le braccia tese in fuori.

# **INDICE GENERALE DI ESPRESSIONE GIOVANI '81**

## **Editoriale**

I giovani vanno avanti o tornano indietro?, EG 1, 2  
Tenete EG lontano dalla sagrestia, EG 2, 2  
Datemi un soggetto qualsiasi... ne caverò una commedia in cinque atti, EG 3, 2  
Ma che cosa vogliono 'sti giovani, adesso?, EG 4, 2  
Espressione bambini '81, EG 5, 2  
La vera poesia è anche pittura, scultura, musica e teatro, EG 6, 2

## **I lettori in redazione**

Mercanti, merce e compratori, EG 1, 5  
La mia proposta a EG 81, EG 2, 5  
Lasciatevi guidare dai lettori, EG 3, 5  
Avanti, c'è posto per tutti, EG 4, 5  
I mass-media, argomento preferito dai candidati alla maturità '81, EG 5, 5  
Valutazione 1981 e progettazione 1982, EG 6, 5

## **Teatro**

### **1. TESTI**

La leggenda del santo bevitore, EG 1, 10  
Una domanda di matrimonio. L'orso, EG 2, 10  
A cavallo verso il mare, EG 3, 10  
La mamma di gatt..., EG 3, 20  
Barbon, EG 3, 22  
Mariti vecchi e stantii, EG 4, 11  
L'accordo, EG 4, 18  
I tre ducati, EG 4, 22  
La ballata della strada morta, EG 4, 24  
Per sora nostra morte corporale, EG 4, 27  
L'orso e la volpe, EG 5, 11  
Il galletto nero, EG 5, 18  
Mikhail e gli stivali, EG 5, 23  
Il morto a cavallo, EG 6, 7

### **2. CLOWNERIE**

Il rompicollo, ovvero come non rompersi l'osso del collo, EG 1, 30  
Come perdere le staffe, EG 2, 32  
Se ci siete battete un colpo, EG 3, 28  
Dimmi di chi ridi e ti dirò chi sei, EG 4, 29  
Quell'oscuro oggetto del desiderio, EG 6, 37

### **3. TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA**

Due ragazzi fanno una compagnia teatrale, EG 1, 35  
Il testo teatrale, EG 2, 36  
Teatro è imitazione di un'azione e comunicazione di un'esperienza, EG 3, 38  
Il coro descrive, racconta, interroga, mormora, canta, si muove, danza, EG 4, 32  
Nella scuola manca la lingua «mimo», EG 5, 29  
Se fossi foco brucerei lo mondo, se fossi..., EG 6, 41

### **4. GRUPPI TEATRALI**

Cricot 2 in Wielopole, Wielopole, EG 3, 33

## **Cinema**

### **1. RECENSIONI**

Kagemusha, l'ombra del guerriero, EG 1, 43  
L'eredità, EG 1, 45  
Gloria, EG 1, 49  
Il cavaliere elettrico, EG 2, 50  
Brubaker, EG 2, 52  
Poveri mostri da amare, EG 3, 48

The black stallion, EG 3, 51  
Mon oncle d'Amérique, EG 3, 53  
Perceval, EG 4, 49  
Gente comune, EG 4, 53  
Opera prima, EG 5, 36  
Passione d'amore, EG 5, 37  
Da un paese lontano, EG 6, 55  
Piso Pisello, EG 6, 58

#### 2. RASSEGNE

Il cinema australiano, EG 1, 51  
Il cinema polacco e «Attori di provincia», EG 3, 56  
Il film deve essere un trucco da interpretare, EG 4, 43  
Venezia, la Biennale del cinema '81, EG 5, 40  
Taccuino veneziano, EG 6, 60

#### 3. NOTE DI REGIA

Un cane a scuola, EG 1, 57  
La storia del telefono, EG 2, 60

#### 4. CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA

La quinta parete, EG 1, 61  
Cataloghi, Cinescuola e il film come testo scolastico, EG 2, 43  
Letteratura italiana del 900 e scienze naturali, EG 3, 46  
Risorgimento e classici stranieri, Il Gattopardo, EG 4, 56  
Valutare un film, EG 5, 43  
Cinescuola: tecnica, religione e la prima guerra mondiale, EG 5, 46  
Il fascismo, la Lombardia, 16 temi di argomento cinematografico, EG 6, 53

#### 5. INCONTRO CON UN REGISTA

Werner Herzog, EG 2, 54

#### 6. PROBLEMI CINEMA

Il cinema nella scuola, EG 3, 62

### **Audiovisivi -TV**

Il nostro quartiere in audiovisivo, EG 1, 65  
Scritture di massa e la macchina della verità, EG 5, 49

### **Musica**

Guida per una discoteca, EG 2, 62; EG 3, 66; EG 4, 62; EG 5, 51; EG 6, 63

### **Animazione e scuola**

Teatro per ragazzi e animazione teatrale, EG 1, 69  
Lavoro di animazione in una magistrale, EG 2, 67  
Una prima media di Villasanta alla scoperta delle cascine, EG 3, 71  
Animazione, crisi o sviluppo?, EG 4, 69  
I centri estivi e l'animazione, EG 5, 59  
Programmazione e ricerca espressiva, EG 6, 69  
La mia città e la musica, EG 6, 75  
Testi teatrali nella scuola media, EG 1, 74, EG 2, 76

### **Notizie**

Concorso EG '81 «Pezzobreve» per teatro, cinema, EG 1, 78  
Teatro a New York, EG 5, 65

### **Concorso "Pezzobreve" EG '81**

Il re che non voleva morire, EG 3, 78  
Quadro di una normale famiglia in crisi, EG 4, 75  
Il registratore, EG 4, 77  
La soglia, EG 5, 67  
Il diavolo e il ragioniere, EG 5, 71  
Lamento di una madre del sud, EG 5, 73  
Actio tragica, EG 5, 74  
Notte su Wthek, EG 5, 78  
Scultura morente, EG 6, 76  
Beatlesmania, EG 6, 80  
Il Drago, EG 6, 82

### **Fotografia**

Foto-inserito, EG 1, 64; EG 2, 49; EG 3, 32; EG 4, 48; EG 5, 48  
L'arte di fotografare un'opera d'arte, EG 6, 46

**Come giudichi EG '81 e che cosa proponi  
a ESPRESSIONE GIOVANI 82 perchè ti sia più utile e gradita?**

Spedisci a Espressione Giovani, via Rovigno 11/a, 20125 Milano.

# VALUTAZIONE EG'81 PROGETTAZIONE EG'82

Delle proposte elencate sotto ogni rubrica devi indicarne soltanto tre:  
quelle che tu ritieni più utili, e dire il perché.

---

**EDITORIALE** (indica tre temi)

.....  
.....  
.....

---

**I LETTORI IN REDAZIONE**

.....  
.....  
.....

---

**TEATRO**

- Copioni impegnati .....
- Copioni comici .....
- Testi per ragazzi .....
- Pezzi brevi .....
- Mimo, clownerie, expression corporelle .....
- Teatro-espressione scuola .....
- Esperienze di gruppi .....
- Recensioni .....

---

**CINEMA**

- Recensioni documentate .....
- Schede di film (quali?) .....
- Rassegne cinema .....
- Esperienze di registi .....
- Cinema-espressione scuola .....
- Proposte cineforum .....
- Problemi della cinematografia .....
- Esperienze: soggetti, scalette, sceneggiature .....

compila, stacca e spedisce a ESPRESSIONE GIOVANI Via Rovigno 11/A - 20125 MILANO

A chi ha risposto, lo scorso anno, abbiamo spedito il libro «Il corpo racconta». Anche quest'anno abbiamo un dono per i compilatori della scheda-proposta.

Per questo non dimenticare di mandare il tuo indirizzo.

---

**AUDIOVISIVO-TV**

- Proposte di montaggio dia su temi (quali?) .....
- Lezioni di fotografia .....
- Recensioni e critiche di programmi TV .....
- Radiogramma e programmi radiofonici .....
- Fotolinguaggio .....
- Videotape .....

---

**MUSICA**

- Facciamo musica insieme .....
- Complessi musicali .....
- Segnalazione di opere - Discoteca .....
- Personaggi emblematici .....
- Musica classica .....
- Musica leggera .....
- Critica musicale .....

---

**ANIMAZIONE E SCUOLA**

- Presentazione di esperienze .....
- Ricerca motivazioni e obiettivi .....
- Tecniche espressive (maschere, burattini, collage, ecc.) .....
- Linguaggi espressivi .....
- Mass-media e scuola .....
- Animazione e progetto educativo .....

---

**INSERTO FOTOGRAFICO**

- Cinema .....
  - Teatro classico .....
  - Teatro sperimentale .....
  - Scenografia .....
  - Trucco .....
  - Tecnica fotografica .....
-

# EDITRICE ELLE DI CI

Collana

# Espressione Giovani RECITALS

Il *Recital* è senza dubbio un eccellente strumento che permette ai *giovani* di esprimersi trasmettendo un messaggio valido ed efficace.

Anche il suo allestimento costituisce una forza di coesione per il *gruppo* che si impegna a portarlo sulla scena.

Agile e simpatica collana di volumetti dalle 16 alle 56 pagine ciascuno e dal prezzo di 350-400 lire.

1. Una nuova Torre di Babele
2. Signore, dove abiti?
3. Il tradimento
4. Diritto di vivere
5. Il torrente della vita
6. In alto mare, Lazarus
7. Ecce Homo
8. Tante parole... La Parola!
9. Wanted Gesù Cristo
10. Francesco: un uomo che ha capito la vita
11. Don Milani: una voce ancora attuale
12. Francesco d'Assisi uno di noi
13. Canto di luce per le nostre tenebre
14. Cammina con noi
15. Quando ti chiamo, rispondimi, Signore!
16. Storia d'amore, atto primo
17. Tre donne: una sola pianta
18. Disse quel giorno sul monte...
19. Con Maria in cammino verso la liberazione
20. Di fronte a Gesù Cristo
21. E invece io vi dico
22. Storia d'amore, atto secondo
23. Storia d'amore, atto terzo
24. Il dramma degli innocenti
25. Sulle orme dei pastori
26. Credi in Dio, sarai uomo
27. Uno come tanti altri
28. Un mondo da rispettare
29. Evangelizzare la vita
30. Questo Gesù deve morire



EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

**EDITRICE ELLE DI CI**

**CATECHESI**

**DIA  
GROUP**



6 numeri annui di 24 diapositive ciascuno, accompagnate da una « GUIDA » per l'utilizzazione ecclesiale e scolastica.

**Affronta in ogni numero una dimensione o un problema dell'esistenza facendone una lettura umana e cristiana**

**I TEMI PER L'ANNO 1982 SONO:**

- Hc 13 **Una vita che inizia**
- Hc 14 **Il mistero della morte**
- Hc 15 **Il dramma del dolore**
- Hc 16 **La gioia della festa**
- Hc 17 **La fatica del lavoro**
- Hc 18 **Un tempo per pensare**

Abbonamenti 1981 (6 numeri): L. 36.000 - Numero singolo; L. 9.000

**EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)  
CCP 8128 - Tel. (011) 95.91.091**