

Assessorato alla Cultura

Comune di Prato

RAFFAELLO PECCHIOLI

La notte di Azef



Raffaello Pecchioli

La notte di Azef

*Pubblicazione edita a cura
dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e
dell'Azienda Autonoma di Turismo di Prato*

*Stampa: Tipografia Comunale - Prato
Fotocomposizione: il Carattere - Prato*

Fu Riccardo Mazzoni a rammentarmi, dopo un po' di tempo che gliene avevo parlato, che l'idea di girare un film doveva essere presa in considerazione. Un giorno avevo detto, che rileggendo un vecchio racconto, anziché trovare i punti deboli da correggere e da sviluppare, come a volte succede, mi capitava di vedere le immagini belle e fatte; e forse dissi che sarebbe stato divertente farci un film.

Quando la cosa venne risaputa da Cecchi, mi sentii compromesso: eravamo in tre a saperlo e tirarsi indietro diventava difficile. Anche perché Cecchi disse chiaro che la sceneggiatura doveva prevedere un ruolo abbastanza importante anche per lui.

A ripensarci ora la cosa appare buffa; eppure promisi che una parte importante gli sarebbe stata riservata, come in effetti fu.

Cecchi si è dimostrato un ottimo attore, immedesimandosi subito nella parte assegnatagli e muovendosi in scena con consumata maestria.

Ma per fare un film occorrono soldi e fu chiaro subito che non ne avrei trovati abbastanza per girare un film a passo normale, né a sedici millimetri. Unica scappatoia era il super otto e in seguito, specialmente quando girammo la scena di piazza con più di quaranta persone, ebbi modo di dirmi che tanto dispendio e spreco di folla avrebbe meritato mezzi tecnici più appropriati..

Facemmo, è vero, alcuni tentativi per girare in sedici millimetri; ma le persone interpellate parlavano di trenta-quaranta milioni solo per prendere in considerazione la cosa. Noi avevamo un milione, poi due; e tale rimase il nostro capitale fino a quando il Comune non ci diede il primo contributo di sei milioni, un anno dopo.

Il primo finanziatore del film fu appunto Riccardo Mazzoni. Grazie a lui comperammo i primi quantitativi di pellicole e costruimmo lo scompartimento ferroviario. Credo che pochi, specialmente all'inizio, fossero sicuri come lui che il film sarebbe stato fatto.

Mi accorsi però che quelli che interpellavo, giovani con qualche esperienza teatrale ed altri completamente digiuni del tutto, si mostravano entusiasti dell'idea: girare un film, non importa in quale formato,

era una cosa che schiudeva illimitati orizzonti. Nessuno di noi si chiese se ne avessimo le capacità; e, se qualcuno lo fece, fece anche in modo di non rendere gli altri partecipi dei suoi pensieri. Parlare di un fatto come questo verso le dieci di sera è la cosa più facile del mondo: non esistono ostacoli insuperabili: tutto è chiaro, tutto fattibile. Quando noi parlavamo in tal guisa, mi veniva in mente la vecchia battuta che viene pronunciata dopo una qualsiasi dissertazione serale (sulle tante cose che l'indomani sarebbero state fatte) e che dice:

“La sera leoni ...
La mattina, coglioni

Di fatto il giorno dopo era facile accorgersi che la sera prima erano stati fatti tanti discorsi, in parte azzardati, e che per dar corpo all'iniziativa, dovevamo metterci a lavorare sul serio.

In tutte le cose le difficoltà maggiori si riscontrano all'inizio.

Anni dopo, quando il film era stato girato del tutto, ma il cui destino era incerto, ripensare a quelle prime discussioni era quasi patetico. In quel periodo di tempo erano nate e finite amicizie, ci eravamo fatti una certa esperienza, e avevamo capito, soprattutto, che girare un film è una cosa maledettamente difficile.

Il treno

Già prima di iniziare le riprese del film, in una riunione con i miei collaboratori – parte dei quali sarebbero anche divenuti attori –, dissi che dovevamo costruire uno scompartimento ferroviario. Quanto prima lo avessimo costruito, tanto meglio sarebbe stato; perché – e ad alcuni questo fu chiaro più tardi –, la storia del film, la definizione dei personaggi ed anche l'epilogo, sarebbero stati spiegati e risolti durante un immaginario viaggio nella notte.

Qualcuno rise; altri dissero che sarebbe stato impossibile, con i nostri mezzi, realizzare uno scompartimento ferroviario. C'era tra di noi qualcuno che pensava che il film non sarebbe stato mai realizzato e che eravamo lì per fare un po' di chiacchiere e basta. Io però parlavo sul serio. Nel racconto dal quale ho tratto la sceneggiatura del film, il treno è un simbolo. Non avviene in realtà nessun viaggio, se non nella mente di uno dei personaggi, e niente avviene che sia reale, ma tutto si svolge – o potrebbe svolgersi –, durante un momento, un attimo, in cui questo personaggio cessa di controllare la propria mente, permettendole di spaziare in archi di tempo che vanno dalla sua infanzia al suo futuro prossimo.

È in questo treno illusorio, in questo scompartimento semibuio, che il personaggio intraprende un viaggio di chiarificazione. Si inventa, uno per uno, i compagni di viaggio, ricostruisce arbitrariamente una loro

vita, un preciso modo di essere, e ne traccia – ancora arbitrariamente –, i destini.

Il racconto si prestava però ad una interpretazione scenica suscettibile di ulteriori sviluppi, ammesso però che la parte centrale si svolgesse davvero in uno scompartimento ferroviario. Da qui la necessità di averlo.

Roberto Visconti si assunse perciò l'incarico di realizzare lo scompartimento. La sera dopo, assieme a Massimo Silvestri, fece un viaggio da Firenze a Prato con un treno locale. I due avevano un metro ed un taccuino. Presero le misure, fecero un disegno in scala e si dissero pronti ad iniziare il lavoro. Occorreva a questo punto un locale adatto per lavorare, e molto legno, possibilmente buono. Il legno ci fu fornito dall'assessorato alla Cultura e trovammo uno scantinato dove trasportare il tutto, legno ed arnesi.

Visconti iniziò subito il lavoro e già dopo tre giorni l'abbozzo dello scompartimento si poteva intravedere. Lavorava dieci ore al giorno e in quindici giorni lo scompartimento fu fatto vedere, del tutto rifinito, agli increduli della compagnia. Lo scompartimento era dotato, oltre che di braccioli alzabili e di anse porta pacchi, anche di portacenere e di porta scorrevole.

Era un bel lavoro; e forse allora non facemmo a Roberto Visconti tutti i rallegramenti che meritava.

Frattanto, quando il treno non era ancora compiuto (dico treno per comodità di espressione), il padrone, (dello scantinato al quale si accedeva attraverso una grande apertura e scendendo una serie di scalini), fece chiudere questa apertura e sistemò, al posto di quella, una scala a chiocciola; che, se pur bellina, imprigionava il nostro treno, la cui mole non poteva passare dallo stretto pertugio.

Intanto io mi davo da fare per terminare la sceneggiatura e la cosa non era affatto semplice. Il racconto ha una sua schematicità e non pone limiti alla fantasia; mentre una sceneggiatura per la realizzazione di un film deve tener conto, in quanto a limiti, dei mezzi tecnici disponibili per la sua realizzazione. Noi sapevamo già che avremmo girato in super otto; e sapevamo perciò di non poter far ricorso a quasi nessun effetto tecnico.

A me personalmente importava comunque vedere come la sostanza di un racconto, poteva, attraverso una riduzione scenica, materializzarsi fuori della mente in immagini; volevo capire cioè, il meccanismo attraverso il quale, all'arbitrarietà interpretativa del singolo, si sostituisce la visione collettiva, o di più persone, dell'immagine realizzata. Dovevo pertanto scrivere una sceneggiatura che non prevedesse troppe difficoltà tecniche; e il racconto originale dovette subire subito non poche alterazioni.

Ci trovammo comunque, ad un dato momento, in possesso di un treno e di una sceneggiatura. Naturalmente disponevamo anche dell'operatore e così l'inizio delle riprese dipendeva unicamente da noi.

Finalmente una domenica partimmo per Verghereto, dove, in una casa colonica, girammo in un pomeriggio tutta la scena di Martina, che nel film cade verso la metà della narrazione.

Verghereto

Quella prima domenica di lavoro con lampade e cinepresa ci diede in parte la misura delle difficoltà che avremmo incontrato durante la realizzazione del film. Ma verso le dieci di sera, quando smettevamo, eravamo abbastanza su di giri, benché restasse l'incognita sulla riuscita del lavoro fatto. Col super otto bisogna attendere dai sette ai dieci giorni per poter vedere i risultati; e quando questi non sono soddisfacenti, si deve riorganizzare tutto e girare di nuovo.

Le riprese non potevano quindi proseguire speditamente. Del resto lavoravamo solo il sabato e la domenica, nel tempo libero, cioè; e questo fatto, dico la lentezza della lavorazione, fece sì che alcuni si scoccassero e si ritirassero. In tre mesi se ne andarono tre "attori", la costumista e qualche altro. Un po' di nervosismo cominciò a serpeggiare in alcuni e il lavoro ne risentì. La casa dove avevamo girato la scena di Martina, a Verghereto, ci era stata messa a disposizione dal nostro fotografo di scena, Mario Ciardi.

Ciardi era venuto ad aggiungersi al nostro gruppo in un momento successivo alle prime discussioni sul film; e si rivelò subito un elemento quasi indispensabile. Fu lui, tra l'altro, che riuscì a tenere legato, un anno dopo, il gruppo che minacciava di sfasciarsi. Stabili inoltre un ottimo rapporto con Gianfranco Balzano, sì da aiutarlo (essendo un conoscitore della fotografia), in più di un'occasione.

Le cause per le quali, a un dato momento, l'armonia del gruppo finì per rompersi, sono molteplici e non è qui il caso di andare a rivangarle. Penso che fatti simili (incomprensioni, qualche sgarbo, un po' di rabbia) debbano per forza succedere quando un gruppo di persone decidono di fare un lavoro assieme e questo lavoro si protrae nel tempo, senza che si riesca a scorgerne la fine. Nel nostro caso, inoltre, la mancanza assoluta di fondi (lavoravamo disponendo di appena due milioni), non ci consentiva nemmeno di ripagare la benzina o la colazione a chi, per venire da noi, partiva anche da altre città, come Firenze e Pistoia.

L'Assessorato alla Cultura, intanto, aveva approntato una delibera per un contributo di sei milioni per la realizzazione del film. Quando questi soldi arrivarono comperammo un proiettore, la moviola e l'aggiuntatrice.

Personalmente credo di aver litigato con quasi tutti gli attori del film, oltre che con Gianfranco Balzano, l'operatore. Ma con Gianfranco non era facile litigare, come lo era, mettiamo, con Roberto Visconti. Con Visconti il litigio si permea subito in una *Vis* drammatica e può assumere i toni della tragedia, dell'irreversibile, dello scontro. So di sicuro

che nei momenti peggiori Mario Ciardi ha faticato parecchio a convincere Visconti che non era il caso di piantar tutto e andarsene, come minacciava di fare, anche se io so che non lo avrebbe mai fatto: questo film premeva a noi tutti in maniera uguale, perché molto ci avevamo



speso di tempo e di energie per lasciarlo non finito; e tanto più premeva a Roberto, essendosi fin da principio (basta pensare al treno), dato da fare in maniera ecomiabile.

Ho detto che litigare con Gianfranco non era facile; e non lo era per il fatto che Gianfranco non ama la lite, o la voce alta; per cui c'è poca soddisfazione quando, per litigare si debbono usare i mezzi toni, le mezze frasi, o, peggio ancora, gli atteggiamenti espressivi o le rimostranze indirette. Il fatto è che Gianfranco Balzano è uno che, con la cinpresa in Super otto riesce a fare tutto o quasi. La sua è una fotografia delicata, con toni sfumati, mai altezzosa; e riesce a dare significato anche alle minime espressioni di un volto, così come alla inamovibilità di un oggetto fisso. Per far questo occorre essere dotati di grande sensibilità e di un notevole bagaglio tecnico; sta forse in questo la sua incapacità di essere un bravo "litigatore".

A Verghereto girammo anche la scena della piazza. Questa scena si svolge metà in pieno giorno e metà in piena notte; e per poterla realizzare abbiamo impiegato almeno tre mesi. Una prima volta la scena di giorno non venne bene e quella notturna non riuscì per niente, nel senso che la pellicola, data la scarsa luce che avevamo usato, risultò completamente nera. Un po' alla volta ci riuscimmo; e anche se i risultati non sono buoni al cento per cento, considerando i mezzi, possiamo ritenerci soddisfatti.

Come ho detto le scene più importanti del film, quelle che vedono riuniti in un unico scompartimento tutti i personaggi, dovevano essere girate nel nostro "Treno". Ma il treno era imprigionato nello scantinato dove non avevamo il permesso di girare e, qualora fosse stato possibile portarlo via, non sapevamo dove sistemarlo.

Il treno a pezzi

Ancora una volta intervenne Mario Ciardi. Potevamo portare il treno in uno stanzone di telai non più in uso. Il come avremmo fatto andava studiato. Ciardi provvide a far mettere la luce elettrica nello stanzone, a ripulirlo e a sistemarlo. Visconti "tagliò" il treno in otto pezzi, grandi tanto da poter passare dalla botola e rimontò il tutto nello stanzone. Il treno non ne soffrì; e, con opportuni accorgimenti, dei tagli non rimase traccia. Potevamo ora, anche se eravamo stanchi e un po' sfiduciati, iniziare le riprese più importanti del film. Se avessimo sbagliato queste, potevamo metterci l'animo in pace: il film non sarebbe stato finito.

Delle scene girate precedentemente avevamo montato quasi trentacinque minuti di proiezione. Eravamo abbastanza contenti ma, a vederle, era difficile capire che storia stavamo raccontando.

Io riscrissi tutta la sceneggiatura di questa parte del film, scrivendo una per una le inquadrature da effettuare, le distanze, la durata. Ma sorse un problema di non facile soluzione. Per il treno occorrevo due

tipi di luce: una abbastanza chiara, ma non forte, vale a dire la luce che c'è in uno scompartimento quando fuori è già buio e, poi, quella che subentra durante la notte, celestina. Questa seconda luce doveva sì essere debole, ma doveva anche permetterci di poter filmare gli attori e i loro movimenti in maniera abbastanza leggibile.

Ci occorsero un mese di tempo e di esperimenti per poter riuscire, infine, a realizzare questi due tipi di luce. Il merito di questo va a Mario Ciardi e a Franco Stefanini. Ciardi aveva sistemato, al di sopra del treno, un grande foglio di carta bianca speciale, con sopra una lampada da mille volt (e un ventilatore perché la carta non si incendiasse), per fare la luce diffusa. Franco Stefanini mi sorprese poi quando disse che per raggiungere i nostri fini dovevamo "ingannare" la cinepresa. Ancora oggi, benché sappia che aveva ragione, non ho ben capito cosa intendesse dire.

Franco Stefanini propose quindi di usare altre due lampade da mille volt, entrambe dentro lo scompartimento, una di colore bianco ed una di colore blu. Dovevamo poi "sottoesporre l'obbiettivo; e sta in questo, credo, l'inganno nei confronti della cinepresa. Nello scompartimento così "bombardato" di luce, c'era un caldo infernale; ma i risultati delle prove furono buoni. Potevamo iniziare.

Era, quello, il periodo di maggior attrito tra noi. Massimo Silvestri, che nel film ha un ruolo importante, era, come Roberto Visconti, in atteggiamento negativo. Vi sono state delle incomprensioni e dei malumori, ma la consegna era quella di portare a termine il lavoro, specialmente ora che la cinepresa "ingannata" ci stava fornendo buoni risultati. Una sera arrivò con quasi due ore di ritardo; e siccome non potevamo girare senza di lui, il nervosismo, dato anche il caldo e la tensione, prese un po' tutti. Credo di non essermi mai arrabbiato come quella sera e che mi sia convinto allora della necessità di finire al più presto il lavoro. A merito di Silvestri va detto che durante le riprese, anche quelle girate fuori dal treno, è sempre stato il più concreto e il più disciplinato: raramente ho dovuto rigirare una scena con lui; e per certo so che leggeva bene e si imparava la sceneggiatura.

Tutto questo nervosismo dipendeva forse anche dal fatto che non sapevamo con certezza, non solo quando avremmo finito ma, anche, che cosa ce ne saremmo fatti del film una volta ultimato. L'incubo del Super otto veniva spesso a raffreddare i nostri entusiasmi e le nostre aspettative.

Quando girammo la scena della tentazione, lo scontro tra Roberto e Massimiliano, dovetti sottoporre Balzano ad un lavoro massacrante. I due personaggi, anche se nel film appaiono vicinissimi, erano in realtà distanti tra loro una cinquantina di metri. Poiché la scena prevede riprese alternate, Balzano doveva, di volta in volta, trasportare cavalletto e macchina ora dall'uno, ora dall'altro. Il terreno boscoso era in salita; e faceva caldo. Balzano arrivò al punto di dire che uno dei due personaggi poteva essere ripreso da lontano, insinuando anche che l'effetto sa-

rebbe stato migliore. Ma io non ci cascai e lui dovette fare, quel giorno, parecchia strada.

Una cosa che dava fastidio e che riuscimmo ad eliminare solo verso la fine, erano i discorsi “fuori campo”, vale a dire le chiacchiere che alcuni degli attori e delle attrici, non impegnati al momento, facevano per conto loro, poco distante da dove giravamo. Occorrendo concentrazione e silenzio, gli indisciplinati venivano redarguiti, ma, per parte loro, non ne tenevano conto più di tanto.

Solo durante le riprese in treno nessuno ruppe la consegna e il lavoro, durato una settimana, filò via relativamente liscio. Franco Stefanini realizzò anche il marchingegno che ci permise di far vedere le luci esterne che sfilano via quando il treno dà l'impressione di partire.

Quando le scene del treno tornarono sviluppate – e le vedemmo montate assieme alle altre –, ci lasciammo prendere dall'ottimismo: ci parevano belle, precise, essenziali. Eravamo (o almeno credevamo di esserlo), a buon punto.

In realtà c'era ancora da girare la scena più difficile, perché tutta dialogata, del film. A me avevano sempre detto che col Super otto la difficoltà maggiore era quella di mettere in sincrono le parole col movimento delle labbra. Per questa ragione, nella sceneggiatura, avevo ridotto i dialoghi al minimo ed avevo anche fatto in modo, quanto possibile, di riprendere di profilo o di spalle chi parlava. In questa scena tutto ciò non era possibile: erano previsti anche alcuni primi piani di una persona che parla.

Per girare questa scena ci occorreva una stanza che avesse un'inferriata; e questo fu un problema che si risolse alla svelta. Non sapevo, però, a chi far interpretare la parte del personaggio che esegue la veglia. Mi occorreva una persona matura, concreta. Interpellai un attore di teatro che però, per impegni di lavoro, non potette accettare. Mi tornò in mente Umberto Cecchi, al quale avevo promesso una parte e gli mandai la sceneggiatura, dandogli un giorno di tempo.

La sera dopo Cecchi era sul set e, alla prova dei fatti, si rivelò un interprete coscenzioso e molto bravo. Mi sorprese inoltre per come, pur lasciandosi un margine di autonomia (da attore consumato), ubbidiva volentieri a quanto gli chiedevo di fare.

Durante il primo anno di lavorazione Cecchi ha pubblicato sulla cronaca due o tre pezzi sul film in lavorazione. Gli articoli avevano sui componenti la compagnia un benefico effetto e spingevano tutti a lavorare con più voglia, malgrado le difficoltà.

La sorpresa più bella, in questo film, (e forse anche il miglior riconoscimento per le nostre “fatiche”) ci è stata fatta da Giustino Durano. Quando iniziammo il lavoro di doppiaggio, non sapevamo a quale santo votarci per doppiare il personaggio interpretato da Cecchi. Cecchi non se la sentiva; ed eravamo nei guai.

Mi venne in mente di chiedere a Giustino Durano se poteva darci una mano e lui fu felicissimo di farlo. Doppiare Cecchi non è stato faci-

le, anche perché (ma a Giustino non l'ho detto al momento), ho cambiato quasi tutte le frasi di Cecchi, pur cercando di rispettare in qualche modo il numero delle sillabe. Giustino, dove il discorso non tornava, provvedeva da solo ad aggiungere o a togliere qualcosa, riuscendo infine a regalare al nostro film una cosa perfetta.

Naturalmente non lo ringrazieremo mai abbastanza.

Ma non sempre o non in tutti, abbiamo trovato questa sensibilità.

Un giorno, una domenica, avevamo fissato di girare il proseguo di una scena, a Verghereto. Uno di quelli che aveva una parte di rilievo, mi telefonò un'ora prima della partenza, dicendo che, avendo deciso di andare al mare, non poteva venire con noi. Cercai di fargli capire che così facendo ci metteva nei guai, dato anche che da Firenze e Pistoia erano già partiti gli altri, ma non ci fu nulla da fare. Lui andò al mare e una quindicina di persone sciuparono inutilmente una domenica.

È sembrato a più riprese che qualcosa, nella realizzazione di questo film, fosse preordinato in partenza e naturalmente a nostra insaputa.

Quando andammo a girare a Spazzavento la scena della meditazione, ci andammo dopo aver rinunciato a portare con noi il ragazzo che avrebbe dovuto interpretare la "Tentazione". Era stata una rinuncia forzata, perché non eravamo riusciti a trovare nessun ragazzo adatto alla parte. Ma lassù, proprio alla tomba di Malaparte, trovammo una scolaresca in gita. Tra i ragazzi ce ne era uno, Massimiliano Storai, che avrebbe fatto al caso nostro. Massimiliano fu felicissimo di girare la scena e, quel che più conta, si rilevò un attore nato, bravissimo.



Molte volte, di fronte a difficoltà improvvise, è capitato qualcosa che ci ha permesso di risolverle e di andare avanti. Probabilmente si tratta della fortuna che aiuta gli incoscienti (non gli audaci, perché, nel nostro caso, eravamo appunto più incoscienti che audaci).

Altre volte è successo invece che qualcuno o qualcosa abbia lavorato con costanza per danneggiarci. È stato il caso di un personaggio che doveva interpretare un ruolo nel film. Io avevo stabilito di girare una scena molto importante, brevissima, per l'esatta comprensione della personalità di un personaggio femminile, che già aveva dato il suo assenso. Quest'altro personaggio, benché la scena non lo riguardasse minimamente, si intromise, accampando diritti che non aveva, e lavorò in modo da fare arrabbiare me e da impaurire l'altra persona, per cui la scena venne girata, ma con gravi mutilazioni per la comprensione del film. Questo strano personaggio ebbe poi il buon gusto di andarsene dalla compagnia senza aspettare che lo mandassimo via noi.

Per la scena di giorno a Verghereto occorrevano molte persone per fare la "folla". La quarta volta che girammo quella scena, di persone ce ne erano abbastanza; la scena venne bene, ma dovetti tagliarla molto perché, in fase di montaggio, ci accorgemmo che una ragazza masticava gomma e ridacchiava a più riprese.

E quella è una scena drammatica.

La ragazza nuda

Da un po' di tempo ci andavamo ripetendo che, come previsto dalla sceneggiatura, ci occorreva una ragazza che accettasse di apparire nuda nel film. Io avevo già proposto questa parte ad una ragazza che mi era stata presentata e questa si era quasi offesa. Ci accorgemmo che non sarebbe stato facile trovarne una e questo avrebbe complicato di molto le cose. Del resto non si può pretendere che una ragazza accetti a cuor leggero di apparire nuda in un film in Super otto, fatto da attori sconosciuti e da un regista altrettanto sconosciuto. Lasciammo il problema in sospeso, in attesa che qualcosa capitasse.

A quel tempo di problemi ne avevamo molti: il treno faceva bella mostra di sé nello scantinato. Io me lo immaginavo lì, duro e tetragono, inamovibile. Inoltre mi venivano riferite voci secondo le quali erano in molti a ridacchiare sulle nostre fatiche di "cineasti". Non ridevano di noi solo quelli che avevano abbandonato la compagnia, ma anche altri. Per fortuna, quelli rimasti, anche se in attrito tra loro, continuavano a credere che il film, prima o poi, sarebbe stato ultimato.

Un giorno Maria d'Alberti venne a casa mia con una ragazza che aveva capelli cortissimi. Vestiva un paio di pantaloni gialli e una giacchetta nera. Io me la immaginai con una parrucca di capelli neri, lunghi, e pensai che sarebbe andata benissimo per la scena del nudo.

Ed era proprio per quello che la ragazza, Silvia Innocenti, era venuta.

Silvia disse che alle riprese non doveva esserci nessuno, oltre a me, l'operatore, e l'attore con cui avrebbe interpretato la scena. Trovammo una parrucca, una veste adatta e girammo la scena dopo due giorni. Il tutto con la massima semplicità e facilità.

Silvia fu davvero brava e noi risolvemmo uno dei problemi più difficili.

Fu invece durante il periodo della lite a mezze parole tra me e Gianfranco (ci parlavamo per interposta persona), che furono effettuate le riprese notturne dei treni in corsa, occorrenti per il montaggio delle future scene, ancora da realizzare, del treno in interno. Noi, io e Ciardi, eravamo andati anche alla direzione regionale delle ferrovie perché, oltre allo scompartimento da noi realizzato, ci occorreva anche un vero vagone (un intero vagone), ferroviario. La cosa sarebbe stata possibile ma ci volevano tantissimi soldi e tempi burocratici, vale a dire quattro o cinque mesi, se tutto andava bene. Ci rinunciammo. Ma per le riprese dei treni in corsa non occorrevo permessi. Pertanto, muniti di pellicola più sensibile (160 ASA), Mario Ciardi, Gianfranco Balzano e Franco Stefanini, una sera, partirono per Filettole e si attestarono sul fianco della Direttissima. Senonché Mario Ciardi, per l'occasione, indossava un bel maglione rosso. Il rosso, ai macchinisti dei treni in corsa, annuncia segnale di pericolo, ragione per cui il casellante lo pregò di togliersi il maglione immediatamente. Lì faceva fresco; ma il Ciardi dovette spogliarsi e rivestirsi mettendo il maglione sotto la camicia. Le riprese effettuate vennero bene e non ci fu nessun bisogno di ripeterle.

Un'altra scena che non potemmo girare come volevamo fu quella del cavallo alla stazione. Non chiedemmo neanche se potevamo ottenere il permesso di portare un cavallo alla stazione (il senso del ridicolo lo avevamo) e risolvemmo il problema girando prima le scene del cavallo in un maneggio e poi quelle delle persone che scendono dal treno. Montandole alternativamente non si nota quasi nulla.

Mano a mano che il lavoro procedeva diminuivano le voci esterne di sarcasmo e aumentavano i consensi. Ci era ora molto facile ottenere piccoli aiuti che non in precedenza. Comunque i tempi si allungavano troppo; gli attriti interni non cessavano e non riuscivamo a vedere la fine del lavoro.

Devo dare atto a Mario Ciardi di essere stato, per tutto questo periodo, il più in gamba nel quietare gli animi e nel fornire un esempio di serietà professionale. Nel dilettantesimo dilagante che permeava i nostri litigi e i nostri scontri, Ciardi si destreggiava molto bene nel recepire i malumori di questo e di quello, compresi i miei, e a lavorare tenendo presente la riuscita finale. Avevamo fatto novanta, bisognava fare cento.

Scena per scena

Nessuno degli attori che ha lavorato con me a questo film, ha mai potuto disporre dell'intera sceneggiatura. Fin dall'inizio ho preferito

consegnare di volta in volta solo la scena che dovevano girare; cosicché molti non riuscivano a legare assieme i vari spezzoni e a trovare un filo logico che legasse le scene. Del contenuto generale del film tutti erano a conoscenza perché ne avevamo parlato a più riprese; ed anzi, questo contenuto, lasciava perplessi alcuni per i quali era difficile collegare alcuni fatti riconducibili al Vangelo, con la meccanicità, tutta contemporanea, di uno scompartimento ferroviario. Verso la fine eravamo tutti più o meno consapevoli che la storia che raccontavamo poteva risultare di difficile lettura, anche perché – non disponendo di mezzi adeguati –, eravamo costretti a fare a meno di un qualsiasi tipo di scenografia e a servirci di oggetti e cose che reperivamo sul posto. Ci dispiaceva pensare che, ad una serietà d'intenti che tuttavia ci sembrava di possedere, il risultato finale potesse contrapporre una sua specifica banalità, o mediocrità d'assieme.

Ma quando avemmo tutto il film montato e lo facemmo vedere ad alcune persone (tra queste Paolo Magelli e Giustino Durano), ci accorgemmo che proprio banale il film non era: starsene un'ora e mezzo a vedere un film al quale manca la colonna sonora, in perfetto silenzio, può voler dire due cose. La prima che le persone in questione hanno molta educazione e molta pazienza; la seconda che le immagini, in parte, suppliscono alla mancanza dei suoni e si lasciano vedere.

Fu proprio Paolo Magelli, però, che venne a gettare acqua sul nostro entusiasmo. Noi pensavamo (era la fine del 1983), di essere quasi giunti al traguardo e che realizzare la colonna sonora sulla pellicola in super otto non fosse difficilissimo. Magelli disse subito, chiaro e tondo, che bisognava realizzare un negativo in 16 mm., altrimenti la pellicola originale – a parte l'assoluta o quasi impossibilità di poterla sonorizzare –, si sarebbe sciupata quasi subito e addio film. Noi disponevamo, a questo punto, di circa quattro milioni. Per fare quanto ci aveva suggerito Magelli, più una copia in positivo che poi avrebbe dovuto essere sonorizzata, occorreavano dieci milioni e mezzo. Ce ne mancavano pertanto sei e mezzo.

Dove trovarli?

L'Assessorato alla Cultura, al quale ci rivolgemmo, ci fece capire che, per avere un ulteriore contributo, bisognava aspettare. Iniziò il periodo più lungo e più grigio di tutta la storia del film.

La compagnia si era disciolta, gli animi non erano sereni, e il giorno in cui avremmo mostrato il nostro film era di là da venire.

La cooperativa

Sul finire dell'estate del 1984, otto mesi dopo aver girato l'ultima scena, mi telefonò Roberto Visconti e fece una proposta. Con i soldi che ancora avevamo – disse – si poteva realizzare una copia del film in super otto e sonorizzarla. L'originale non si sarebbe deteriorato e potevamo far vedere il film. Io, benché l'idea non mi piacesse troppo, accettai

questo suggerimento e ne misi a conoscenza Mario Ciardi. Il Ciardi si mostrò contrario. In fondo dovevamo trovare circa sei milioni e non sarebbe stato impossibile: dovevamo fare una cooperativa e trovare i soldi mancanti. Questa seconda idea mi piacque di più e ci mettemmo al lavoro. Interpellammo, per questo, anche alcune persone che, a parole, si erano mostrate vicine a noi e comprensive; ed è stato per me abbastanza buffo vedere come poi queste persone si sono defilate non appena abbiamo parlato di soldi.

Malgrado questo fu davvero facile trovare i sei milioni che ci mancavano, tanto che potemmo recarci a Milano, il Ciardi e io, verso la metà di novembre per prendere accordi con la ditta che avrebbe eseguito il lavoro. E la terza volta che andammo a Milano, il 20 dicembre del 1984 (pochi giorni prima dell'attentato al treno nella galleria di Verino), tornammo a casa con una copia del film in 16 mm.

Qualche giorno dopo proiettammo questa pellicola e rimanemmo sorpresi per il fatto che minima era la differenza, come resa, rispetto al super otto. In alcuni punti, anzi, certe imperfezioni riscontrabili nell'originale erano state eliminate nella trascrizione a passo doppio.

Mancavano ora solo il doppiaggio e la sonorizzazione.

Questa parte del lavoro si è svolta in due fasi. La prima ha riguardato la messa a punto e l'invenzione di tutti i rumori del film, nonché della registrazione delle musiche e delle parole; la seconda il missaggio del tutto sulla pellicola. Se questa seconda parte del lavoro è risultata relativamente facile (per il missaggio si tratta di lavoro professionale da eseguirsi con l'ausilio della moviola), per la prima parte non si può dire altrettanto. Sono occorsi tre mesi a Marzio Benelli per mettere insieme, uno ad uno, tutti i suoni del film. Il suo è stato un lavoro capillare ed attento; e penso che anche lui debba essere iscritto nel novero delle "anime buone", che si sono prestate con entusiasmo ad aiutarci in questo difficile lavoro.

Se devo fare a questo punto una riflessione su come sono andate le cose, su tutte le persone che ci hanno aiutato, chi con parole e incitamento (Riccardo Mazzoni), chi intervenendo materialmente (Benelli e Durano, per citarne solo due), devo dire che di gran lunga la solidarietà ha vinto sul disfattismo e ci ha permesso di giungere a realizzare infine questo lavoro.

Forse avremmo finito prima se prima avessimo parlato di Cooperativa non dimenticando tuttavia che un ulteriore intervento finanziario dell'Assessorato alla Cultura ci è stato assicurato, per la qual cosa, con l'Amministrazione comunale, vogliamo ringraziare l'Assessore Giampiero Nigro.

Infine vorremmo essere scusati per questo scritto che, un po' immodestamente, cerca di esaltare la nostra impresa. Ma davvero abbiamo lavorato in condizioni difficili, in un arco di tempo molto lungo, e la conclusione positiva ci induce, se non proprio ad un senso di esaltazione, perlomeno ad un moderato stato di euforia.

Raffaello Pecchioli



Dedica a Pier Paolo Pasolini

La notte di Azef

(sceneggiatura)



<i>Produzione</i>	Studio Enne
<i>Soggetto, sceneggiatura e regia</i>	Raffaello Pecchioli
<i>Operatore</i>	Gianfranco Balzano
<i>Fotografo di scena</i>	Mario Ciardi
<i>Costumi</i>	Nelia Santini, Gabriella Nardini
<i>Luci</i>	Franco Stefanini
<i>Studio e realizzazione effetti sonori</i>	Marzio Benelli
<i>Musiche</i>	Mahler, Albinoni, Vivaldi
<i>Titoli</i>	Sergio Tortosa
<i>Voce fuori campo</i>	Roberto Ciani
<i>Design</i>	Roberto Visconti

Interpreti (in ordine alfabetico)

Martina Bagnoli	Anna Nardini
Mauro Benedetti	Gabriella Nardini
Silvio Cagliari	Lara Novelli
Umberto Cecchi	Laura Novelli
Mario Ciardi	Luca Pecchioli
Anna Cucchiarini	Piero Pecchioli
Nicola D'Addio	Sara Pecchioli
Maria D'Alberti	Andrea Risaliti
Giovanni De Girolamo	Moreno Sensi
Edi Fanti	Massimo Silvestri
Enza Gucciardi	Massimiliano Storai
Silvia Innocenti	Claudio Tempestini
	Roberto Visconti

Le voci

<i>Umberto Cecchi</i>	(Giustino Durano)
<i>Enza Gucciardi</i>	(Gabriella Nardini)
<i>Massimo Silvestri</i>	(Claudio Nildi)
<i>Silvio Cagliari</i>	(Ezio Benelli)
<i>Martina Bagnoli</i>	(Sara Pecchioli)
<i>Anna Cucchiarini</i>	(Antonella Aldegondi)
<i>Edi Fanti</i>	(Marina Bianchi)
<i>Anna Nardini</i>	(Ester Bacci)



Prologo

Due bambini seduti sull'erba, ripresi di spalle. Una falce fienaiata taglia l'aria sopra le loro teste e se ne sente il sibilo. Al cambio dissolvenza in apertura su una strada di campagna con bambini. In primo piano Luca. Luca si china a raccogliere un sasso, sopravanza la cinepresa. Luca ripreso di spalle mentre scompare dietro ad un muretto. In americana laterale Luca davanti ad un tabernacolo. Americana ravvicinata di Luca che bacia il sasso e lo pone sul bordo del tabernacolo. Dissolvenza in apertura su figura vivente della Pietà di Michelangelo. Dissolvenza in chiusura. Su quadri fissi della scena del tabernacolo iniziano i titoli.

SCENA PRIMA – Interno giorno – Stanza da letto – Massimo e Anna.

Di spalle Anna davanti alla finestra chiusa. Anna apre la finestra e la stanza si illumina. Primo piano di Massimo a letto che si copre gli occhi per difenderli dalla luce improvvisa. Massimo è quasi sveglio, Anna non inquadrata:

“Se ci pensi forse ti alzi: è mezzogiorno”.

Primo piano su Massimo.

Massimo:

“È pronta la valigia?”

Americana su Anna, già vicina alla porta.

Anna:

Cosa porti con te? Non lo so. Ho stirato il vestito. Ora alzati.

Anna esce.

2

Massimo prende il bicchiere del latte, ne beve un sorso. Guarda poi verso la finestra. In primo piano la croce della finestra e lo scorcio dei tetti. Primo piano frontale di Massimo. In americana Massimo posa il bicchiere e accende la radio; poi prende una sigaretta e l'accende. Mentre Massimo fuma inizia la musica. Massimo si sofferma ad ascoltarla. Lascia che il fumo gli esca dalla bocca in volute lente. La musica gli ricorda qualcosa. Inizia la dissolvenza.

SCENA SECONDA – Interno giorno – Stanza da letto – Luca – 1° quadro.

Dissolvenza in apertura su Luca che si sveglia. Luca getta via le coperte

e corre verso la finestra. Apre un'anta. Piano lungo del fuori visto da dietro le spalle di Luca. Particolari di Luca che si veste. In totale Luca versa acqua in una catinella, si lava il viso, si asciuga ed esce.

Int. Scale.

Luca esce dalla camera e scende le scale. Ripreso di fronte e di spalle mentre scende.

2° quadro – Luca e Clara – Esterno giorno.

In primo piano, laterale, il muso di un cavallo e sullo sfondo la porta



della casa di Luca. La porta si apre. Nitrendo il cavallo ritira la testa mentre Luca esce di casa. (Rumori di animali di aia). Due galline si acquattano sulla paglia. In totale Luca ripreso mentre attraversa l'aia e scompare dietro un muro con piante di limoni. Laterale su Luca che si avvia verso il retro della casa, verso i campi. In totale lo scorcio opposto della casa da dove appare Clara con un recipiente nelle mani. Clara si ferma al centro dell'aia e chiama Luca. Primo piano di Luca, immobile, acquattato dietro un lavabo di cemento. Di nuovo Clara, a figura intera, mentre chiama Luca. Clara si avvia verso casa.

3° quadro – Esterno – Luca.

In primo piano animali da cortile. Gli stessi visti dalle spalle di Luca. Luca disperde gli animali e infila di corsa la strada dei campi.

SCENA TERZA – Esterno/Interno – Luca, Martina, Edi, Giovanni e suore – 1° quadro.

In totale la finestra della casa di Am. Dall'interno della casa primo piano del volto di Luca oltre il vetro. Su questo primo piano torna la musica già ascoltata da Massimo alla radio. Dall'esterno totale della stanza. Inquadrati Giovanni e le due suore seduti al tavolo e Martina seduta in disparte, presso il fuoco. Dall'interno Am esce da una porta con una teiera in mano. Primo piano di Martina, laterale, che si accorge di Luca alla finestra. Am versa il tè alla prima suora, poi a Giovanni. Ancora Martina, questa volta di fronte, che guarda verso Luca. Am si siede. Una delle suore prende un biscotto e poi, guardata male dall'altra suora, lo lascia. Am prende il vassoio e offre un biscotto alla suora. Primo piano di Luca. Giovanni si accorge del bambino e lo guarda sorridendo. Martina si alza e chiede al padre di uscire. Giovanni acconsente e accarezza la bambina. Martina si avvia verso la porta mentre i grandi mangiano.

2° quadro – Esterno – Luca e Martina.

In totale. Luca lascia la finestra e, con un semigioco, va a fermarsi davanti alla porta della casa di Martina. Primo piano di spalle della testa di Luca rivolta verso la porta da dove uscirà Martina. La stessa inquadratura mentre Martina esce di casa e va verso Luca. Primo piano di Martina, ridente, accanto a Luca. (Ripresa interna dei commensali che continuano la loro colazione). I bambini, in totale laterale, si avviano verso il fondo del giardino. In primo piano i bambini seduti, Luca per terra, Martina sopra un tronco.

Ripresa in campo lungo.

Luca:

“Vai dove?”

Martina:

“In un posto. Con quelle.”

Luca:

“Ma dove?”

Martina:

“Non lo so. Am dice che è bello.”

Luca:

“Ci stai un anno?”

Martina:

“Di più. Almeno due.”

Primo piano dei due mentre il dialogo continua.

Martina:

“Hai pensato ai tigli?”

Luca:

“Sì. Sanno di miele.”

Martina:

“Vedi? Non è il miele che profuma di tiglio; è il tiglio che profuma di miele. Come tutto.

Luca:

“Che vuol dire?”

Martina:

“Tutto. Tutto è tutto.”

Luca:

“Ah.”

In campo lungo i due bambini seduti. Voce fuori campo di Am:

“Martina!”

I bambini si alzano.



Martina:

“Am chiama. Chiama sempre.” (Torna la musica).

In totale i bambini camminano verso l'interno del giardino. Luca saluta Martina che va verso casa. In americana Luca che si avvia verso il lavatoio, dove si siede.

3° quadro – Esterno – Martina, Giovanni, Am, suore e Luca.

Inquadrata la porta della casa di Martina. La porta si apre ed esce una suora, poi l'altra, quindi Giovanni e Martina e, in ultimo, Am. Am dà la valigia alla suora alla sua destra, poi si china ad accomodare il vestito a Martina. Giovanni accarezza la bambina. In americana, una alla volta, riprese le due suore mentre osservano. In campo lungo inquadrati tutti i personaggi. Martina dà la mano alle due suore e con queste si avvia. (Luca intanto è sceso dal bordo del lavatoio ed è andato sulla strada). In americana i genitori di Martina. Dal cancello, in campo lungo, inquadrata l'uscita. Entrano nel campo le due suore e la bambina; poi, mentre Martina si volta, i genitori. In campo lungo frontale riprese le due suore e la bambina con i genitori sullo sfondo.

Presso la macchina. Una delle due suore sistema la valigia. Martina viene fatta salire, salgono le due suore e la macchina parte.

4° quadro – Luca.

Luca poggiato al tronco di un albero sulla strada. In controcampo arriva la macchina con Martina e gli passa davanti. Luca si volta a guardare la macchina che si allontana.

SCENA QUARTA – Luca e Martina – Esterno.

Luca e Martina ripresi mentre camminano verso un sole al tramonto. Poi davanti ad una finestra con luce interna.

Voce fuori campo

(Il commento inizia con l'inizio del 4° quadro, scena terza, e termina quando Massimo si alza dal letto – scena quarta, primo quadro).

“Nessuno di noi pensava che saresti partita. Nemmeno, io e te, abbiamo risolto il problema dei tigli, rammenti? Chi è che ruba il profumo, le api ai tigli o i tigli alle api? Chi è il ladro? In questa storia i profumi i derubati siamo io e te.”

SCENA QUARTA – Interno giorno – Stanza da letto – Massimo.

1° quadro

Dissolvenza in apertura su Massimo ancora a letto mentre continua il commento. Al termine Massimo si alza ed esce dal quadro. La cinepre-

sa resta fissa sul comodino. Rumore di colpi battuti sul tagliere e canzone lontana:

“Mamma mamma alla messa vo’
per cantare in questo dì”

SCENA QUINTA – Interno giorno – Enza e Anna – Stanza-studio con finestra sullo sfondo.

Quadro 1°

Primo piano di Anna seduta alla scrivania in ripresa 3/4. Bussano alla porta. Anna si volta. La porta viene inquadrata dalle spalle di Anna. La porta si apre. Appare Enza.

Anna:

“Avanti, vieni, siediti.”

Enza entra e si siede

Anna (spiegando un foglio davanti a sè):

“C’è una lettera di tua madre. È firmata anche dal medico.”

Enza:

(China la testa).

Anna:

(Seria, guardando Enza): “Devi andare a casa per un po’ di tempo. Tua madre è sola. È malata. C’è bisogno che qualcuno si prenda cura di lei.”

Enza:

(Rialza la testa).

“Va bene, come comanda.”

Anna:

“È tuo dovere. Partirai stasera. Prenderai il treno delle nove. Vai, cara.”

SCENA SESTA – Interno giorno – Bagno – Massimo.

In americana ripreso Massimo mentre passa la macchinetta da barba sulla guancia insaponata. Sempre in americana ripreso Massimo mentre si sciacqua il viso. (Rumore di acqua che esce dalla cannella).

SCENA SETTIMA – Interno giorno – Camera da letto – Anna.

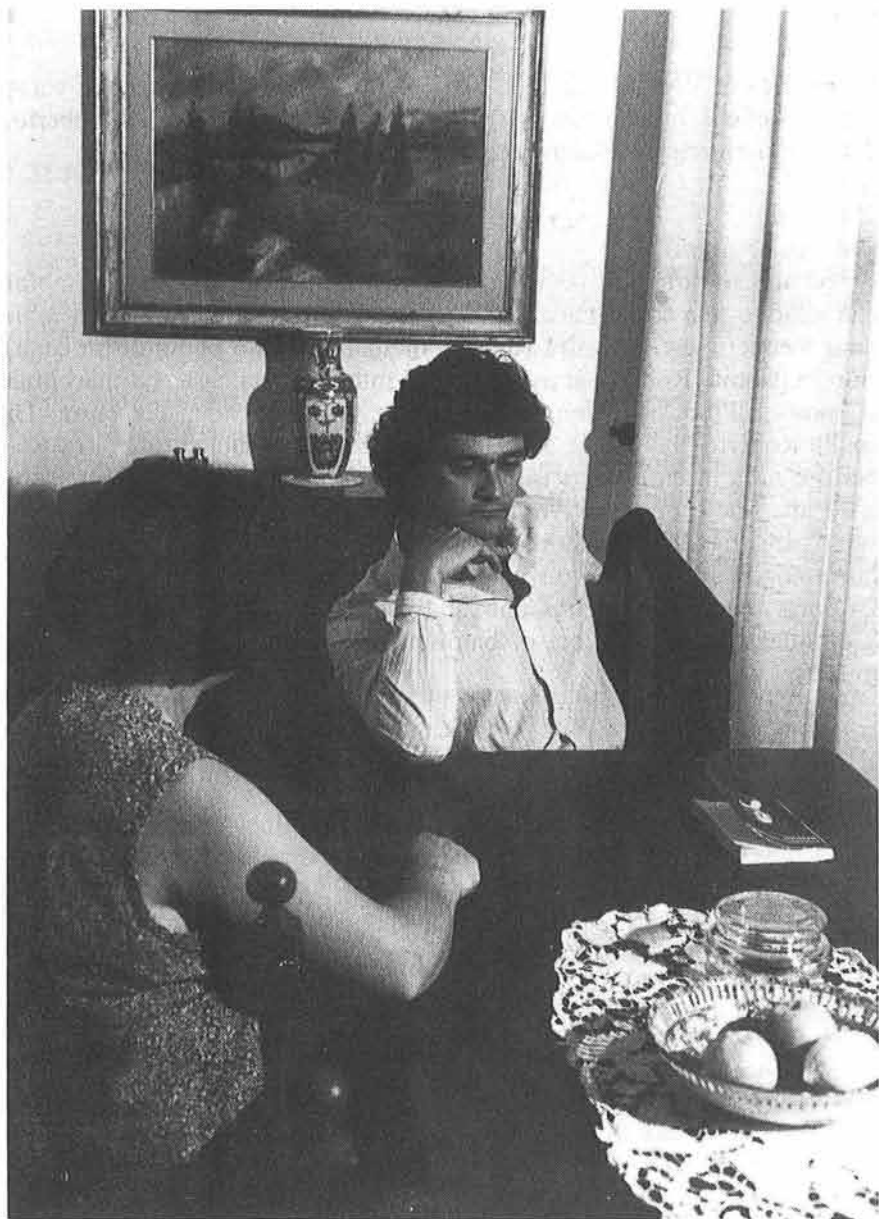
Primo piano del letto sfatto con una valigetta aperta. Nel quadro entra Anna con alcuni indumenti che sistema dentro la valigia. Anna controlla, poi chiude la valigia.

SCENA OTTAVA – Interno giorno – Massimo e Anna.

In campo lungo Massimo, già vestito, è seduto al tavolo. La giacca è appesa alla spalliera della sedia. La valigia è presso la porta. Anna si siede di fronte a lui entrando nel quadro. Dalle spalle di Anna inquadrato Massimo che legge un libro.

Anna:

“È umido. Non ti copri abbastanza.”



Massimo fa spallucce. Posa il libro allontanandolo da sé. È assorto.

Anna:

“Non vuoi dirmi dove vai? Torni al paese?”

Massimo non risponde.

“E di notte, poi, chi spera di trovare? Vorrei entrarci in quella testa.”

(Dissolvenza sul volto di Massimo).

SCENA NONA – Esterno giorno – Roberto e Valeria.

1° Quadro

In americana Valeria che toglie dei panni stesi. Valeria si volta verso Roberto che è inquadrato di spalle. Primo piano laterale di Roberto. Ancora in americana Valeria toglie altri panni stesi.

2° quadro

(Voci di bambini)

Carrellata su scorcio di tetti. La macchina inquadra poi alcuni bambini che salgono una scala. Facciata di palazzo ripresa dall'alto con macchina a scendere che inquadra Roberto di spalle. Primo piano di un canarino in gabbia. Roberto si avvia verso l'interno della casa. La macchina si sposta all'interno e inquadra Roberto, in americana, che entra. Di spalle Roberto che sale le scale. Dissolvenza incrociata sui piedi di Roberto e sulla faccia mentre sale le scale. Di spalle Roberto fermo davanti ad una finestra col motivo della croce. Roberto la guarda. Poi si volta verso sinistra, dov'è la porta. Roberto batte tre colpi sulla porta. La porta non si apre. Roberto se ne va. La cinepresa resta fissa sulla porta. La porta si apre lentamente, poi subito si richiude.

(Colonna sonora con: voci di bambini, passi di Roberto sulle scale e musica).

SCENA DECIMA – Esterno giorno – Roberto – Valeria.

“Ma che ha fatto

chi è

donde è venuto

questi

che tra gli uomini è il più umano?”

1° quadro

Scorcio di costruzione con macchina a scendere che inquadra Roberto in una strada affollata, da centro città. Americana su Valeria che lo segue a una certa distanza, in modo che Roberto non possa vederla. Altra strada. Roberto si muove tra la gente, guarda le vetrine. Valeria sembra controllarlo. Roberto presso un rivenditore di uva. L'uomo lo scaccia.

Valeria osserva. Un altro rivenditore gli dà una mela.

Voce fuori campo:

(Il commento inizia con l'apparire di Valeria che segue Roberto).

Prese a seguirlo per le strade in quell'aria fine di maggio. Ma l'aria non le sembrò tiepida, né avvertì profumo di rose bianche. Dell'aprile appena scorso poco o nulla era rimasto, se non forse l'edera ai muri, da qualche parte, e la traccia di un inizio di verde. Lo seguiva in silenzio, guardandolo. Fra la gente qualcuno lo conobbe, altri lo ignorò. Non era più una cosa sua; e per questo forte in lei era il desiderio di toccarlo. Già la fisicità era divenuta immagine, pure la sua tristezza era una tristezza quieta, consapevole. Scolpiva il suo viso quasi con gentilezza.

SCENA UNDICESIMA

Esterno giorno – 1° quadro – Roberto.

Un vento forte, fischiante, sempre respingere Roberto che cammina lungo il viottolo di un monte. Roberto si ferma, poi procede di nuovo finché si siede presso uno strapiombo.

Voce fuori campo

Si volse a guardare il vento. Quella rauca voce che sembrava recargli visioni sconosciute, di violenza, di morte, di discordia. Il paesaggio era scabro e ventoso. Pietre gonfie, bianche, quasi ventri improduttivi di donne, circondavano il baratro. Pensò alla porta che non si era aperta e a chi, oltre quella porta, volutamente si era negato. Perché quel muro, perché quel silenzio?

SCENA DODICESIMA – Esterno giorno – Roberto – Massimiliano.

Roberto scende dal monte. Si siede sul lato del viottolo, si guarda attorno. Alle sue spalle c'è un albero rinsecchito. In primo piano dal dietro ripreso Roberto mentre guarda l'albero secco.

La macchina inquadra una pietra. Su questa si materializza un bambino. Primo piano di Roberto che guarda la strana apparizione. Primo piano del bambino con gli occhi fissi su Roberto. Il bambino, prima serio, comincia a ridere. La sua risata diventa oscena. In americana, di fronte, ripreso il bambino.

Massimiliano:

“Guarda!” (Indica qualcosa alle sue spalle).

Roberto si volta. C'è un piccolo albero quasi immobile.

Roberto torna a guardare il bambino, quasi a interrogarlo con gli occhi.

Il bambino ride.

Roberto:

“Vattene!”

Massimiliano:

“Io posso darti le cose. Anche gli amici. Io posso darti l’acqua.”

(Alza una mano. Nella mano appare un bicchiere con l’acqua. Il bambino ne versa un po’, un altro po’ ne beve. poi la offre a Roberto).

Roberto distoglie lo sguardo. Si pressa le orecchie con le mani, china la testa. Poi di nuovo si volta verso il ragazzo. Il ragazzo inizia una roca risata, poi sparisce. La risata continua mentre l’alberello di prima si contorce al vento.



SCENA TREDICESIMA – Interno – Valeria.

(Una tavola apparecchiata con Valeria seduta a un lato. Si sente un leggero battere di pioggia sul tetto. Valeria è pensierosa, guarda il posto vuoto, poi davanti a sè. La pioggia aumenta di intensità).

SCENA QUATTORDICESIMA – Interno – Roberto – Silvia.

(Il rumore della pioggia è aumentato).

Dall'interno di una stanza ripreso Roberto, in americana, mentre apre la porta. Roberto guarda fisso davanti a sè. Di fronte, in campo lungo, ripresa Silvia sul fondo della stanza. Silvia è nuda. All'apparire di Roberto si copre i seni con le mani. Roberto avanza verso il fondo. Giunto accanto a Silvia si china a raccogliere la veste di questa e gliela porge. Primi piani dei due. Roberto e Silvia si profilano al centro della stanza. Sfuma il rumore della pioggia e inizia la musica di Albinoni.

SCENA QUATTORDICESIMA – Esterno giorno – Roberto, Silvia, Mauro ecc.

Panorama collinare. Ulivo smosso dal vento in primo piano. Primo piano del volto di un uomo, poi di un altro. Zoom a rientrare su Federico. Primo piano frontale di Roberto e Silvia. Ancora primo piano di Fede-



rico. Con zoom a rientrare entrano nella scena parte delle persone ferme nella piazza. Primo piano di Mauro. Primi piani di altre persone. Americana su Federico. Di spalle a Federico, in totale, la macchina inquadra dal basso la piazza con la gente e Roberto e Silvia sullo sfondo. Mauro ha un sasso in mano. Di fronte, in americana, Federico sputa e va poi ad affiancarsi a Mauro. Moreno si china. Primo piano di Silvia. C'è apprensione sul suo volto. Silvia guarda gli uomini della piazza, poi Roberto, quasi a chiedergli protezione. Primo piano di Mauro, calmo ma minaccioso. Roberto guarda tutti.

Silvia fa un passo indietro impaurita. Roberto la riporta presso di sé. Con lei prende a camminare verso il gruppo di persone.

Mauro:

“Fermo!”

Silvia si ferma. Si ferma anche Roberto. Roberto si volta verso Silvia poi torna a guardare gli uomini.

Voce fuori campo:

Avrebbero ucciso quella donna, perché colpevole ai loro occhi. Ma con quale diritto? Chi è che può dire “Io ti uccido perché tua è la colpa.”

Americana su Federico.

Federico:

“Sgualdrina!”

Roberto guarda tutti.

Claudio:

“Mandala via non la vogliamo.”

Roberto lascia Silvia indietro e cammina avvicinandosi a Mauro, fino a poggiargli le mani sulle spalle.

Roberto:

“Se vuoi uccidere qualcuno, uccidi me. Sono io che l’ho condotta a voi, la colpa è mia. Di’ che colpiscano me, oppure lasciala andare.”

Di spalle a Mauro la cinepresa inquadra Silvia che si muove verso Roberto. Mauro lascia cadere il sasso e Silvia e Roberto passano.

SCENA QUINDICESIMA – Esterno notte – Enza.

In totale ripresa Enza mentre, a buio, abbandona il convento.
(Suoni di campane in lontananza scandiscono l’ora).

SCENA SEDICESIMA – Esterno notte – Roberto, Mauro, Nicola ecc.

1° quadro

In primo piano la luce di una lampada. Su questa immagine un cane abbaia in lontananza. Primo piano frontale di una chiesa. Poi primo

piano di Mauro, di Claudio, di Nicola. Nicola fa cenno a Mauro con la testa. Ripreso Moreno mentre batte con un bastone sul fianco di un sasso sul quale è seduto.

Dal buio di una strada si intravede Roberto. Nicola fa a Mauro un cenno di assenso. Roberto continua ad avanzare, malgrado la presenza degli uomini. Roberto guarda Nicola ma continua ad avanzare. Si ferma al centro della piazza dove gli uomini gli si fanno attorno.



Mauro lo colpisce per primo, poi anche gli altri. Moreno gli dà colpi col bastone. Roberto è a terra, qualcuno lo rivolta con un piede. Gli fanno bere dell'acqua, poi qualcuno gli schiaccia una mano col piede e Moreno, infine, lo colpisce alla testa col bastone.

2° quadro

Roberto a terra sputa sangue e cerca di alzarsi. Ci riesce con grande fatica. Primi piani di Roberto con sulla faccia i segni delle percosse. Roberto è presso una fontanella e si lava. Primo piano di Roberto e, poi, il disco alto della luna.

SCENA DICIASSETTESIMA – Interno treno – Enza, Massimo, Roberto ecc.

Ripresa americana su Massimo. Tagliato a metà Silvio è in piedi. In campo lungo entrano nella scena Mario, Maria e Sara. Maria ha una valigetta aperta sulle ginocchia. Trae da questa un thermos e inizia a svitare il tappo. Silvio, a figura quasi intera e di spalle, scosta una tendina e guarda fuori. Massimo lo guarda, Mario ha tra le mani qualcosa e tiene la testa bassa. Primo piano di Silvio che si volta verso la porta. In controcampo Enza sulla porta che si appresta ad entrare nello scompartimento. Silvio si fa incontro ad Enza e l'aiuta a mettere la valigia sulla reticella. Enza si siede. Primo piano di Maria che dice qualcosa alla bambina. Primo piano di Massimo che guarda Enza seduta. Massimo alza lo sguardo verso la valigia e guarda il pappagallo. Primo piano del giocattolo. Dall'alto primo piano di Maria che sorride ad Enza. Maria versa un po' del contenuto del thermos e lo offre ad Enza. Enza dice di no, guarda la bambina, sorride.

(Inizia il suono della campanella).

Primo piano di Maria, primo piano di Enza. Silvio sta leggendo un libro, lo chiude e guarda Mario. Dal fondo passano persone. Si odono vari rumori di stazione assieme al suono della campanella. Primo piano di Massimo, assorto.

C'è una improvvisa esplosione e tutti sobbalzano. Silvio si volta a guardare Enza.

Enza:

“È lontano!”

Massimo guarda verso Enza. Fermo sulla porta è Roberto. Primo piano di Sara che guarda Roberto. Silvio, di fronte, si alza e va ad aiutare Roberto ad entrare nello scompartimento e quindi a sedersi. L'attenzione di tutti è rivolta verso di lui. Roberto si china in avanti e si tiene la testa con le mani. Silvio riapre il libro.

SCENA DICIASSETTESIMA – Interno treno – Stesse persone.

Scena reale di una stazione con treno fermo.

Scompartimento. In totale. Dal basso la macchina inquadra Sara, Maria, Mario e Massimo. Con zoom leggero avviene l'avvicinamento su Massimo che resta inquadrato in americana. Massimo preme la schiena sul sedile. Dall'esterno il treno comincia a muoversi. Americana laterale su Massimo che scosta la tendina. Subentra il rumore del treno in movimento..

Passano luci lontane, Massimo rilascia la tenda e resta in posizione frontale. Maria si alza e chiude porta e tende. Quando torna a sedersi subentra la luce notturna. Sara le si fa appresso. Mario sbadiglia. Primo piano di Roberto. Di fronte Enza giocherella con la croce mentre guarda Sara. Spezzone di treno in movimento, con rumore più forte.

In totale tutti cercano di dormire, tranne Massimo. Massimo guarda Enza. Primo piano di Massimo. Poi Sara che dorme, quindi Enza. Enza guarda la bambina. La mano di Maria, quasi a protezione del sonno della bambina, è poggiata sopra una sua guancia. Enza, in primo piano, riascolta la voce della madre:

“Dove sei stata? Sarai sporca, come sempre, dovrò lavarti. Sempre così con te, vero? Sei cattiva, sei cattiva.”

Con leggero zoom la cinepresa avanza fino ad inquadrare gli occhi di Enza in primo piano. Dissolvenza.

SCENA DICOTTESIMA – Interno – Martina, Edi, Giovanni – 1° quadro.

Dissolvenza in apertura e americana su Martina presso la porta di una stanza. Zoom indietro fino ad inquadrare in primo piano le mani di Giovanni che lavorano il pane. Le stesse viste dalla parte di Martina.

Voce di Am:

“Martina, allora?”

Di profilo Am presso l'acquaio. Martina sbuffa, chiude la porta e va a fermarsi presso al tavolo dove Giovanni sta facendo il pane. Am vista dal paravento in mattoni prende una catinella con l'acqua e va a versarla nel paiolo sul fuoco.

Primo piano di Martina che guarda il padre.

Voce di Am:

“Non fermarti lì, ora: devo lavarti.”

Martina tira su col naso e continua ad assistere al lavoro del padre. Primo piano di Giovanni che sorride alla bambina.

2° quadro

Am stacca il paiolo con l'acqua, lo poggia a terra e con una bacinella comincia a travasare l'acqua calda in un altro recipiente. Giovanni met-

te il pane a lievitare e, dopo averlo segnato con una croce, lo copre. In americana Am raffredda l'acqua che servirà per lavare Martina. Martina ora osserva la madre. Am fa un cenno a Martina. Martina si alza e va da Am che le mette un asciugamano attorno al collo e le lava il viso. Americana su Giovanni seduto al tavolo. Poi di Am mentre lava le gambe a Martina. In primo piano le mani di Giovanni. Giovanni sembra giocare con le dita, pizzicandole su questo primo piano si inserisce il treno in corsa visto da fuori, il rumore è forte.

3° quadro

Il rumore del treno è ora quello che si avverte dall'interno. Primo piano di Enza, assorta. Gli occhi ben aperti per quello che col pensiero ha rivisto. Primo piano di Sara addormentata. Roberto è sveglio ed ora dà l'impressione di soffrire molto. Massimo se ne accorge. Massimo, piegandosi verso Roberto:

“Stai male, hai bisogno d'aiuto?”

Roberto rifiuta con un cenno della testa. Massimo riprende la sua posizione. Particolare del volto di Roberto. Massimo chiude gli occhi, poi li riapre, e guarda di lato. Mario è sveglio, ha qualcosa nelle mani, un bottone e del filo. Sembra giocare. Quando il bottone ruota, Massimo chiude di nuovo gli occhi. Ripresa Enza con gli occhi fissi su Sara addormentata. Si sente il crepitare di un fuoco.

4° quadro

Il fuoco acceso dentro al forno. Americana su Am che lava le gambe a Martina. Primo piano di Martina. Am prende un asciugamano e avvolge in questo le gambe della bambina. In americana Giovanni mette la legna sul fuoco. Di nuovo il fuoco dentro al forno. Presso alla bocca, Giovanni mette il pane a cuocere. Giovanni seduto al tavolo. Martina gioca col pappagallo, Giovanni si tocca i capelli, Am pulisce il tavolo dalla farina. Inizio della cena. Am taglia il pane, ne dà una fetta fumante a Giovanni, poi a Martina.

(Voce di Enza).

“Mangiavamo in silenzio quel pane caldo fatto dal babbo. Era molto profumato e fragrante anche se la mamma trovava sempre da dire qualcosa. Allora il babbo le rispondeva e lei lo guardava con un misto di sorpresa e rancore. Iniziavano a litigare non appena la mamma usciva dalla mia camera e aveva spento la luce. Non ricordo cosa dicevano, ma litigavano per causa mia.”

Con: primo piano di Martina a letto. Martina viene baciata dalla madre che poi si avvia verso l'uscita, spegne la luce e accosta la porta. Rimane una strisciata di luce. Primo piano di Martina, al buio che ascolta le voci dei genitori. Poi Martina chiude gli occhi.

Di nuovo il rumore del treno all'interno. Primo piano di Enza con gli occhi fissi su Sara addormentata. Sara ha infilato una mano nel seno di Maria. Massimo guarda Enza. Enza si volta appena verso Massimo, poi

torna a guardare Sara. Primo piano di Enza che sfuma verso una scala con luce notturna. In cima a questa scala c'è Martina. Si sente, oltre alla musica in sottofondo, una donna che prega. Martina, con ripresa frontale, inizia a scendere la scala. Di lato si avvicina ad una porta non completamente chiusa che lascia passare una striscia di luce. Martina vi si affaccia. Dall'interno ripresa Am di spalle. Am sembra nuda. Alla sua destra c'è una croce nera. Am sembra dondolarsi. La musica aumenta. Di fronte Am ripresa mentre si avvolge un panno ruvido sul petto nudo. Martina guarda. Am continua le sue preghiere. Spezzone di treno in corsa con rumore dal vivo.



5° quadro

Enza che finalmente dorme. Silvio, in americana, si tocca gli occhi. Primo piano di Roberto. Dissolvenza su Roberto.

SCENA DICOTTESIMA – 1° quadro – Interno treno.

Dissolvenza in apertura interno scompartimento. Il treno sta rallentando. Enza che dorme. Roberto, Silvio. Massimo si sveglia e scosta una tendina. Sfilando luci lente. Una luce resta ferma davanti al vetro. Massimo guarda.

Esterno

Un fuoco acceso. Poi gente che scende dal treno. In primo piano, a cavallo, Lara. Gruppo di persone inquadrato dalla visuale di Lara. Parti-

colare della gene raccolta a terra. Frontale cavallo con Lara. Lara ripresa di spalle e di fronte. Staffa della sella.

(Massimo si è alzato ed è uscito dallo scompartimento).

Voce fuori campo

Una stazione strana, non scritta sulle carte. Il freddo era intenso. Era gente povera quella che era scesa. C'era la ragazza sul cavallo bianco, nel freddo, eppure non tremava, guardava. Nemmeno sorrideva, guardava e basta. Chissà dove andava quella gente triste? La notte vive le sue favole in silenzio, sillabando i toni delle sue storie con cupa alternanza. Andate forse a morire, voi, così silenziosi e assenti?

Dall'interno Massimo apre la porta dello scompartimento, la richiude e va a sedersi.

Ripresa esterna del treno che parte. Di nuovo all'interno Massimo scosta le tendine e guarda fuori. Un paesaggio quasi lunare gli sfilava davanti.

Massimo:

“È il miele, è il miele che profuma di tiglio. Le api suggono il nettare, e lo elaborano. Tu dicevi che erano i tigli ad avere il profumo del miele. Sbagliavi. Non lo capivo, allora.”

(Interno e primo piano di Massimo):

Massimo:

“Dicevi di odiare Am, tua madre; ed io mi figuravo l'odio persona, come persona pensai il rumore della macchina che ti portava via. Ti portò via la voce del rumore quella mattina tra gli alberi” (Enza si sveglia, sembra udire le parole, fissa gli occhi nel quadro che ha davanti. Primo piano del muso del cavallo, poi di quello del lupo. Massimo si volta verso di lei, increspa appena le labbra. Primo piano di Enza che si volta appena verso Massimo, anche lei sembra ricordare).

Massimo: (*mentre massimo parla la macchina resta puntata su Enza*).

“Tua madre aveva messo la tovaglia bianca con stemmi marini. Blù chiaro era il colore delle ancore e verde quello della barratura. Formavano una lunga striscia; ed io pensavo che sul lato opposto fossero più grandi, ma erano invece uguali, identiche come gocce d'acqua.”

La macchina inquadra Massimo.

Enza:

“Tenevi una mano sotto al tavolo e mi toccavi le gambe. Per questo la mamma diceva che eri mancino. Lei carezzava te e me, quel giorno. E di me parlava come della sua piccola ciliegia, del suo grazioso uccellino. Pezzetto di pane, mi definiva, scoiattolo, cosuccia dolce; (*la macchina torna su Enza*) chissà se avesse saputo quel che faceva la tua mano. Avrebbe fatto le labbra cattive, certo. Ti avrebbe mandato via, come fece.”

Massimo, inquadrato dalla macchina:

“Quando tua nonna morì, c'era il profumo dei tigli. Tua madre piangeva monotona, andando da una stanza all'altra, ed una volta si lasciò andare sopra ad una sedia e (*macchina su Enza*), disse: « Che male » e si

tastò un polpaccio. Poi ci guardò con occhi assenti e io dissi: «Povera nonna»”.

Enza:

“Povera nonna. Il babbo mise un’intera fascina sul fuoco e disse ad Am: «L’inferno deve essere così». E alludeva alla nonna. Allora mia madre pianse, non sapeva che dire e pianse.”

Massimo: (*macchina da presa su di lui*):

“Era bello tuo padre. Erano una cosa sola lui e il fuoco. Quel turbinare di scintille contro il pianto di Am. Parevano parole crepitanti. Che bell’angelo, era.”

Treno interno/Continuazione notte

Spezzone di treno. Primo piano di Roberto. Le tracce di sofferenza sono ora più marcate. Massimo che guarda Roberto. Massimo chiude gli occhi. Voce di Massimo:

“Era sulla via Alta, in quella specie di gomito tra due muri, il suo tabernacolo (*dissolvenza sul volto di Massimo*). Noi posavamo davanti a lei un sasso dopo averlo purificato con le labbra. Era un pegno d’amore; e il volto suo rimaneva impresso nella memoria. Il gioco non aveva sapore, dopo. Mi piaceva andarmene per conto mio, fantasticavo di incontrarla, sognavo carezze sue, attenzioni sue. Lasciavo i compagni e salivo la strada d’alberi verso la Razineta e nel grande prato scorgevo a volte la sua figura, lei e suo figlio; e volevo essere figlio a lei e fratello di lui, fortunato sopra tutti, bello e felice, come un ragazzo dei libri.”

(*Valeria, Luca, Cristina, altri ragazzi*)

1 – La via Alta

Dissolvenza in apertura su primo piano di Luca. In americana Luca e ragazzi che giocano. Luca raccoglie un sasso. Luca davanti al tabernacolo. Di fronte primo piano di Luca mentre alza la mano verso il tabernacolo. Di spalle Luca che posa il sasso sul tabernacolo. Primo piano del volto della figura. (Due angolazioni). Luca torna dagli amici che intanto si sono allontanati lungo la strada.

2 – La Razineta

Luca all’inizio della radura, di fronte. Di spalle la macchina da presa inquadra la figura di Valeria e quella di Cristina e procede con un leggero zoom estromettendo la testa di Luca. Primitivo piano di Valeria che guarda Cristina. In americana Valeria si china leggermente. Cristina porge a Valeria il giocattolo. Primitivo piano delle mani di Valeria e di Cristina mentre si scambiano l’oggetto. Cristina ritira la mano, Valeria volge la sua. L’oggetto inizia a girare.

Brusco ritorno in treno, con Silvio che scuote Massimo quasi addormentato, perso nella rievocazione. Massimo apre gli occhi e Silvio gli

da il libro. Massimo lo prende senza capire e lo apre. Varie immagini sfilano davanti agli occhi di Massimo. Massimo richiude il libro, poggia la testa e chiude di nuovo gli occhi.

Dissolvenza.

Dissolvenza in apertura su Enza, ora concentrata sulla sofferenza di Roberto. Anche Maria è sveglia, e così sono svegli Sara, Silvio e Mario. Enza alza il bracciolo della poltrona, poi tocca Roberto. Enza si avvicina a Roberto e lo prende come in braccio. Gli poggia la testa sulla fronte. Roberto sta morendo. Muove una mano senza forza, ha gli occhi chiusi e la bocca serrata. Un po' di bava gli esce dalle labbra. Enza lo tiene, lo accarezza. Silvio e Mario guardano. Massimo si sveglia. Vede, fa per alzarsi. Con un gesto Silvio lo invita a sedersi di nuovo. Massimo ubbidisce, distoglie lo sguardo da ciò che sta avvenendo.

Maria:

“Sollevalo un po’, ecco ti aiuto.”

Maria si è alzata. Mario prende il suo posto accanto a Sara. La distrae con il gioco.

Il respiro di Roberto si è fatto affannoso. Il petto si solleva velocemente. Enza gli tiene la fronte.

Massimo guarda quasi con ribrezzo. Silvio se ne accorge:

Silvio:

“La morte non è mai sporca, guarda pure. È semplicemente un passaggio, una dimensione diversa. È un rifugio.”

Primo piano di Maria. Poi di Enza. Roberto cerca di cambiare posizione, quasi cercasse nuova aria per i suoi polmoni. Enza scuote la testa, lo asseconda. Roberto apre gli occhi. Li richiude. Resta immobile. Enza lo guarda con tenerezza. Poi posa le labbra su quelle di Roberto. Dissolvenza.

Treno/Interno

La vestizione

Dissolvenza in apertura su piano americano di Valeria. Valeria è all'interno dello scompartimento. Ripresa laterale del corpo di Roberto steso sopra il sedile. Valeria entra nello scompartimento. Primo piano di Maria che guarda Roberto. Primo piano di Roberto. Le mani di Maria dispongono gli oggetti che serviranno per ungere il corpo. In americana Valeria slaccia una scarpa a Roberto e la toglie. Poi inizia a sfilare la maglia. Dall'alto il corpo di Roberto nudo con uno straccio all'altezza della vita. Chinata Valeria toglie il guanto dalla mano ferita. Particolare della mano. Dalla mano di Maria a quella di Valeria una pezza imbevuta. Valeria comincia a detergere il viso di Roberto. La stessa operazione viene ripetuta sul costato e sulle gambe. Sulla bocca di Roberto c'è ancora la smorfia della morte. Valeria, massaggiando il volto, ricomponi i lineamenti.

Maria passa una camicia a Valeria. Particolare del fatto che la camicia

non si chiude. Valeria tiene sollevato Roberto mentre Maria taglia la camicia. Valeria aggancia i bottoni della camicia. Valeria fa passare i pantaloni dai piedi. Particolare ultimo della chiusura dei pantaloni. Valeria è inginocchiata presso Roberto. Particolare della mano che riordina i capelli del morto. Primo piano di Valeria che si scosta i capelli dalla fronte.





SCENA DICIOTTESIMA – Interno – Roberto, Umberto.

(Una stanza rettangolare, con sullo sfondo un'inferriata. Di lato all'inferriata un piano rialzato e, steso su quel piano, il corpo di Roberto. Al centro della stanza un tavolo con una sedia. Sul tavolo una scacchiera ed una caraffa di vetro con dell'acqua. Alla parete di destra un piano più alto di quello con su steso il corpo. Su questo piano vi sono un paio

di dadi, un martello, un grosso chiodo, un fiasco con del vino ed un bicchiere. Una lunga scala a pioli è poggiata alla parete di fondo. La porta, chiusa, che dà sull'esterno si trova alla destra dell'inferriata. Per la stanza, senza ordine, vi sono altre cose, oggetti buttati alla rinfusa).

1.

Roberto e uomo

(Interno notte)

(La luce viene da una lampada pendente dal soffitto. È una lampada di tipo vecchio, con piattello d'alluminio).

In primo piano la scacchiera che mostra una partita avviata. Una mano prende la regina nera e la muove, poi si ritira. La macchina resta ferma sulla scacchiera. In campo lungo, dalle spalle dell'uomo, la macchina inquadra in successione il tavolo con la scacchiera, il piano col corpo steso e l'inferriata. Dall'esterno vengono rumori e voci. Americana di lato sul volto dell'uomo. Mentre l'uomo alza il viso si scorgono sul fondo gli oggetti posati sul piano alla parete. Di fronte, in americana, l'uomo si alza, fa alcuni passi e va a porsi di fronte al corpo di Roberto.

Uomo:

“Li senti? Vorrebbero entrare. Quello storpio, là fuori, dice che se lo faccio entrare tu lo guarirai. Crede che tu possa fare miracoli. È matto secondo me.”

Primo piano del volto immobile di Roberto.

Uomo:

“Sto qui a vegliarti, ma che senso ha? Perché si sveglia la morte? Hai bisogno di qualcosa, tu?”

(L'uomo va presso il piano della parete e si versa un po' di vino. Lo beve. La macchina inquadra la finestra)

L'uomo:

“Storpi e ciechi, là fuori. E sono lì per te. Vogliono vita dalla tua morte. Ecco: ti guardo con attenzione (l'uomo si avvicina) le dita delle mani sono attrarpite, e fredde. Dalla tua mano è uscito del sangue. Chi ti ha vestito si è dimenticato di metterti la maglietta e subito, sotto la camicia, vedo il petto ferito. Sembra quasi che si siano divertiti a graffiarti, uomini con le unghie aguzze. La morte ti ha colpito quando i tuoi polmoni sono rimasti privi di aria.”

Roberto:

(Primo piano)

“Ma non sai quando mi ha colto, e come e perché mi ha colto. Stai lì a vedere la mia morte, il mio corpo che è in suo potere, ma altro non sai. Mi guardi, ma non capisci.”

Uomo:

“E che c'è da capire? A me non importa di sapere. Ti veglio, e basta.”

Roberto:

“Siediti, siediti qui, accanto a me. Mancano due ore all'alba. C'è tempo

per parlare. Ti piace parlare?"

Uomo:

(Esegue: prende la sedia e la porta accanto al piano rialzato).

Roberto:

"Non vuoi parlare. Ti stanca forse, il parlare?"

Uomo:

"All'alba verrai sepolto. Verranno amici a prenderti. È già pronto tutto."

Roberto:

"Sprechi il tempo."

Uomo:

"Come fai a parlare? Perché sento la tua voce?"

(Si aggiusta sulla sedia)

"È vero quello che dicono quelli fuori?, che potresti guarirli?"

Roberto:

"Io non parlo, sei tu che parli anche per me. Il mio pensiero è nella tua mente. Morendo ho lasciato a te ciò che era mio; e tu ti sei arricchito di qualcosa, come gli altri."

Uomo:

"Ma non hai risposto alla mia domanda. Non mi hai detto se puoi dare vista ai ciechi e gambe sane agli storpi."

Roberto:

"Se potessi lo farei."

Uomo:

"Non puoi?"

Roberto:

"Coprimi la faccia. Hai un fazzoletto. Usalo."

Uomo:

"Un uomo come te, che ha fatto perché si debba ricordare? Basta camminare per il mondo per far sì che la gente ci ricordi? Dicono che verrai ricordato."

Roberto:

"Lo sarò, perché non sono dissimile a te, né dagli altri. Per questo mi ricorderanno."

Uomo:

"Ieri, quando ti abbiamo portato qui, la gente si accalcava, voleva toccarti, guardarti. Perché?"

Roberto:

"Coprimi la faccia col fazzoletto."

(L'uomo esegue)

Prende la sedia e torna a sedersi al tavolo. Alla fineste si insinua la punta di una gruccia. Poi una mano si afferra alla sbarra, poi un'altra.

Primo piano dell'inferriata con le due mani. Appare il volto di un uomo. L'uomo guarda la stanza, poi fissa gli occhi dove è il corpo steso.

L'uomo della stanza si alza, va' presso all'inferriata. Guarda l'altro uomo.

“Scacco.”

Terzo:

“Hai avuto noie?”

Il quarto va alla finestra e guarda fuori.

Uomo:

“Nessuna noia.”

Primo:

“Facciamo una partita” (indica i dadi).

Secondo:

“Che ci giochiamo?”

Uomo:

“Il vino che è rimasto. Non è molto, ma è buono.”

(A turno gettano i dadi. Quello che vince versa il vino e beve ridendo).

SCENA VENTESIMA – Affossatori.

Alberi fermi in lontananza. La cinepresa ruota a destra di un quarto e inquadra i quattro uomini, la cassa e la fossa. Gli uomini passano le corde, alzano la cassa e la calano nella buca. Ritirano le corde. Uno degli uomini prende la pala e getta un po' di terra nella buca. Dissolvenza.

SCENA VENTUNESIMA – Tutti.

Gente in un prato. Un aquilone vola sulle note della Primavera di Vivaldi.

FINE





