

*Stanotte non dorme il cortile*  
di Gianni Rodari e di Marcello Sartarelli.  
Una “realità fantastica” nel teatro italiano  
degli anni Cinquanta

*Maria Rita Simone*

**1. Il Teatro di massa: uno sguardo sulla realtà  
dell'Italia del dopoguerra**

Nell'immediato secondo dopoguerra, in un'Italia reduce dai disastri del conflitto mondiale, nasce, per volere del Pci, il cosiddetto “Teatro di massa”. Incentrato sugli eroici episodi della Resistenza e sull'esaltazione del lavoro, si inserisce tra le attività promosse per la divulgazione di una politica fondata sull'impegno e sulla partecipazione, con lo scopo di attrarre e appassionare il popolo e promuovere sul palcoscenico un dibattito sui problemi delle masse.

In occasione della campagna elettorale per le elezioni del 18 aprile 1948, di pari passo con l'intensificarsi dell'attività di propaganda e con l'intento di celebrare il centesimo anniversario dell'anno dei moti rivoluzionari, nasce il primo vero e proprio spettacolo di Teatro di massa: '48<sup>1</sup>. La regia è affidata al regista cinematografico romano Marcello Sartarelli<sup>2</sup> vicino agli ambienti del cinema neorealista e re-

1. Antenati del Teatro di massa sono, prima, le cronache parlate, ovvero scene di cronaca tratte dai giornali, collegate dalla voce di commento dell'annunciatore o speaker e, a seguire, il teatro di cronaca che, in aggiunta al precedente modello, prevede già una sequenza di scene connesse le une alle altre (indipendentemente dal commento dello speaker), l'utilizzo di grandi teli bianchi per le retroproiezioni, detti trasparenti, l'intervento musicale e l'inserimento di brani poetici e drammatici (cfr. C. Vivaldi, *Manuale del Teatro di massa*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1951, pp. 5-10).

2. Marcello Sartarelli (Roma, 1920 - Roma, 2006), letterato, uomo di teatro, poeta, organizzatore culturale, regista, scrittore, inizia la sua carriera giovanissimo in ambito cinematografico lavorando come aiuto regista presso gli studi di Cinecittà. Dopo aver combattuto nell'esercito italiano durante la seconda guerra mondiale, e dopo aver collaborato con i partigiani, viene arrestato. Portato prima nella caserma Mussolini a Roma, dove rimane un mese, è trasferito al Forte di Pietralata con l'accusa di diserzione per non essersi presentato al distretto militare della Repubblica di Salò dopo l'8 settembre. Nel corso di un bombardamento aereo riesce a evadere dal carcere e a riprendere i contatti con i partigiani. Segue un periodo di clandestinità e di collaborazione con la Resistenza nella città di Roma. Subito dopo la guerra, Sartarelli si dedica nuovamente all'attività cinematografica, tentando di realizzare il suo primo film *Borgata Gordiani* (cfr. M. Sartarelli, *Teatro di Massa*, in “Nuovo canzoniere ita-

sponsabile del Centro d'iniziative culturali della Fgci (Federazione giovanile comunista italiana). Lo spettacolo (nato per essere rappresentato a Roma in piazza Siena), debutta nell'estate del 1949 a Budapest nell'ambito del Festival della gioventù presso il teatro Varösi Sinanz<sup>3</sup>. È possibile considerare questo come il punto di partenza di un percorso durato solo pochi anni e che ha visto coinvolte importanti figure del teatro e del cinema italiano come Paolo e Vittorio Taviani, Valentino Orsini, Giuliano Montaldo, Vito Pandolfi, Gianni Rodari, oltre il già citato Marcello Sartarelli<sup>4</sup>. L'esperienza del Teatro di massa in Italia comincia, in modo più concreto, con due spettacoli diretti da Sartarelli: *Un popolo in lotta* e *Sulla via della libertà*, considerati il modello principale per tutti gli spettacoli di Teatro di massa degli anni seguenti. Protagonista assoluto: il popolo. In scena non ci sono attori professionisti (analogamente a quanto accade in ambito cinematografico con il neorealismo), ma operai, braccianti, studenti, mondine, ecc. che hanno realmente vissuto le vicende rappresentate. *Un popolo in lotta* debutta al Teatro Comunale di Modena il 16 ottobre 1949 e racconta la storia d'Italia dall'avvento del fascismo alla nascita della Repubblica<sup>5</sup>. Il secondo spettacolo, *Sulla via della libertà*, va in scena al Teatro Comunale di Bologna il 28 febbraio 1950, con 13 repliche e circa 18.000 spettatori, tra cui Togliatti, in visita a Bologna. Sul palco circa 600 giovani operai. Lo spettacolo si sviluppa intorno all'idea di una moderna fabbrica occupa-

liano", dicembre 1972). Dopo essersi laureato in Lettere, si iscrive nel 1946 al Pci e, di lì a poco, inizia a occuparsi di teatro entrando a far parte della Commissione culturale del Pci e collaborando con la Federazione giovanile comunista italiana. Cura la regia di vari spettacoli con una compagnia di giovani attori, andando in scena nelle cantine, nelle sedi dell'Anpi (Associazione nazionale partigiani d'Italia), del Cral (Circolo ricreativo aziendale dei lavoratori) e nei cinema di periferia. Dopo la presentazione dello spettacolo '48, nell'ambito del Festival della gioventù di Budapest, si inaugura in Italia la breve stagione del Teatro di massa promosso dal Pci e ideato e fondato da Sartarelli. Nel 1951, al Congresso di Forlì, il regista romano viene nominato segretario nazionale del Centro del teatro e dello spettacolo popolare, organismo teatrale erede della politica culturale del Teatro di massa (cfr. nota 16). Tra le varie iniziative, Sartarelli promuove la nascita della Cooperativa degli spettatori italiani. Fanno parte della cooperativa attori professionisti di alto livello come Mario Scaccia, Monica Vitti, Sergio Tofano. Dopo il 1960 continua l'attività teatrale curando la regia di vari spettacoli tra cui *Pericle, principe di Tiro* di William Shakespeare, *Don Giovanni e il convitato di pietra* di Tirso de Molina, *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht, *Giovanna del popolo* di cui è anche autore. Sempre nello stesso periodo inizia a lavorare in televisione come regista di numerosi sceneggiati, documentari e rubriche (tra queste si segnala il programma sportivo *Sprint*). Per maggiori approfondimenti rimaniamo alla raccolta di documenti dattiloscritti *Marcello Sartarelli, teatro e vita*, a cura di Mariella Bontempi, in possesso di Luciano Leonesi.

3. Cfr. Vivaldi, *Manuale del Teatro di massa*, cit., pp. 10-13.

4. Cfr. G. Rodari, *Il mio teatro, dal teatro del "Pioniere" a La Storia di tutte le Storie*, a cura di A. Mancini, M. Piatti, Titivillus, Corazzano 2006, p. 161.

5. Si precisa che nell'articolo *Teatro di massa*, pubblicato sulla rivista "Nuovo canzoniere italiano" del dicembre del 1972 dal regista Sartarelli, lo spettacolo viene collocato nel 1948; in tutte le altre riviste e in tutti gli altri quotidiani del tempo, la data indicata è il 1949 (cfr. N. Pasero, A. Tinterri, *La piazza del popolo*, Meltemi, Roma 1998, p. 93). Lo spettacolo richiede venti giorni per l'allestimento e il risultato finale consiste in un'azione che si sviluppa seguendo una sorta di sceneggiatura cinematografica, contenente la descrizione precisa dei movimenti scenici svolti dai singoli e dalle masse, con una piccola parte di commento riservata alla parola (cfr. ivi, pp. 79-82).

ta; la narrazione procede poi attraverso una serie di flashback che riportano all'epoca del fascismo e alla sua caduta. Sempre nel 1950 va in scena *Domani è gioventù*, per la regia, ancora una volta, di Marcello Sartarelli. I giornali parlano a tal proposito di un numero di attori superiore ai 4.000.

Accanto al regista romano, figura chiave nel panorama del Teatro di massa è il bolognese Luciano Leonesi<sup>6</sup>; aiuto regista di Marcello Sartarelli dal 1950 al 1952, cura egli stesso la regia di alcuni spettacoli in questo arco di tempo. Il primo maggio del 1950, ai giardini Margherita di Bologna, debutta con *Primo Maggio*, scritto da Bruni e Montanari<sup>7</sup>. L'anno seguente, sempre a Bologna, Luciano Leonesi collabora con Sartarelli per la realizzazione di *Il grano cresce sulla palude*, in scena il 23 settembre. Le esperienze del Teatro di massa continuano, specialmente nel Nord Italia. Diversi copioni sono pubblicati dalla casa editrice Gioventù Nuova negli anni Cinquanta; oltre *Un popolo in lotta* e *Sulla via della libertà*, ricordiamo: *14 Luglio*, *Gioventù eroica*, *Le campane suonano per tutti*. Nel 1951, la casa editrice Edizioni di Cultura Sociale pubblica il *Manuale del Teatro di massa*, scritto da Cesare Vivaldi. Attraverso una serie di esempi tratti dagli spettacoli messi in scena in quegli anni, soprattutto da Marcello Sartarelli, l'autore fornisce al lettore tutti gli strumenti per quella che, nelle sue intenzioni, vorrebbe essere una conoscenza approfondita del Teatro di massa. Come accenna Claudio Meldolesi nella *Prefazione a Il Romanzo del Teatro di massa* di Luciano Leonesi, il Teatro di massa è, prima di ogni cosa, un teatro letteralmente "fuori luogo": basti pensare che parte delle prove si svolgono in piscina<sup>8</sup>. Piscine senz'acqua o grandi magazzini sono infatti gli spazi prediletti per i primi giorni di lavoro<sup>9</sup>. Dopo una spiegazione, nel corso di

6. Dopo l'incontro con Marcello Sartarelli nel 1950 e il lavoro come assistente alla regia e poi come regista in *Primo Maggio* (1951), *Le ragazze d'Italia hanno vent'anni* (1952), *Terra d'Emilia* (1952), Luciano Leonesi (Bologna, 1928, regista, scrittore e fabbricatore di burattini e di maschere) inizia un nuovo percorso lavorativo rifacendosi alla visione social-teatrale di Jean Vilar. Da sempre vicino a un'idea popolare di teatro, fonda nel 1960 il Gtv, Gruppo Teatrale Viaggiante (1960-73), con l'intento di portare il teatro nei luoghi di ritrovo tipici della classe operaia: le case del popolo. Tale gruppo è considerato l'apripista della cooperativa Nuova Scena creata da Dario Fo. Cura la regia di più di trenta spettacoli di profondo contenuto politico e sociale. Nel 1964 fonda il primo Teatro di quartiere che trova, ben presto, dimora stabile nella "Casetta Rossa" di via Bastia (Bologna). Nel 1967 il Gtv si stabilisce nella chiesa sconsacrata di via San Vitale a Bologna: nasce così il Teatro San Leonardo, la cui direzione artistica sarà affidata per quindici anni a Leonesi. Gestisce insieme alla moglie Carla Magnoni laboratori teatrali per bambini e collabora, in qualità di regista, con il Teatro Dehon - Teatro stabile dell'Emilia-Romagna, insieme con Guido Ferrarini. Il 18 maggio del 2006 riceve dal sindaco di Bologna, Sergio Cofferati, il Nettuno d'oro. Per maggiori approfondimenti rimandiamo a L. Leonesi, *Il Romanzo del Teatro di massa*, Cappelli, Bologna 1989; L. Leonesi, *Calorosi gli applausi, da domani si replica. L'epica storia del Gruppo Teatrale Viaggiante*, Vangelista Editori, Milano 1989; L. Leonesi, *Così cominciò la Festa dell'Unità! Memorie di donne, uomini e cose dal 1945 al 1991*, Synergon, Milano 1992; C. Meldolesi, P. Ferrarini (a cura di), *Luciano Leonesi Maestro di Teatro a Bologna*, Bulzoni, Roma 2008.

7. Cfr. Pasero, Tinterri, *La piazza del popolo*, cit., p. 85.

8. Cfr. Meldolesi, *Prefazione*, in Leonesi, *Il Romanzo del Teatro di massa*, cit., p. 8.

9. Il resoconto delle prime giornate di lavoro presentato da Vivaldi nel *Manuale del Teatro di massa* mostra una perfetta organizzazione, frutto di un'accurata pianificazione. Tale presentazione così ordinata e precisa è comprensibile, dal momento che il testo è un "manuale", ovvero uno strumento utile alla creazione di uno spettacolo di Teatro di massa, contenente istruzioni il più possibile

una riunione introduttiva, a cura del direttore del complesso e del regista, hanno luogo le prove vere e proprie, nel corso delle quali i partecipanti vengono divisi in gruppi, guidati da un capogruppo. Solitamente si parte dalle scene più semplici, si passa poi alle scene parlate e alle scene di massa, abbozzate nella sala prove. Una volta messe a punto le singole scene, le prove si trasferiscono in teatro, dove il regista può curare lo spettacolo dal punto di vista ritmico. Viene introdotto lo speaker, ovvero la voce di commento fuori campo, e il corpo di ballo. Pochi giorni prima del debutto ha luogo la prova generale, alla presenza di un selezionato numero di amici spettatori.

Per quel che concerne il copione, esso è frutto di un lavoro di squadra che vede coinvolti regista, uomini di teatro, giornalisti, uomini di cultura, scenografi, operai, lavoratori delle categorie interessate alla storia che si vuole narrare. Una volta scelto l'argomento, si passa alla stesura del copione, operazione, questa, che si articola in tre fasi: trattamento, scaletta, sceneggiatura. Si procede cioè dall'individuazione della tesi da sviluppare alla scelta delle scene e alla stesura del copione con tutte le battute e i canti.

La scenografia consiste in tre trasparenti ovvero tre schermi di tela bianca poggiati su tre telai. Una sorgente luminosa bianca o colorata, posta dietro ciascun telo, consente la proiezione di ombre di persone o di sagome poste a diretto contatto con lo schermo. Il lavoro è poi impreziosito dalla presenza della musica. Il musicista sceglie dischi, dirige cori, conduce l'orchestra, se presente. Il commento musicale è utilizzato con la funzione di accompagnamento e di contrappunto.

L'organizzazione di spettacoli di Teatro di massa, come si evince da quanto si è detto fino a questo punto, è assai articolata e prevede una suddivisione in complessi e comitati formati da ulteriori categorie, secondo uno schema gerarchico<sup>10</sup>.

chiare per il lavoro di messinscena. Occorre, però, mettere a confronto tali descrizioni con altre più "disincantate", che mostrano come, in realtà, molte scelte siano state dettate dal dover necessariamente lavorare con i pochi mezzi messi a disposizione dal partito nell'Italia del dopoguerra. A tal proposito è significativa la testimonianza di Luciano Leonesi. Raccontando l'esperienza delle prove di *Sulla via della libertà* e dei primi giorni di lavoro nella piscina coperta dello stadio di Bologna, così scrive: «L'infame androne faceva rimbombare, centuplicandole, le violente pedate del passo dell'oca calate sull'assito steso sulla vasca e le rimandava nell'aria come il rullare dei timpani nel *Sigfrido* e noi per farci sentire ci urlavamo nelle orecchie come davanti allo sferragliare di un treno. [...] No! La piscina coperta non era adatta. Sartarelli ne aveva fin sopra i capelli. Bondi arrivò sorridente, contento di vedere la "famiglia" al lavoro e sventolando il giornale disse a Marcello: – Hai visto? Stiamo marciando eh! Sarai contento!? La pausa permise ai seicento un momento di relax che si manifestò con lo stesso rumore che segue il brillare delle mine nelle cave di marmo di Carrara: un rotolio cupo che faceva spasimare le viscere e Sartarelli, come Antonio nel *Giulio Cesare*, allargò un braccio e muto indicò a Bondi il vivace e assordante ambiente. – Qui non si può lavorare, me lo dici come facciamo a rispettare le date? Me lo dici?» (ivi, pp. 34-35).

10. Il Teatro di massa prevede la creazione di un Complesso teatrale di massa, formato da un Comitato direttivo, a sua volta costituito da un responsabile generale del Complesso, da un vice responsabile e, a seguire, da un responsabile amministrativo, da un responsabile del servizio d'ordine (alla guida dei capigruppo che gestiscono i gruppi) e da un responsabile del lavoro di scena. Quest'ultimo gestisce sia la squadra di lavoro (elettricisti, macchinisti, falegnami, pittori, attrezzisti e sarte), sia la commissione tecnica (regista, aiuto regista, scenografo, musicista, coreografo, costumista). A conclu-

Nello stesso anno in cui Vivaldi scrive il *Manuale* va in scena, il 17 febbraio, al Teatro Comunale di Genova, *Stanotte non dorme il cortile*, una commedia in due tempi (così come indicato nella prima pagina del copione)<sup>11</sup> di Gianni Rodari e di Marcello Sartarelli, regia di Marcello Sartarelli, costumi e scenografie di Giulia Mafai. Il testo risulta primo classificato al Premio Francesco Jovine per copioni di Teatro di massa<sup>12</sup>. *Stanotte non dorme il cortile*, nato dalla collaborazione di Sartarelli con l'Api, Associazione Pionieri d'Italia, e con Gianni Rodari<sup>13</sup> (che il regista romano aveva incontrato a Firenze)<sup>14</sup>, è il primo spettacolo di massa per grandi e piccoli, con giovani e giovanissimi in scena. Esperienza destinata a rimanere unica nel Teatro di massa, che d'altra parte già nel 1951 si mostra avviato verso una precoce conclusione. In quello stesso anno, infatti, ha luogo il convegno di Forlì sul Teatro di massa, che mette in luce i primi segni di decadenza di un'esperienza sviluppatasi in un arco di tempo assai breve e ormai vicina al termine. L'incontro ha luogo il 21 e il 22 dicembre nel Salone della Camera di lavoro di Forlì. L'organizzazione è a cura di Marcello Sartarelli: obiettivo del convegno è un bilancio delle esperienze di Teatro di massa fino a quel momento condotte. Sono presenti Davide Lajolo, direttore de "l'Unità" di Milano, Giulio Trevisani, direttore del "Calendario del popolo", Carlo Salinari, Ernesto de Martino, Bruno Schacherl, Giancarlo Pajetta. Il convegno si presenta, ben presto, come un'occasione di riflessione a più ampio raggio sulla crisi del teatro italiano. Appare necessario sperimentare una nuova politica teatrale, comune a tutta la sinistra, capace di risollevare il teatro italiano e di promuovere, in tutto il paese, un teatro popolare e democratico. L'obiettivo è dunque quello di trasformare il teatro italiano, borghese per tradizione, in teatro democratico e popolare. Al tal proposito si rileva come in realtà il

sione del *Manuale*, Vivaldi sottolinea l'importanza di creare l'Associazione Amici del Teatro di massa (diretta dal presidente e da un Comitato direttivo, formato dai responsabili dei vari settori di lavoro e dagli scrittori). Scopo dell'associazione è organizzare conferenze, gestire biblioteche, promuovere gruppi di studio e, soprattutto, garantire stabilità all'attività del complesso (cfr. Vivaldi, *Manuale del Teatro di massa*, cit., pp. 57-82).

11. Cfr. G. Rodari, M. Sartarelli, *Stanotte non dorme il cortile*, 1951, copione in possesso di Luciano Leonesi.

12. Si tratta di un premio per copioni di Teatro di massa incentrati su alcuni temi fondamentali della società italiana, come la pace, la Resistenza, la riforma agraria, la smobilitazione industriale. *Stanotte non dorme il cortile* risulta primo classificato, votato all'unanimità dalla giuria in quanto «opera singolare rivelatrice di un sicuro talento poetico e teatrale» (L. Rèpaci, *Teatro d'ogni tempo*, Ceschina, Milano 1967, p. 915). Risulta secondo classificato Alfredo Zennaro con *Sudore nero*, testo teatrale incentrato sulla lotta dei minatori del Valdarno contro la smobilitazione imposta dal patronato. Si aggiudica il terzo posto, infine, *Terra d'Emilia* di Giuseppe Brini (cfr. *ibid.*).

13. Cfr. *infra*, pp. 48-51.

14. Cfr. Rodari, *Il mio teatro, dal teatro del "Pioniere" a La storia di tutte le storie*, cit., p. 178. A tal proposito narra Sartarelli: «Ci mettemmo subito al lavoro, stavamo nello stesso albergo, mangiammo e dormimmo assieme non ricordo nella stanza di chi e all'alba avevamo la prima scaletta di *Stanotte non dorme il cortile*. Poi ognuno fece la sua parte e io dovetti tagliare e cucire molte volte e questo anche durante le prove. Si provava al Carlo Felice, ogni pomeriggio fino a sera, un teatro anch'esso bombardato, con le madri che accompagnavano i figli e con un'organizzazione formidabile» (ivi, p. 179).

Teatro di massa non sia stato del tutto capace di fornire un'adeguata risposta a tale esigenza. Tra i vari interventi ricordiamo quello di Davide Lajolo, che intravede negli spettacoli del Teatro di massa il pericolo della retorica, del formalismo e del settarismo, e quello di Giancarlo Pajetta, membro della direzione del Pci, che sottolinea la necessità di "snellire" gli spettacoli per eliminare quei difetti tecnici che ancora affiorano<sup>15</sup>.

Risalgono al 1952 le ultime esperienze di Teatro di massa. *Le ragazze d'Italia hanno vent'anni*, elaborato a partire da un testo di Gianni Rodari, viene messo in scena a cura di Luciano Leonesi in giugno, in occasione degli Incontri di Primavera organizzati dalle donne dell'Udi. In settembre, in occasione della Festa dell'Unità, ai giardini Margherita di Bologna va in scena *Terra d'Emilia* (testo di Gurcio, Natoli, Brini, regia di Luciano Leonesi). Questo è considerato l'ultimo spettacolo di Teatro di massa di Bologna<sup>16</sup>.

## 2. Gianni Rodari e l'Associazione Pionieri d'Italia: al lavoro con la fantasia

Pur ponendosi come esperienza culturale unificatrice rivolta a un pubblico assai vasto di masse popolari, il Teatro di massa non ha trascurato esperienze di coinvolgimento dei più piccoli. Sotto l'impulso del nuovo slancio democratico delle masse popolari, nell'immediato dopoguerra sorgono in Italia organizzazioni per il coinvolgimento dei giovani e dei giovanissimi. Esse nascono e si sviluppano attorno al fulcro rappresentato dal Fronte della Gioventù, la più vasta organizzazione giovanile partigiana, attiva tra il 1943 e il 1945, e cominciano a diffondersi in modo spontaneo tra il 1945 e il 1950. Nel 1949 il nome Associazione Pionieri d'Italia (Api), adottato dalle città di Livorno e di Bologna, diviene anche il nome dell'associazione nazionale. È formata da ragazzi e da ragazze di età compresa tra i 7 e i 14 anni e ha l'obiettivo di diffondere tra i giovanissimi i principi e i valori di una concezione democratica, progressiva e popolare della vita. Segretario dell'organizzazione è Carlo Pagliarini, che lavora in collaborazione con Dina Rinaldi, Gianni Rodari, Amerigo Francia, Otello Montanari, Marta Murotti, Enrico Guarneri, Lidia De

15. Cfr. Pasero, Tinterri, *La piazza del popolo*, cit., pp. 87-89.

16. Cfr. ivi, pp. 90-92. Nel 1952 nasce il Centro del teatro e dello spettacolo popolare, la cui direzione è affidata a Marcello Sartarelli. Questa esperienza dura fino al 1958 con l'intento di spingere il teatro in una nuova direzione. Portavoce di questo impegno è la rivista "Teatro d'oggi", edita a cura del Centro del teatro e dello spettacolo popolare, con sede a Roma, che fonde l'esperienza di Sartarelli con quella di Vito Pandolfi e di Bruno Schacherl. Il Pci degli anni Cinquanta comprende che è arrivato il momento di intervenire nella cultura ufficiale fino a questo momento criticata. Isolandosi, la sinistra non sarebbe riuscita a promuovere l'auspicato rinnovamento culturale. L'intento del Pci è, dunque, quello di consegnare il teatro agli intellettuali e di caratterizzarlo nel segno del professionismo, andando contro l'essenza stessa del Teatro di massa. «Dalla scena non ci si doveva rivolgere solo all'operaio ma anche al dottore, al farmacista, al cattolico. La ricerca di un consenso più ampio indusse il partito a sostenere tutto quanto potesse essere definito "culturalmente valido" contro qualsiasi forma di settarismo» (ivi, pp. 125-129).



Grada. Gianni Rodari, direttore nell'immediato dopoguerra de "L'ordine nuovo", periodico della Federazione comunista di Varese, poi giornalista de "l'Unità", fonda nel 1950 con Dina Rinaldi il giornale per ragazzi "Pioniere", settimanale dell'Api; nel 1951 pubblica il *Manuale del Pioniere*, il suo primo testo pedagogico, inteso a fornire le basi teoriche di questo progetto educativo. In tale opera egli descrive in modo dettagliato caratteristiche e funzionamento dell'Api<sup>17</sup>. Elementi cardine sono il rispetto per il lavoro e per i lavoratori, l'amore per la patria, per la Repubblica e per la democrazia, il sentimento di fratellanza, l'amicizia con tutti i popoli del mondo, il senso di solidarietà, l'amore per lo studio, lo spirito d'iniziativa, la fiducia in se stessi. Alla guida dei Pionieri vi è un dirigente che deve essere visto come un educatore capace di infondere nei ragazzi, attraverso il gioco, lo spirito della democrazia. In sintesi, si cerca di dare ai ragazzi la possibilità di una «vita organizzata, intensa, gioiosa, interessante ed educativa»<sup>18</sup>. Educare alla gioia, come specifica Carlo Pagliarini, significa:

Non educare all'euforia, al semplicismo; [...] [non] togliere i ragazzi dal mondo in cui vivono per trasportarli in un mondo staccato, chiuso, artificioso, ma aprire ai ragazzi quelle prospettive di gioia, la cui conquista non è né facile, né immediata, ma richiede lavoro, sacrifici, sforzi<sup>19</sup>.

Dal punto di vista organizzativo, alla base dell'Api vi è il «reparto dei pionieri», suddiviso in reparto maschile e in reparto femminile. Ulteriore sostegno è offerto dal "Consiglio degli anziani" e dagli "Amici dei pionieri"<sup>20</sup>. Ogni reparto può scegliere il proprio nome. Il nome deve avere un significato particolare, ricordare un eroe, un patriota, uno scienziato, un esploratore o un luogo. Fondamentale è il motto: «AVANTI!», seguito dalla parola d'ordine: «VERSO LA VITA!». Diverse le attività proposte, dallo sport con la presentazione di saggi ginnici, alle proiezioni cinematografiche di film adatti ai ragazzi (fiabe cinematografiche, cartoni animati e cortometraggi comici, documentari e cortometraggi a contenuto scientifico e didascalico, film d'avventura e film storici), alle gite, alle ricerche, all'organizzazione e alla gestione di biblioteche, alla promozione di letture collettive, ai falò, all'educazione alla pace attraverso giochi e concorsi. Grande importanza viene data al teatro. Scrive a tal proposito Rodari:

17. Cfr. G. Rodari, *Manuale del Pioniere*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1951.

18. Ivi, p. 10.

19. A. Guiso, *La colomba e la spada. "Lotta per la pace" e antiamericanismo nella politica del partito comunista italiano (1949-1954)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2006, p. 559.

20. Il "Consiglio degli anziani" è costituito da rappresentanti dei genitori, della scuola e delle organizzazioni democratiche. Il compito del Consiglio è aiutare il reparto, specie nella fase iniziale di costituzione. In particolare, il primo aiuto consiste nel trovare una sede e un cortile e tutto ciò che occorre per attrezzare entrambi i luoghi. Elementi indispensabili per la sede sono i giochi da tavolo, la biblioteca, un piccolo palcoscenico. Nel cortile, invece, occorre che vi siano altalene, giostre e attrezzi ginnici. Il gruppo "Amici dei pionieri" è formato da genitori, insegnanti, dirigenti politici e sindacali, personalità della cultura, dell'arte, dello sport, esercenti, professionisti che offrono appoggio e amicizia ai reparti (cfr. Rodari, *Manuale del Pioniere*, cit., pp. 18-33).

Con un gruppo artistico ed un modesto teatrino, potete realizzare vari tipi di spettacoli:

- RECITE sulla base di brevi commedie che già l'Api ha provveduto a stampare e diffondere e che potrà fornire in seguito
- RAPPRESENTAZIONI DI QUADRI VIVENTI riproducenti vignette o scene dei romanzi avventurosi o comici pubblicati dal "PIONIERE" [...]
- SPETTACOLI VARIATI comprendenti la recitazione di qualche poesia, di uno scherzo comico, la rappresentazione di un quadro vivente con un significato preciso (la difesa della pace, il lavoro, ecc.), esecuzione di cori, ecc.
- SPETTACOLI INTERAMENTE CANTATI, con la rappresentazione di qualche favola cantata, con canti individuali e collettivi
- RAPPRESENTAZIONI DEL TEATRO DI MASSA (naturalmente se vi sono a disposizione copioni adatti)
- RAPPRESENTAZIONE DI GIOCHI scelti dall'opuscolo sui giochi pubblicato dall'Api<sup>21</sup>.

Sono specificate, inoltre, altre due particolari iniziative teatrali: IL TEATRINO DELL'AIA o del cortile (spettacoli formati da un repertorio misto di numeri cantati e recitati da portare a domicilio nelle diverse aie e cortili) e gli SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI.

Scrivre ancora Rodari:

50 Ognuno che abbia qualche pratica di organizzazione sa quanto ai ragazzi piaccia recitare, interpretare parti, anche modeste, quanto piacciono le maschere, i travestimenti, le truccature e quanto godano, anche quando (a volte) affettano il contrario, nel dire poesie e filastrocche. "Il teatro" è ancora una grande attrazione, soprattutto per i ragazzi, e soprattutto per i ragazzi di provincia. "Fare il teatro" significa per essi entrare in un mondo fantastico<sup>22</sup>.

Il teatro è strettamente connesso alla fantasia e all'immaginazione; può essere d'aiuto ai ragazzi per sviluppare una coscienza critica fin dalla più tenera età, in modo da rendere i giovani coscienti di se stessi, responsabili delle proprie azioni, distruggendo le timidezze eccessive e dannose, correggendo le esuberanze e rafforzando il sentimento collettivo, per creare delle vere personalità. Tutti questi principi sperimentati da Rodari già negli anni Quaranta, quando era un giovane maestro elementare, troveranno massima espressione nel suo più importante testo teorico, *La Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*<sup>23</sup>. Qui Rodari, citando i *Frammenti* di Novalis, parla della necessità di inserire una nuova disciplina accanto alla logica: la *fantastica* (arte di inventare), espressione di creatività, scambio continuo tra fantasia e ragione.

21. Ivi, pp. 69-70.

22. Ivi, p. 68.

23. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973.



La fantasia è una tecnica della ragione, il suo potenziamento immaginativo, utopico, progettuale e divergente insieme; la ragione (critica e “allargata” ad un tempo) è l’orizzonte in cui e per cui opera la fantasia; questa infatti si lega a tecniche, guarda a valori universali, sa di disporsi in un gioco dialettico<sup>24</sup>.

### 3. Tra realtà e fantasia: *Stanotte non dorme il cortile*, un “Teatro di massa con i piccoli”

*Stanotte non dorme il cortile* è da considerarsi un interessante campo di prova nell’esercizio di scambio tra il razionale/reale e la fantasia. Così si intitola un articolo pubblicato su “l’Unità” l’11 marzo del 1951: «Un suggestivo spettacolo del Teatro di massa a Genova. Bambini e fate in un cortile italiano. L’interessante dramma di Rodari e Sartarelli – storia di un piccolo mondo»<sup>25</sup>.

*Stanotte non dorme il cortile* è prima di tutto uno spettacolo di Teatro di massa, ma con sfumature differenti rispetto agli esempi precedenti. Già dal titolo dell’articolo, risulta innovativo l’accostamento tra Teatro di massa e “fantasia”. In un altro articolo, pubblicato sulla rivista “Vie Nuove” nel 1951, vengono elencate in modo chiaro le differenze:

Innanzitutto stavolta l’unità dello spettacolo non è data soltanto dall’unità dell’argomento concettuale (come per esempio la storia della lotta contro il fascismo in *Sulla via della libertà*), ma è cercata sul terreno della fantasia con un’immagine: il dramma narra infatti la storia di un cortile e dei suoi ragazzi attraverso i loro giochi e le loro fiabe, sconvolti dagli orrori della guerra, rinati con uno spirito nuovo sulle rovine. Il problema dei rapporti tra l’infanzia e la guerra è prospettato e analizzato con una favola che ha un protagonista collettivo (l’infanzia), ma – e questa è la seconda differenza – non narra episodi storicamente accaduti, non presenta personaggi storici, come facevano invece i precedenti spettacoli, che erano animati da nomi e figure reali<sup>26</sup>.

Questo scambio tra reale e fantastico viene ulteriormente approfondito nell’articolo pubblicato su “l’Unità”:

La storia è ricca di invenzioni, di allusioni delicate, di tenere fantasie di un solido contenuto umano, che non scivola mai nella retorica e non abbandonando il linguaggio della fantasia è sempre profondamente radicato nella realtà. Lo spettacolo, vivamente atteso poiché il primo del genere a Genova, ha riscosso molto successo. Successo mancabile per uno spettacolo che ha saputo legarsi alla lotta delle masse popolari, interpretando la loro volontà di pace<sup>27</sup>.

24. F. Cambi, *Rodari pedagogista*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 34.

25. M.P., *Un suggestivo spettacolo del Teatro di massa a Genova. Bambini e fate in un cortile italiano. L’interessante dramma di Rodari e Sartarelli – storia di un piccolo mondo*, in “l’Unità”, 11 marzo 1951.

26. Vice, *Un nuovo spettacolo di Massa. Stanotte non dorme il cortile*, in “Vie Nuove”, marzo 1951.

27. M.P., *Un suggestivo spettacolo del Teatro di massa a Genova. Bambini e fate in un cortile italiano*, cit.

Lo scrittore e pittore Leonida Rèpaci descrive così *Stanotte non dorme il cortile*:

È una storia di ragazzi colti tra la luce e l'ombra, tra la Pace e la Guerra. Vediamo gli eterni personaggi delle fiabe, le fate, le streghe, i maghi, i nani, gli animali, le maschere, entrare nella vita dei ragazzi come presenze affettuose di un sogno sognato a occhi aperti<sup>28</sup>.

Questi articoli offrono interessanti spunti di riflessione sulla connessione tra realtà e fantasia e sul modo di parlare ai più giovani della guerra e di tutto ciò che a essa è connesso. La vicenda, che ha come fulcro il cortile e i bambini che lo animano, si sviluppa in un arco di tempo che va dal 1943 al secondo dopoguerra. Con il passare degli anni cambia la fisionomia del cortile – bombardato in tempo di guerra, ridotto a macerie, poi a cantiere per i lavori e, infine, nuovo spazio ricostruito – così come cambiano i personaggi che animano il cortile. Sempre uguale nel tempo è invece la paura della guerra, la minaccia che scombussola e torna a scombussolare il micromondo del cortile: un piccolo spazio, una piccola realtà fatta di giochi di bambini, di piccoli che sognano di imitare i grandi (i soldati o i divi del cinematografo), di teatrini di marionette, di fiabe, di pozioni e di incantesimi. All'esterno ci sono i mostri, che non sono mai realtà fittizie, ma esseri in carne e ossa che fanno paura persino ai personaggi delle fiabe, persino agli orchi e alle streghe che hanno l'animo cattivo. Ma all'esterno ci sono anche gli altri, altri micromondi, altri cortili, altra gente con cui condividere un cammino all'insegna della pace. Si intravede in ciò una volontà di apertura, capace di andare oltre le divisioni politiche (in linea, per certi aspetti, con quel bisogno di rinnovamento che qualche mese più tardi sarà oggetto di attenzione nell'ambito del convegno di Forlì). È un messaggio rivolto a tutti, attraverso «una lunga fiaba collettiva»<sup>29</sup>, dove a regnare, sovrana assoluta, è la fantasia. Il potere della creatività permette di aprire gli orizzonti della realtà e al tempo stesso salvaguarda la drammaturgia dal rischio di una certa semplicità didascalica e didattica. In modo graduale il testo prende distanza dal mondo reale, fino ad arrivare alla conclusione onirica, nella quale personaggi della fiaba e uomini in carne e ossa navigano sulla stessa barca verso la terra del domani felice. Il messaggio conclusivo del “vissero felici e contenti” è presentato in un contesto che non ha più nulla a che vedere con la realtà; rimane solo la speranza che quel sogno possa realizzarsi un giorno.

28. Rèpaci, *Teatro di ogni tempo*, cit., p. 915.

29. A. Rodari, *Questa notte non dorme il cortile*, in “l'Unità” di Genova, 18 febbraio 1951.

### 3.1. Struttura dello spettacolo e trama

Lo spettacolo si articola in due tempi. Il primo tempo è suddiviso in quattro scene, all'interno delle quali ci sono una farsa e una fiaba: *Gli esami di Arlecchino* e parte de *La fiaba dell'erba voglio*, a loro volta suddivise in quadri. Il secondo tempo è articolato in quattro scene e contiene la fiaba *I ragazzi e le fate* e la rimanente parte de *La fiaba dell'erba voglio*. I tre testi, scritti da Gianni Rodari, possono essere messi in scena singolarmente, indipendentemente gli uni dagli altri, e diventare, pertanto, materiale anche per altri spettacoli teatrali<sup>30</sup>. Sono, al tempo stesso, ben inseriti all'interno del copione *Stanotte non dorme il cortile*, frutto di una stretta collaborazione tra Rodari e Sartarelli.

Afferma a tal proposito Rodari:

Sartarelli ed io abbiamo lavorato con due obiettivi: interpretare l'aspirazione popolare alla pace per la salvezza dell'infanzia e contribuire allo sviluppo del teatro di massa. [...] Noi speriamo che lo spettacolo per cui abbiamo scritto il copione richiami l'attenzione di scrittori e artisti sulla necessità di creare un vasto repertorio teatrale di contenuto democratico. [...] Abbiamo scelto a soggetto del nostro lavoro l'infanzia perché pensiamo che attorno a questo tema esista una larga unità popolare al di sopra di ogni divisione politica e di classe<sup>31</sup>.

Restando nell'ambito dell'analisi della struttura, ulteriore elemento unificatore, con il frequente ruolo di raccordo tra una scena e la seguente, è la voce fuori campo dello speaker, figura caratteristica di tutti i copioni del Teatro di massa. Si tratta di interventi che hanno la funzione di commento rispetto a quanto è appena accaduto o di introduzione rispetto a quanto sta per accadere. Queste le primissime indicazioni e battute presenti nel copione

30. Le due fiabe *I ragazzi e le fate* e *La fiaba dell'erba voglio* e la farsa *Gli esami di Arlecchino* sono state pubblicate nel supplemento n. 1, "Il teatro del Pioniere", della rivista "La repubblica dei ragazzi", del gennaio 1951 (cfr. Rodari, *Il mio teatro, dal teatro del "Pioniere" a La storia di tutte le storie*, cit., p. 12). Il testo *Gli esami di Arlecchino* è presente anche nella raccolta di scritti teatrali dal medesimo titolo (Id., *Gli esami di Arlecchino*, Einaudi, Torino 1987). Nell'introduzione a "Il teatro del Pioniere", n. 1 del 1951, così si legge a proposito delle due fiabe: «Queste due fiabe sceniche sono tolte dallo spettacolo del Teatro di massa *Stanotte non dorme il cortile* di Gianni Rodari e Marcello Sartarelli. Esse sono di esecuzione facile e divertente. Possono essere recitate in una sola serata e formano da sole uno spettacolo completo, se realizzate con cura. Oppure ciascuna di esse può costituire un "numero" di attrazione in uno spettacolo vario, con cori, canzoni, balletti, dizione di poesie e filastrocche, brevi scherzi comici. [...] Fate partecipare alla recita anche ragazzi non iscritti all'Api, se sanno recitare e hanno buona volontà. Non spendete molti soldi per i costumi e le scene: "arrangiatevi" con la fantasia e lo spirito d'iniziativa, da veri pionieri».

31. A. Rodari, *Stanotte non dorme il cortile, sabato sera al Teatro Comunale dell'Opera*, in "l'Unità" di Genova, 15 febbraio 1951. Prova di ciò è la grande partecipazione di attori cattolici, tra cui il dirigente del Centro cattolico genovese del Teatro (cfr. Vice, *Un nuovo spettacolo di Massa. Stanotte non dorme il cortile*, cit.).

Cortile 1943

SPEAKER. Questa è la storia di un cortile; un qualunque cortile di una qualunque città italiana, un piccolo mondo chiuso da un portone dove la gente vive, soffre e spera. La nostra storia comincia in un momento triste: il portone era ben chiuso, quando fuori è cominciata la guerra; ma per tener lontano la guerra non basta chiudere il portone. È entrata qui in ogni casa come un ospite che non si può respingere... questo è il cortile. (*Luce in scena. Cortile vuoto. Si odono spari scoppi. Musica eroica in crescendo*)<sup>32</sup>.

A seguire si odono voci di ragazzi che intimano ad altri di arrendersi. Ben presto entra in scena una bandiera bianca legata a un bastone sorretta da un giovane armato di sciabola e pistola di legno; si svela subito che si tratta di un gioco tra ragazzi, dove le femminucce sono solo delle spione e i maschietti valorosi soldati appartenenti a "bande rivali" per un giorno, per un pomeriggio, per un'ora. Giusto il tempo di mostrare all'avversario il proprio coraggio con semplici sciabole di legno, prima che le voci squillanti delle mamme richiamino tutti a casa per la cena.

Segue la seconda scena. È ambientata all'interno di una delle case che si affacciano sul cortile. È la casa di una bambina che si chiama Paola. Controvoglia la piccola cerca di finire i compiti. Chiede aiuto alla mamma per scrivere il tema, ma la donna è intenta a rimproverare il figlio Gino che ha mangiato anche la razione di pane del babbo. Approfittando dell'assenza della madre, che va a chiedere in prestito un filoncino per la cena, Paola supplica il fratello di darle una mano a scrivere il tema dal titolo «I vostri giochi preferiti». Mentre Gino detta, si spegne la luce nella casa, si accende la luce nel cortile e le parole del tema prendono corpo sulla scena.

Nel cortile alcuni bambini giocano a girotondo e a nascondino, altre bambine con le bambole. Paola entra in scena con la sua bambola e cerca di raggiungere le compagne ma viene esclusa dal gioco. Resta da sola, con il suo fedele giocattolo, a piagnucolare. Alcuni bambini, detti i «banditi della mano nera», le portano via la bambola, altri bambini, che giocano agli indiani, promettono di riparare al torto. I pellerossa guidati da Toro seduto restituiscono la bambola sana e salva. A questo punto, Paola viene sottoposta a una prova: il gioco «Acqua e fuoco». La piccola è quindi bendata e solo dopo vari tentativi riesce a raggiungere la sua amata bambola. L'abbraccia e la culla cantando una ninna nanna.

Nella terza scena viene illuminata un'altra parte del cortile, dove un gruppo di ragazzi sta allestendo lo spettacolo di burattini *Gli esami di Arlecchino e compagni*. La scena è articolata in quattro quadri. Nel primo, il Dott. Balanzone interroga Arlecchino, Pulcinella e Colombina che devono sostenere un esame. Non essendo in grado di rispondere alle domande, i tre vengono bocciati e vanno via piagnucolando. Nel quadro successivo, un Ciarlatano vende in piazza pozioni magiche per ogni evenienza, dimostrando con la complicità di Stenterello, ben istruito sul da farsi, l'efficacia immediata dei propri prodotti e la veridicità delle informazioni che li riguardano. Arlecchino, Pulcinella e Colombina, incoraggiati dall'astuto Stente-

32. *Stanotte non dorme il cortile*, cit., primo tempo, p. 1.

rello, sono convinti ad acquistare la polverina Sottuttomé, che permetterà loro di imparare di colpo la storia, la geografia, la matematica e la fisica. Nel terzo quadro i tre studenti si presentano dal Dott. Balanzone sostenendo di essere pronti per l'esame. Arlecchino, Pulcinella e Colombina iniziano a dare risposte prima ancora che siano formulate le domande e vengono bocciati per la seconda volta. Nel quadro finale le tre mascherine tornano dal Ciarlatano, lamentandosi del pessimo risultato. L'uomo si scusa sostenendo di aver fatto confusione tra le medicine e di aver in realtà venduto una pozione contro i calli. Entra in scena Pantalone con la faccia fasciata e incomincia a picchiare il Ciarlatano. Nella confusione generale, tutti scappano. Restano in scena Arlecchino, Pulcinella e Colombina, in lacrime.

Conclusa questa parentesi, segue la quarta scena, introdotta dalla voce fuori campo dello speaker. È notte, tutti i bambini dormono, così come le piccole buffe maschere. L'unica a essere sveglia è una ragazzina, Graziella. La piccola si alza, va nella stanza da pranzo, si avvicina alla fotografia del padre lontano in guerra e parla con lui. Si illumina il trasparente e appare una trincea. Immediatamente la scena si sposta sul campo di battaglia, come se la bambina avesse raggiunto lì il padre. Graziella vuole sapere quando il babbo tornerà a casa; l'uomo la rassicura, promettendo che a Natale sarà di nuovo da lei e le racconterà tante storie come quella di Maria Rosa (si tratta de *La fiaba dell'erba voglio* di Gianni Rodari).

Inizia così una sorta di secondo intermezzo articolato in cinque quadri (il copione non presenta la dicitura "primo quadro" a differenza dei seguenti, ma è evidente lo stacco, dato il buio che separa l'inizio della storia di Maria Rosa dalla scena precedente). La storia prende corpo sulla scena. Maria Rosa è nel bosco, intenta a raccogliere le fragole; scopre ben presto che quello non è un bosco qualsiasi, bensì il bosco incantato, dove vivono Cenerentola, Biancaneve, i maghi, le streghe, e la Fata dai capelli turchini che la bambina desidera conoscere. Viene così istruita dalle fragoline circa il percorso da intraprendere: il suono di un flauto le indicherà il giusto sentiero. Il secondo quadro è ambientato in un'altra parte del bosco. Dopo tanto cammino Maria Rosa si rende conto di aver perso la via; incontra qui un Cavallo parlante, il guardaboschi; la piccola chiede indicazioni per raggiungere la Fata dai capelli turchini, ma con scarso risultato poiché l'interlocutore è un po' sordo. Improvvisamente il suono del flauto richiama l'attenzione di Maria Rosa e la bambina può riprendere il cammino. Nel terzo quadro, un secondo guardaboschi, il Gatto con gli stivali, è alle prese con una strega che si spaccia per una nonnina malata. Ingannando la buona fede del gatto, la donna malvagia convince la bestiolina ad allontanarsi per comperare le medicine. Aspetta così Maria Rosa e, fornendole indicazioni sbagliate, tenta di mandarla sul sentiero errato. Il gatto arriva giusto in tempo per indirizzare la bambina sulla retta via. Ulteriore conferma è il suono del flauto. Nel quarto quadro entrano in scena la strega, la volpe e il lupo. La donna convince le due bestie a rubare il flauto magico del grillo, per condurre Maria Rosa nella casa dell'orco. La volpe e il lupo portano a termine la missione. Il quinto quadro è ambientato nel bosco, davanti alla casa dell'orco. Maria Rosa, seguendo il suono del flauto, entra nell'abitazione, credendo di trova-

re la fata turchina. La fata, insieme al grillo e ai maghi, interviene per salvare la bambina. All'improvviso si odono dei rumori, e c'è un rapido cambiamento di luci. Entrano in scena dei mostri, che raggruppano tutti i personaggi sul fondo. La strega, l'orco e il lupo cercano di mettersi in salvo, specificando che anche loro sono di animo cattivo. I mostri uccidono tutti. Poi buio. Si accende la luce nel cortile; il portone prima chiuso si spalanca, anche la casa di Graziella si illumina. Entra in scena un mostro enorme; al suo cenno, lampi, tuoni, fragore infernale. La casa viene bombardata. Il mostro raccatta da terra una bambola (la bambola di Paola) e, con un gesto violento, le stacca la testa e va via. La scena presenta adesso il cortile con le macerie fumanti; entra una donna, raccoglie la bambola e la culla tra le sue braccia. Si conclude così il primo tempo. All'inizio del secondo tempo la scena rappresenta ancora una volta il cortile, adesso pieno di macerie e di baracche. C'è una staccionata e un manifesto, sulla sinistra. Nel cortile ci sono dei ragazzi, indicati nel copione con il termine di "sciucià". La guerra è finita e la gente tenta di andare avanti come può. In prossimità della staccionata, un capobanda si fa lucidare le scarpe da uno sciucià, mentre altri ragazzi sono intenti a riparare una bicicletta rubata. La bicicletta viene venduta per poche lire a un uomo che ne ha bisogno per lavorare. Entra in scena la banda avversaria, si ha un breve diverbio e poi tutto torna come prima. È sera, alcuni ragazzi vanno a dormire, mentre altri restano a fare la guardia. Uno dei ragazzi, Giovanni, come viene precisato dallo speaker, sogna di diventare come il gangster con la pistola raffigurato in un vecchio manifesto cinematografico. Giovanni dorme e sogna di essere Jonny. Seguono una serie di brevi quadri separati gli uni dagli altri dall'indicazione BUIO.

Entra in scena una controfigura di Giovanni, Jonny, un gangster che sta organizzando insieme ai suoi scagnozzi una rapina. L'uomo custodisce gelosamente la piantina del fortino e non permette al gangster Joe e alla sua banda di impossessarsi della mappa. Subito dopo il buio, segue una scena in cui Jonny e i compagni giocano a carte. All'improvviso giunge la notizia che uno dei suoi uomini, Jimmi, è stato ferito a tradimento da Joe. Jonny consegna dei soldi alla sorella di Jimmi per le cure del fratello. La donna rifiuta e, solo dopo qualche pressione, accetta una piccola somma. Jonny pensa di potersi fidare di lei e le affida la lettera che contiene la mappa. Joe, informato delle mosse dell'avversario, fa rapire la ragazza. Neppure sotto tortura la donna fornisce le informazioni richieste. Jonny scopre dove la ragazza è segregata, corre da lei e riesce a liberarla. L'edificio è circondato dalla polizia. L'uomo viene colpito, invita la donna a scappare. Si sentono le sirene, poi buio.

La luce in scena mostra adesso Giovanni che dorme ancora e grida nel sogno. Alcuni poliziotti fanno irruzione nel cortile per portare in riformatorio i tanti sciucià che vivono per strada. A seguire, un buio e, subito dopo, una luce che illumina il cortile e due ragazzini con una divisa da orfanotrofio. Sono scappati e si trovano nel luogo esatto in cui sorgeva la casa di uno dei due. Ha inizio un flashback, intervallato da una serie di bui. Uno dei due giovani, Mario, racconta del bombardamento e dell'ultima volta in cui ha visto la madre.



In scena appaiono la madre e la controfigura del ragazzo. È il periodo delle vacanze di Natale, la donna ha preparato con cura l'albero e il regalo per il figlio. Il bambino apre il regalo con grande entusiasmo, ma nota, con amarezza, che si tratta di una penna stilografica e non dell'orologio tanto desiderato. Malvolentieri accetta poi di andare dalla zia per portare in dono una bottiglia, come raccomandato dalla madre. Solo il suono delle cornamuse in strada lo riempie di felicità e così si precipita nel cortile; sente la mamma affacciata alla finestra pronunciare il suo nome più volte; quando si gira lei è già andata via. Mario (si ode la sua voce di commento fuori scena) rimpiange adesso quel momento, rimpiange di non esser tornato indietro, di non aver fatto i gradini a quattro a quattro per abbracciare e baciare la sua mamma. Entra in scena la controfigura e abbraccia forte forte la madre. L'immagine dura solo poco tempo, poiché, come annuncia la voce di Mario fuori scena, le cose non sono andate così.

Segue la terza scena (si tratta de *I ragazzi e le fate* di Gianni Rodari), ambientata ancora una volta nel cortile, adesso cantiere in costruzione. È il momento della pausa pranzo: un gruppetto di giovani muratori mangiano e commentano alcuni articoli presenti su un giornale sportivo. Incuriosisce la notizia di un formidabile sollevatore di pesi che, come commenta qualcuno, potrebbe essere un valido aiuto per portare i secchi pieni di calce. A detta di altri l'unico valido aiuto, in tal senso, è il mago Bakù, capace di realizzare tutti i desideri con le paroline magiche. I giovani, pieni di entusiasmo, si mettono in cerca del castello d'oro e d'argento, grande come quattro palazzi e pieno di maghi e di fate. Giungono a destinazione e scoprono di non essere soli; ci sono anche gli spazzacamini, i cenciaioli, i meccanici, le sartine, le cucitrici, le ricamatrici, le merlettaie, i venditori di giornali, i pastori, i contadini e i minatori. Tutti hanno delle richieste ben precise da fare ai maghi e alle fate, tutti vogliono, attraverso la magia, un sostegno per il proprio lavoro. Con grande sorpresa, maghi e fate hanno deciso di abbandonare la terra e di volare via, con un razzo, sulla luna, perché nel mondo non c'è più posto per le fiabe, per la fantasia e per la magia, ma solo per fame, paura e dolore. I ragazzi, allora, si mettono al servizio dei maghi e delle fate; sono giovani, piccoli e grandi al tempo stesso, con le mani incallite dal lavoro e dalla fatica; sono disposti a qualsiasi sacrificio purché la magia non scompaia dalla terra. Ciò sarà possibile a una sola condizione: trasformare il mondo e farlo diventare felice e buono. I giovani accettano di buon grado e si mettono subito al lavoro per poter portare a termine la missione.

Si arriva alla scena quarta; è passato altro tempo, e il cortile è stato ricostruito. Una nonna, nella propria casa, racconta ai nipotini la favola di Maria Rosa. Si sente la voce della donna che narra la fiaba, la stessa della quarta scena del primo tempo. I vari personaggi evocati dalla storia entrano in scena e cominciano a parlare. La situazione è analoga alla scena quarta del primo tempo: la fata turchina e i maghi discutono su come fare per salvare Maria Rosa dall'orco. Ad un tratto, però, si accendono le luci delle finestre delle case. Si sentono dei passi in lontananza. Entra in scena un coro di uomini e donne, gente impaurita che teme l'arrivo di nuovi mostri. I padri e le madri fanno di tutto per salvare i figli che hanno diritto

alla vita, al pane, ai sogni, al caldo del fuoco, ai giochi, alle fiabe. In che modo possono salvarli? Barricando il portone? Inchiodando tutte le porte? No, spalancando il portone. Al di là del cortile, tanti uomini e tante donne pronti a offrire il proprio aiuto. Sono lavoratori e lavoratrici. Sono più forti del mostro. Unendo le forze, il paese sarà salvo e saranno salvi i figli.

Subito dopo il buio, si accende nuovamente la luce sulla casa della nonna. Incoraggiata dai nipoti, la vecchina continua il racconto di Maria Rosa. La fata dai capelli turchini, grazie alla bacchetta magica, libera Maria Rosa e le dona l'erba voglio. Tutto ciò che di buono la bimba riuscirà a desiderare farà rifiorire l'erba voglio e trasformerà il desiderio in realtà. La piccola chiede subito una bambola d'oro tutta vestita d'argento, con gli occhi di perle, con gli orecchini di diamante e con le scarpe di brillanti. Questo desiderio non viene esaudito e la fatina spiega il perché. Maria Rosa ha chiesto solo per sé. Per essere felici, bisogna prima rendere felici gli altri. Allora la bambina chiede che tutti i bambini del mondo siano felici, che nessuno abbia freddo, che nessuno abbia fame, che tutti abbiano una bambola d'oro. L'erba voglio fiorisce, subito, in tutti i cortili della terra.

La nonna, dopo aver terminato il racconto, mette a letto i nipotini. Tutti dormono, adesso. Entrano in scena, silenziosamente, le fragolette. Sono tutte impegnate nel far sì che i bambini facciano un bel sogno. Allestiscono lo spazio come se si trattasse di un molo. Un vecchio marinaio è seduto, sta fumando la sua pipa. Entrano dei ragazzi, che chiedono indicazioni per «la terra del domani felice». Il marinaio sa che esiste, ma non sa bene dove. I ragazzi promettono di costruire una grande nave e convincono il vecchio marinaio a guidarli in questa impresa.

RAGAZZO. Laggiù, oltre il mare ci attende la terra del domani felice. È la che noi vogliamo andare, vogliamo che ci vengano con noi i nostri fratelli, i nostri padri, le nostre mamme, e tutti coloro che vogliono la felicità. Dobbiamo perciò costruire una nave, una grande nave, sulla quale noi tutti ci imbarcheremo e imbarcheremo i nostri sogni e le nostre speranze che laggiù saranno realizzate; una nave, una grande nave, più grande dell'arca di Noè che possa vincere tutte le tempeste; per costruire questa nave abbiamo bisogno di tutti voi, ingegneri preparate i piani e i disegni, boscaioli abbattete gli alberi della foresta! Donne cucite le vele, operai e carpentieri falegnami al lavoro! Tutti al lavoro! Tutti al lavoro!<sup>33</sup>.

Sulla nave salgono tutti, anche i personaggi delle fiabe, anche la volpe, il lupo, l'orco, ormai diventato buono, anche Maria Rosa, che porge l'erba voglio al comandante per uccidere il mostro. Si accende una luce sulla creatura malvagia e una freccia arriva dritta al suo cuore. Il mostro rotola giù dalla rupe e tutti, esultanti di gioia, salpano alla volta della terra del domani felice.

33. Ivi, secondo tempo, p. 19.

### 3.2. Dal testo alla messinscena

Come indicato dalle note presenti nel copione, anche in *Stanotte non dorme il cortile*, così come negli altri spettacoli di Teatro di massa, sono presenti i trasparenti, teli bianchi utilizzati per effetti di retroproiezione. Dietro i trasparenti, appoggiate alla tela, vengono poste sagome ritagliate nel cartone (case, alberi, ecc.) e sorrette da un'armatura di cantinelle; a distanza di due, tre metri circa sono posizionate le fonti luminose che proiettano l'ombra delle sagome. Con la stessa modalità possono essere illuminate anche persone poste dietro i trasparenti. Ciò garantisce rapidi cambiamenti di scena, suggestione di variegate ambientazioni, possibilità di compresenza in scena di due o più situazioni, oltre che un notevole risparmio economico sulla scenografia. Le scene, così come i costumi, sono a cura dell'allora giovanissima Giulia Mafai, figlia degli artisti Mario Mafai (pittore) e Antonietta Raphaël (pittrice e scultrice). Data la povertà dei mezzi a disposizione e le ristrettezze economiche, anche i costumi di scena vengono realizzati con materiale di fortuna, per la precisione duecento metri di tela (cento bianca e cento blu) donata dal Comune di Genova. Si tratta di tela olona, ovvero una tela grezza e molto pesante, poco adatta alla realizzazione del vestiario degli attori. Bisogna arrangiarsi con ciò che si ha e con l'aiuto di un pizzico di fantasia. La Mafai dipinge con la tempera tutti i costumi e realizza anche delle maschere di cartapesta necessarie ad alcuni personaggi, come ad esempio il "mostro"<sup>34</sup>.

Lo spettacolo viene interpretato da bambini e da ragazzi, per lo più di età compresa tra i dieci e i quindici anni. I giovani coinvolti sono più di un centinaio, provenienti dal gruppo dei pionieri e dalle scuole della città di Genova. Qui di seguito la testimonianza di uno dei piccoli attori di *Stanotte non dorme il cortile*:

Ricordo che per noi le prove iniziarono nei primi giorni di dicembre del 1950. Quelle ufficiali, invece, a gennaio, dopo l'Epifania, per andare in scena appena dopo due mesi, il 17 febbraio (era un sabato sera) del 1951. Ogni giorno al pomeriggio provavamo per oltre quattro ore. E per essere puntuali alle prove il Comune aveva predisposto, per collaborare, un tranvai doppio che da Rivarolo, transitando per Sampierdarena, ci raccoglieva e ci portava a De Ferrari. E al termine delle prove, quando il mezzo ci riconduceva a casa, noi ragazzi, non curanti della fatica fatta, ci mettevamo, spesso, ancora a cantare. Diffondendo, inconsapevoli dove si passava, una nota di allegria. Il regista Sartarelli era paziente. Ci insegnava come muoversi e quali battute proferire nel tempo indicato. Non era semplice. Qualche volta assisteva, pure, Rodari che da pedagogo com'era, intuendo le nostre perplessità, contribuiva, sorridendo, con gesti e con della mimica a farci sbloccare<sup>35</sup>.

Tra gli attori ricordiamo Giuliano Montaldo (anche aiuto regista), poco più che

34. Queste notizie sono state fornite da Giulia Mafai in un'intervista concessa all'autrice del presente saggio il 25 luglio 2012.

35. P. Bossini, *Il Carlo Felice aveva più successo quando il pubblico pativa il freddo*, in "Il Giornale", 16 luglio 2008.

ventenne, in seguito affermatosi nella regia cinematografica: notato dal regista Carlo Lizzani, amico di Sartarelli, proprio durante le prove di *Stanotte non dorme il cortile* al teatro Carlo Felice, verrà scelto come attore del suo primo film *Achtung Banditi*. Tra gli interpreti vi è anche Wilda Ciurlo, poi regista alla Rai. Le coreografie sono a cura di Susanna Egre<sup>36</sup>.

### 3.3. *Stanotte non dorme il cortile*: la dimensione spazio-temporale

Il titolo dello spettacolo evidenzia due elementi essenziali dal punto di vista drammaturgico: il cortile come dimensione spaziale in qualche modo totalizzante; la notte come porzione temporale privilegiata, almeno a livello simbolico. La scelta del cortile come fulcro intorno al quale si sviluppano le varie vicende non è casuale. Presentato come «piccolo mondo» dalla voce dello speaker, esso è un luogo che ha un significato particolare per Rodari e per i pionieri. Il reparto dell'Api considera i cortili in cui vivono i ragazzi (anche non appartenenti al gruppo dei pionieri) delle vere e proprie organizzazioni permanenti, che i pionieri hanno il compito di far vivere. Nel *Manuale del Pioniere* il cortile viene presentato come il centro più importante della vita dei giovani, una sorta di «villaggio dei ragazzi». Esso gode dell'appoggio di tutte le famiglie, ed è animato attraverso varie attività come le gite di cortile, le visite ad altri cortili, le feste di cortile, il teatro dei cortili e il teatrino dell'aia (come abbiamo già segnalato). Viene anche creato il gioco della liberazione dei cortili, inteso a invogliare i giovani alla vendita del settimanale per i ragazzi "Pioniere":

Un cortile è "liberato" quando si riesce a vendere in esso almeno una copia del "PIONIERE". Una casa è liberata quando su di essa si può piantare idealmente la bandierina del reparto. [...] Tutto un villaggio, tutto un quartiere è "liberato" quando non è rimasto un cortile, non è rimasta una casa chiusa completamente al "PIONIERE"<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda la presenza e l'importanza simbolica della notte è interessante osservare la scansione temporale presente all'interno del copione. Nel primo tempo la scena numero uno, ambientata in un tardo pomeriggio del 1943, è seguita da una sorta di flashback, dove, con il pretesto della scrittura del tema, viene agito in scena il racconto del pomeriggio appena trascorso tra giochi e marachelle. La terza scena si svolge la sera dopo cena con la presentazione di un piccolo spettacolo, allestito dai bambini nel cortile. Le battute precedenti annunciano la preparazione dello spettacolo:

I saluti si intrecciano e si diradano. Un gruppetto di ragazzi sta complottando qualcosa:  
 – Paolo vieni qua senti.  
 – Dopo la cena venite giù che facciamo il teatro.

36. Cfr. Rodari, *Il mio teatro, dal teatro del "Pioniere" a La storia di tutte le storie*, cit., pp. 179-180.

37. Rodari, *Manuale del Pioniere*, cit., p. 109.

- Bene io ci sto.
- Porta anche tuo cugino che è bravo!
- BAMBINA: – Posso venire anch'io?
- Sì ma senza la bambola!
- Ciao ragazzi, ci vediamo dopo allora!
- Tutti escono – si fa sera nel cortile<sup>38</sup>.

La scena quarta è così introdotta dallo speaker:

SPEAKER. Ora tutti dormono. Dorme Paola che ha finito il suo compito. Dorme Gino, Mario, Pippo, Francesco... Dormono le piccole buffe maschere, qualcuna ancora con una traccia di farina sul viso. Ma Graziella non dorme (luce nella casa di Graziella). Si è alzata, ha acceso la luce nella stanza da pranzo e in punta di piedi, per non farsi sentire dalla mamma, va a mettersi davanti alla fotografia del babbo. «Voglio stare un po' sola con te, babbo, un solo minuto ancora».

Il babbo è lontano, da tanto tempo è lontano... Ma forse sentirà quello che la sua bambina gli racconta. Graziella è sicura che il babbo la sente, quando lei lo chiama.

VOCE: – Babbo! Babbo! (*si accende il trasparente: trincea*)<sup>39</sup>.

La notte appare come il momento in cui bisogna guardare in faccia la realtà. Ciò avviene in un duplice modo: attraverso il surreale incontro tra la bambina e il padre lontano in guerra, attraverso l'irruzione dei mostri nella fiaba e nella realtà. A tal proposito leggiamo nelle note di scena:

*(Luce sul portone del cortile. Continuano i passi. Il portone si spalanca. Entra un mostro enorme. Nell'attimo stesso che si è accesa la luce sul portone nel cortile, si accende la luce nella casa di Graziella. Il mostro fa pochissimi passi, alza la mano, l'abbassa: bombardamento, lampi, tuoni, fragore infernale. Dopo il bombardamento, il riflettore isola il mostro che avanza al centro del palcoscenico, si inchina a raccogliere una bambola – la bambola di Paola –. Le stacca la testa con un gesto violento, la getta a terra. Esce. Si illumina lentamente il cortile. Appaiono le macerie fumanti. Entra una donna scarmigliata, raccoglie la bambola e la culla a lungo mentre il coro riprende la ninna nanna della scena delle bambole)*<sup>40</sup>.

Si conclude così il primo tempo, con l'immagine della guerra e della distruzione. Il secondo tempo, ambientato nell'immediato dopoguerra, mostra subito il vecchio cortile ridotto a macerie.

SPEAKER. [...] Sembrava che non dovesse mai più tornarci la vita. Qua sopra invece tra le rovine è cominciata a spuntar la prima pianta, la pianta uomo. O forse è soltanto gramigna per ora; gramigna ostinata, piena di odio e di risentimenti, che cerca rabbio-

38. *Stanotte non dorme il cortile*, cit., primo tempo, p. 2.

39. Ivi, p. 15.

40. Ivi, p. 21.

samente di trovare la sua strada, un po' di sole, ma che cosa vi aspettavate che fiorisse da queste rovine?<sup>41</sup>.

Anche la prima scena del secondo tempo, non più popolata da bambini che giocano ma da sciuscià che vivono di furti e contrabbando, è ambientata tra il tardo pomeriggio e la sera. Arriva la notte e, nel sonno, la possibilità di evasione attraverso il sogno, come accade al piccolo Giovanni:

SPEAKER. È fatto così Giovanni. Un piccolo capo energico e autoritario. Il suo modello ce l'ha in faccia, lo guarda tutte le sere prima di dormire: un vecchio manifesto del cinema, dove un gangster spiana la pistola... Adesso gli sciuscià dormono. Giovanni sogna e nel sogno non è più Giovanni, ma Jonny, uno dei tanti capi banda dei gangster che lui ha visto al cinema<sup>42</sup>.

Il sogno si confonde ben presto con la realtà, e la figura di Jonny ferito in un palazzo circondato dalla polizia lascia il posto a Giovanni che dorme nel cortile, dove fanno irruzione due poliziotti per portare gli sciuscià in orfanotrofio.

Nella scena successiva, analogamente a quanto avviene nel primo tempo, si fa uso del flashback. Mario, fuggito dall'orfanotrofio insieme a un altro bambino, si reca nel luogo in cui sorgeva la sua casa. Racconta e rievoca l'ultimo giorno in cui ha visto la madre, prima del bombardamento. Qui il tempo ha una valenza ben precisa: si configura come l'impossibilità di tornare indietro.

MARIO (*Fuori scena*). Mi sono voltato per salutarti, ma non subito. E tu non eri più alla finestra, mamma. Come vorrei essere tornato a darti quel bacio. Come vorrei aver fatto i gradini a quattro a quattro chiamandoti fin dalle scale: mamma, mamma mi ero scordato del bacio! Sono tornato di corsa, senti come mi batte il cuore! (*Entra la controfigura e abbraccia con impeto la mamma. Restano abbracciati a lungo, la mamma gli accarezza i capelli, mentre Mario fuori scena continua il monologo*) [...] (*la controfigura esce*) (*la mamma è ferma in scena e guarda Mario che è uscito come prima*). Ma non è stato così mamma. Perdonami. Adesso è troppo tardi. Io sono tornato ma tu non ci sei più<sup>43</sup>.

Gli anni passano e nuove storie, nuove vite si intrecciano nel vecchio cortile. Bisogna rimboccarsi le maniche e lavorare per andare avanti: questo è il momento della rinascita. A tal proposito, nelle note della terza scena, leggiamo:

(*Luce in scena*). Staccionata del cantiere con la scritta "Vietato l'ingresso". Sullo sfondo qualche muratore che sta lavorando. Il rumore è al massimo. Si sentono delle campane lontane suonare. È mezzogiorno<sup>44</sup>.

41. Ivi, secondo tempo, p. 2.

42. Ivi, p. 3.

43. Ivi, p. 8.

44. *Ibid.*



È significativo che per la prima volta si parli di “mezzogiorno”, quasi a voler indicare la possibilità di quella luce necessaria perché qualcosa fiorisca. Questa rinascita sembra possibile solo attraverso un nuovo incontro tra realtà e fantasia. I piccoli lavoratori in cerca di maghi e di fate scoprono che tutti i personaggi delle fiabe stanno per abbandonare la terra, proprio con il «razzo di mezzogiorno», perché nel mondo non c'è più posto per la fantasia.

FATA. [...] I bambini ci crederebbero ancora: ma ai bambini che chiedono pane non potete raccontare una fiaba; e ai bambini che tremano per il freddo non potete scaldare i piedini con gli stivali delle sette leghe. No ragazzi in questo paese non c'è più posto per noi.

[...]

2 Fata. Non c'è posto per noi dove c'è la fame, la paura e il dolore<sup>45</sup>.

C'è una sola possibilità per convincere maghi, fate, streghe e personaggi della fantasia a restare sulla terra.

1 FATA. Trasformate il mondo, fatelo diventare felice e buono, e noi resteremo.

MECC. Ragazzi avete sentito che cosa ha detto la fata? Ve la sentite di fare quello che ci ha chiesto?

RAG. Sì (*coro* ì).

MECC. Bella fata, hai udito tu stessa, avete udito tutti voi, amici del mondo della fiaba. Noi ci sentiamo abbastanza forti da rendere bella e felice la terra, perché voi possiate viverci indisturbati e possiate venire nelle nostre case e tenere compagnia ai nostri fratelli più piccoli<sup>46</sup>.

Questo è il momento in cui si attua una sorta di apertura al mondo esterno, visto e considerato che i ragazzi escono dal cortile in cerca di maghi e di fate. C'è bisogno di ripristinare l'ordine sulla terra e ciò è possibile lasciando libertà alla creatività, allo sforzo dell'immaginazione, andando oltre lo spazio mentale all'interno del quale si è abituati ad agire.

Sembra adesso che il cerchio si sia chiuso, il cortile torna ad essere quello di un tempo e la vita di ciascuno fluisce tra gli alti e bassi del quotidiano:

SPEAKER. Il nostro vecchio cortile è tornato come prima. Dietro le facciate intonacate di fresco, dietro le finestre illuminate, altra gente ha ripreso a vivere, a soffrire, a sperare. Di giorno scendono in cortile e vi intrecciano i loro girotondi, vi scatenano le loro avventure: banditi, pellirossa, arditi esploratori che vanno alla ricerca di un tesoro, in una cantina o forse in un sottoscala. Di sera si odono nelle case voci tranquille, un litigio, un pianto, le voci della vita che non è facile insomma. Più tardi una voce antica riannoda i fili della favola. C'era una volta...<sup>47</sup>.

45. Ivi, p. 11.

46. Ivi, p. 12.

47. Ivi, p. 14.

Torna la notte e torna il tempo per le fiabe e per i sogni. La nonna racconta la fiaba di Maria Rosa, la stessa che il papà di Graziella racconta alla bimba nel primo tempo. La fata è sul punto di compiere l'incantesimo quando ancora una volta si odono, tra lampi e tuoni, i rumori del mostro. Si accendono le luci di tutte le finestre delle case intorno al cortile. È un coro di uomini e donne a prendere la parola questa volta. Non è una notte qualsiasi, è *la* notte, è *questa* notte ovvero *stanotte*.

UOMO. Maledetto ritorna di notte come un brigante.

[...]

UOMO (*corifeo*). [...] La paura ha bussato al nostro cuore,  
è entrata nei sogni dei nostri bambini,  
nessuno può dormire stanotte.

Il suo passo è sembrato inesorabile come una condanna<sup>48</sup>.

Il mostro ritorna durante la notte ma *stanotte non dorme il cortile*.

TUTTI I CORI. Uomini e donne di tutta la terra.

CORIFEO. Essi sono più forti del mostro,

la loro voce è sicura

il loro passo è potente.

1. 2. CORO. Uniamo la nostra forza.

3. 4. CORO. Uniamo le nostre voci.

2. 3. CORO. Uniamo il nostro passo.

CORO TUTTI. Noi saremo più forti del mostro<sup>49</sup>.

Bisogna aprire il portone, lasciare che altri uomini entrino, per una collaborazione, per uno scambio proficuo. Lasciare spazio all'altro, all'incontro con l'altro, sentirsi come parte di una grande famiglia, affrontare insieme le difficoltà, come popolo: ecco la coesione proposta dal Teatro di massa. Spalancare le porte ai giovani e alla fantasia: ecco il carburante offerto da Rodari.

Ci si avvia al finale. La nonna conclude la favola di Maria Rosa e manda a letto i bimbi. Il lieto fine ci sarà in un tempo altro, futuro; per il momento ci si può accontentare di vederlo realizzato solo in sogno. Per una volta, in un bel sogno.

Entrano furtive, in punta di piedi, le fragolette.

1. SSSSSSSSSST.

TUTTI. SSSSSSSS.

1. Dormono.

TUTTI. Dormono.

1. Bisogna far loro sognare un bel sogno!

TUTTI. Al lavoro!

1. Fate piano, se no si svegliano.

48. Ivi, p. 15.

49. Ivi, p. 17.

(Le fragolette preparano la scena fungendo da macchinisti. La scena risulterà una grande darsena, un molo – a destra una roccia. Quando la scena è pronta le fragolette escono). Un vecchio marinaio è seduto sul molo e fuma la pipa<sup>50</sup>.

Nel sogno il mostro viene sconfitto definitivamente e tutti, uomini, donne, bambini e personaggi delle fiabe possono salpare alla volta della terra del domani felice.

### 3.4. «La terra del domani felice»

«Si alza un coro e la nave parte verso la terra del domani felice!! (Cala la tela)»<sup>51</sup> è l'ultima nota scritta sul copione prima della parola «FINE». Gli elementi presenti in questa breve didascalia rinviano a una dimensione corale e a una dimensione fantastica, quella della terra del domani felice che esiste sul piano onirico, ma che non può trovare spazio nella realtà. Se, da una parte, non è concesso trasformare il sogno in realtà, dall'altra è possibile, secondo quanto sperimenterà più avanti Rodari, esercitare la fantasia, e a partire da essa educare i giovani. La predominanza della dimensione fiabesca finisce per accentuare in *Stanotte non dorme il cortile* i limiti di una certa semplificazione ideologica e di un certo didascalismo. Tuttavia occorre tener conto che lo spettacolo è destinato a un pubblico che ha vissuto in prima persona il periodo bellico e il dopoguerra. Se da una parte i limiti cui sopra si accennava finirebbero per influenzare in negativo il giudizio di uno spettatore o di un lettore odierno, dall'altra occorre evidenziare che la rappresentazione di un recentissimo spaccato di vita italiana risultava credibile ed efficace per il pubblico di allora.

La dimensione fantastica, apparentemente così estranea al teatro di massa, va d'altronde meglio compresa alla luce di due elementi. In primo luogo è da considerare il ruolo teorico che la fantasia assumerà sempre più dichiaratamente e consapevolmente nell'opera di Rodari fino a giungere a *La Grammatica della fantasia*:

Vi si parla di alcuni modi di inventare storie per bambini e di aiutare i bambini a inventarsi da soli le loro storie: ma chi sa quanti altri modi si potrebbero trovare e descrivere. Vi si tratta solo dell'invenzione per mezzo delle parole e si suggerisce appena, ma senza approfondire, che le tecniche potrebbero facilmente essere trasferite in altri linguaggi, dal momento che una storia può essere raccontata da un narratore singolo o da un gruppo, ma può anche diventare teatro o canovaccio per una recita di burattini, svilupparsi in fumetto, in film, venire incisa su un registratore e mandata agli amici [...]. Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola. «Tutti gli usi della parola a

50. Ivi, pp. 18-19.

51. Ivi, p. 20.

tutti» mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo<sup>52</sup>.

In secondo luogo la dimensione fantastica va vista in rapporto a una vera utopica favolistica che, sia pur minoritaria, non è estranea al realismo e all'impegno socio-politico degli anni Cinquanta. Uno degli esempi più significativi è rappresentato, per quel che concerne il cinema, dal film di Vittorio De Sica *Miracolo a Milano*<sup>53</sup>, proiettato nelle sale cinematografiche nel febbraio del 1951, lo stesso mese in cui debutta a Genova *Stanotte non dorme il cortile*. Il film, che comincia con «C'era una volta», si conclude con la celebre immagine di Totò e della sua amata Edvige che volano felici su una scopa sopra piazza Duomo, seguiti dagli altri barboni. Sono diretti verso la loro "terra del domani felice"; come indica la scritta che appare sullo schermo: «verso un regno dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno»:

Un progetto di vita che si libra al di sopra delle meschinità quotidiane ed ha in sé l'energia capace di trascinare l'uomo, ma non agisce senza la sua collaborazione: bisogna salire al di sopra della nebbia che impedisce la visione<sup>54</sup>.

52. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, cit., p. 10.

53. *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, sceneggiatura di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica, Italia 1951. Nonostante sia stato accolto in modo negativo da parte della critica, il film ha ottenuto ben presto numerosi riconoscimenti: «Grand Prix» e premio Fipresci al festival di Cannes 1951; premio «Nastri d'argento» 1951, per la migliore scenografia (Guido Fiorini); miglior film straniero 1951, «Award» dell'Associazione dei Critici cinematografici di New York (cfr. M.C. Cassarini, *Miracolo a Milano di Vittorio De Sica. Storia e preistoria di un film*, Le Mani, Genova 2000, pp. 130-131).

54. Ivi, p. 132.