

Espressione Giovani '81



EG '81

bimestrale / anno quarto
n. 1 / gennaio-febbraio 1981

redazione

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

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

Con la collaborazione dei CGS/CNOS: Cinecircoli Giovanili Socioculturali

collaboratori e corrispondenti dall'estero

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten

Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz

Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo

Francia: Max Praile, Paris

Germania: Guido Pojer, Koln

Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin

Perù: Francisco Pini, Lima

Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw

Spagna: Carlos Garulo, Barcellona

Stati Uniti d'America: Mario Fratti, New York

amministrazione distribuzione e abbonamenti

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino), Corso Francia 214, telefono (011)95.91.091

Conto corrente postale 32684102

Spedizione in abbonamento postale Gr.IV (70)

Abbonamento annuo:

Italia, L. 8.500; estero, L. 12.000; arretrati e singoli, L. 1.500

Responsabile: Antonio Alessi

Registrazione del tribunale di Torino n. 2730 del 29.9.1977

Stampa: Scuola grafica salesiana. Milano



Il dottore - Quali notizie dagli antipodi?

Arlecchino - La gente di là desidera sapere, con impazienza, se siamo noi o loro a camminare con la testa in giù e i piedi in su.

(Carlo Goldoni)

In copertina: *Luca della scuola di Bano.* (Foto di L. Melesi)

il
cartellone
di

Espressione Giovani '81

Editoriale

I giovani vanno avanti o indietro?, 2

I lettori in redazione

Da Milano, Parma, Mogliano V., San Gemini, Terzigno, Livorno, Verona, Trento ..., 5

Teatro

TESTI EG

La leggenda del santo bevitore, ballata da dodici vagabondi, da un racconto di J. Roth, riduzione teatrale di L. Melesi, musiche di G. Campanile, 10

CLOWNERIE

Il rompicollo, ovvero: come non rompersi l'osso del collo, di Carlo, Valerio e Bano, 30

TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA

Due bambini fanno una compagnia teatrale, di Luigi & Bano, 35

Cinema

RECENSIONI

Kagemusha, l'ombra del guerriero, di Akira Kurosawa, di Valerio Guslandi, 43

L'eredità di Anja Breien, di Enzo Natta, 45

Gloria di John Cassavetes, di Ezio Leoni, 49

RASSEGNE

Il cinema australiano, di Giuseppe Lupo, 51

NOTE DI REGIA

Un cane a scuola, di Sebastiano Magon, 57

CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA

La quinta parete, di Federico Bianchessi Taccioli, 60

Audiovisivi-TV

Il nostro quartiere in audiovisivo, di Umberto Pessina, 65

Animazione e scuola

Teatro per ragazzi e animazione teatrale, di Gottardo Blasich, 68

ESPERIENZE

Testi teatrali nella scuola media, di Carlo Alvoni, 74

Notizie

«Pezzobreve», terzo concorso EG 81 di espressione, 78

Fotografia

Foto-inserito, 64

I GIOVANI VANNO AVANTI O TORNANO INDIETRO?

**Gli ottimisti dicono che vanno, e forte;
i pessimisti che regrediscono ogni giorno;
e c'è chi li trova sempre uguali.
Dipende da . . .**

Vivo fra vivi: non una cosa o, tanto peggio, un cadavere vivente.

«... Perché la gente si accorga di te, che anche tu ci sei e sei vivo, che desideri essere visto, osservato, ascoltato, devi, oggi, presentarti stravagante il più possibile: metterti, almeno, un naso rosso o bianco o anche nero; indossare abiti clowneschi, comperati a chili da uno stracciaiolo o, quasi a peso d'oro, in una boutique del centro. In una società il cui interesse primario, per non dire unico, è «avere», è «fare per avere», la persona normale non suscita più meraviglia se non va in giro vestita da teatro o da circo, oppure se non finisce sul video televisivo, magari perché travolta, malauguratamente, da una sciagura naturale, o perché artefice o vittima di un'operazione terroristica. Sarà perché, così ammuccinati nelle città, siamo in troppi. Nei paesini di montagna o in campagna forse è diverso. Ma sento dire che anche quei paesi sono cambiati. E il perché radicale di questo diffuso disinteresse agli altri, ho ancora sentito dire, è da individuare nell'egoismo proprio della natura umana che, ingigantendo la nostra persona, non ci permette più di notare la presenza di altri e di sentirne la voce...».

Il bisogno di farsi notare e di esprimersi che Michele sente così esigente dentro di sé, è stato contemporaneamente messo in evidenza anche da un gruppo di studenti torinesi delle medie superiori, suoi coetanei, intervistati in più di mille, in un'inchiesta recentemente pubblicata, sui loro comportamenti culturali e sociopolitici. (Ricolfi e Sciolla, «Senza padri né maestri», De Donato, 1980). In merito riportiamo una serie di risposte significative, in percentuale, a una delle tante domande.

«Qual è, secondo te, il difetto più diffuso tra gli insegnanti oggi?»

— L'eccessiva severità: il 4,8%.

— L'accondiscendenza e l'arrendevolezza esagerata di fronte alle richieste più disparate ed eccentriche degli studenti: l'8,4%.

— La strumentalizzazione politica e ideologica degli allievi: il 12,7%.

— L'incompetenza e l'impreparazione nella materia di insegnamento: il 14,3%.

— La tendenza a non considerare le esigenze, i problemi e il punto di vista degli allievi: il 59,3%.

Alla base delle loro «esigenze e problemi» ci sta un'affannosa e, alle volte, angosciante ricerca di significato esistenziale, di identità personale e sociale, di liberazione, di un nuovo modo di essere e di un rinnovato stile di vita. Il modulo attuale viene da essi mal sopportato, sofferto o apertamente rifiutato, perché non solo li imprigiona, ma degrada ogni persona umana.

Dentro il labirinto, una domanda

«Perché io, che ho più anima, ho minore libertà?» L'interrogativo ossessivo di Sigismondo nel «La vita è sogno» di Calderòn de la Barca è la stessa domanda che l'uomo e la donna, da sempre, si pongono quando nella società in cui vivono si sentono cose, bestie o schiavi.

La nostra società, estremamente complessa e sconvolta, appare a molti giovani — usiamo ancora la simbologia di Calderòn — come un mostruoso labirinto senza uscita, scavato dentro il buio di una voragine, che deprime e umilia la corsa dell'uomo verso l'alto.

Il dramma contemporaneo, che ripete in forme diverse quello di altre epoche, è in questo allucinante viavai di personaggi che si rincorrono in un desiderio tenace e insieme disperato di capire la verità gli uni degli altri.

E la scuola, ad esempio, dovrebbe offrire agli studenti non solo spazi fisici e strutture materiali, ma maestri illuminati e illuminanti, perché purtroppo a rendere più tenebrosa la vita, non soltanto quella dei giovani, sono state anche le guide. «Non è terribile pensare che proprio molti maestri moderni non lascino in eredità che il vuoto e la disperazione?». Ce lo domandiamo anche noi, insieme a Viansson Ponté, di fronte a tanti «maîtres à penser» travolti da un tragico destino di morte.

Forse non hanno avuto l'umiltà di chiedersi come Tolstoj: «Chi deve imparare a scrivere e da chi: i ragazzi contadini da noi, o noi dai ragazzi contadini?».

Perché, dentro, la speranza e l'ideale, i ragazzi, i semplici, ce l'hanno. E Lev, il maestro dei poveri di Jasnaja Poljana, si metteva ad ascoltare i ragazzi, a conversare con loro; come loro, sceglieva il tema e, accanto ai suoi allievi, sullo stesso banco, lo svolgeva, lo correggeva e lo consegnava per averne una valutazione. Era convinto che i figli dei contadini non erano diversi da lui, e che in essi c'era il potenziale dell'uomo perfetto.

Facciamo crescere le personalità, senza deformarle o infrangerle

Può far crescere ragazzi, giovani e adulti, una cultura «umanistica», non imposta con la violenza del sistema o degli slogan; una cultura intesa come ricerca di verità e di senso profondo della vita e dell'agire umano. Non come «via» al potere o strumento di dominio economico.

Un'altra forza educativa della persona è la scoperta delle sue capacità creative e il favorirne lo sviluppo.

L'esigenza di esprimersi, di capirsi e di capire gli altri, di comunicare, in questo momento è manifestata dai giovani nel gusto per il mimo, la danza, il teatro, il ballo, nel ricorso al linguaggio figurativo, corporeo, cromatico, nelle nuove forme di letteratura, teatro, cinema, musica cui i giovani sono affezionato in forma esaltante e alle volte, per mancanza di autocritica, quasi esclusiva.

In EG 81 nuovi inserti per la scuola

Come risposta a queste esigenze culturali ed espressive dei giovani, la rivista, sempre inquieta e con dentro la voglia giovanile di cambiare ancora, di tentare esperienze inedite, apre una via nuova: quella che deve portare l'espressione teatrale, cinematografica, musicale e audiovisiva nella scuola. Forse qualche insegnante ci metterà alla porta dicendoci, gentilmente, che abbiamo sbagliato numero. Oppure, con più violenza, sbattendocela in faccia, ci diranno che la scuola non è un teatro, né cinema, e tanto meno un circo. Ma questo, forse, è pessimismo gratuito da parte nostra!

Perché se la scuola deve insegnare a capire, a comprendersi, ad esprimersi e comunicare, ad educare con l'arte, perché non apprendere meglio i linguaggi espressivi contemporanei, quelli più parlati e universalmente intesi?

Del resto, molti insegnanti e animatori culturali ci hanno richiesto, con insistenza, stimoli e proposte di nuove metodologie (che non sono le tecniche), per meglio e con più simpatia collaborare con gli allievi alla loro formazione.

E subito, eccovi, in questo primo numero dell'81, due nuovi servizi nelle rubriche della rivista: «teatro-espressione scuola», «cinema-espressione scuola». L'intenzione è di offrire degli inserti specifici a puntate, semplici ma concreti e operativi, che ragazzi e insegnanti insieme potranno seguire e sviluppare, ricostruire e anche rifare completamente.

Speriamo di non cadere nella «formuletta o ricetta» teatrale e cinematografica di tipo dilettantistico, oppure in tesi dogmatiche, ma di presentare spunti, esperienze, materiali, schemi aperti, per sollecitare la creazione o ricreazione di lavori espressivi con dentro tensioni, problemi e aspirazioni dell'uomo contemporaneo, o per favorire la rielaborazione di opere d'arte o scientifiche di vario genere in forme e linguaggi più attuali: riduzioni teatrali, traduzioni sceniche, fotogrammi, quadri o fumetti illustrativi, trascrizioni musicali, ricostruzioni cinematografiche...

Abbiamo già visto, in altri paesi più che in Italia, che questa è una maniera di far «rinascere», attraverso il linguaggio drammatico, corporeo, filmico, musicale, quello totale, gli argomenti che hanno ispirato nei secoli, di età in età, poeti epici e drammatici, scrittori storici e scientifici, pittori e musicisti, non già ripetendoli meccanicamente, ma «rivivendoli e immaginandoli».

E quegli insegnanti ed educatori del mondo cattolico che fino al Concilio avevano dovuto considerare nemici l'arte e la cultura moderna, fatta di letteratura, teatro, cinema, arte figurativa, sappiano che con il Vaticano II sono state gettate le basi di un nuovo rapporto fra la Chiesa ed il mondo, fra la Chiesa e la cultura moderna, e con ciò anche fra la Chiesa e l'arte. E si potrebbe definire come: rapporto di comprensione, apertura, dialogo, collaborazione. Perché la Chiesa — ha affermato Papa Wojtyła a Monaco nell'incontro con gli artisti e i giornalisti — ha bisogno della parola che sia trasmissione della parola di Dio, e allo stesso tempo sia una parola umana, che faccia parte del patrimonio d'oggi, così come viene espressa dall'arte e dal giornalismo.

Ha bisogno dell'immagine. Il Vangelo viene narrato in immagini e parabole; deve e può essere reso visibile attraverso l'immagine.

Ha bisogno della musica, per dimostrare, tra l'altro, che la fede è anche gioia, amore, esuberanza...

Ha bisogno di architettura e delle arti figurative, come testimonianza di vitalità cristiana e partecipazione all'opera divina della creazione.

LA REDAZIONE

MERCANTI MERCE E COMPRATORI

**Idee, esperienze, materiali espressivi
da Milano, Parma, MoglianoV., San Gemini, Terzigno,
Livorno, Verona, Trento. . .**

Dopo il primo, un secondo mercato. Chi ha visitato il primo lo ha apprezzato e anche comprato. Ce lo hanno fatto sapere in sette. « Un'ottima idea, da non lasciar morire e da far crescere — ha scritto Lorenzo —. Mi sono già messo in relazione con tre gruppi, perché, con alcuni amici, vorrei rifare una delle loro esperienze». Ma un mercato, lo sapete bene, lo si fa se ci sono mercanti, merce e compratori. Per i primi due numeri di EG 81 non esistono problemi; in seguito si vedrà. L'iniziativa dipende soltanto da voi lettori. Anche da te.

Questa rubrica — lo ripetiamo per chi si è abbonato alla rivista per la prima volta quest'anno — è nata dalla necessità di alcuni lettori di far sentire la propria voce e far conoscere la propria esperienza ad altri; e dal bisogno di sapere e acquistare quelli che altri, singoli o gruppi, stanno facendo nel campo dell'espressione. Una rubrica-mercato, quindi, che servirà principalmente a comunicare tutte quelle esperienze che, per mancanza di estensori o di spazi, oppure per la caratteristica regionale degli interessi, non potrebbero essere pubblicate integralmente nella rivista.

La notizia di un nuovo pezzo teatrale, di un recital, di un lavoro svolto, di una scaletta cinematografica, di un'esperienza che si sta conducendo, di una nuova creazione di materiali espressivi, con l'indirizzo preciso dei corrispondenti, inventori o sperimentatori, potrà favorire l'interscambio culturale, diretto e tempestivo, fra i lettori e, forse anche, stimolare nuove conoscenze, rapporti e amicizie.

*Inviare la vostra collaborazione a:
Redazione ESPRESSIONE GIOVANI 81
20125 Milano, Via Rovigno 11/A,
tel. 02/2843726.*

FILMSCUOLA '80 - IL MONDO HA BISOGNO DI BELLEZZA

«Questo mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini, è il frutto prezioso che resiste alla usura del tempo, che unisce le generazioni e le congiunge nell'ammirazione».

E' l'idea dominante del FILMSCUOLA '80 che il C.G.S. (Cinecircolo Giovanile Socio-culturale), con il concorso della Regione Veneto, ha organizzato presso le scuole superiori di Mogliano Veneto (Treviso).

Il programma, gli obiettivi e le condizioni di questa interessante sperimentazione didattica sono espressi in un pieghevole di sei pagine. Ne trascriviamo una parte:

Il «FILMSCUOLA» si propone di essere vera lezione scolastica, anche se fatta in forma diversa dalla lezione tradizionale e realizzata attraverso il linguaggio delle immagini,

così importante oggi come forma di espressione e di comunicazione e come esperienza artistica e culturale.

Gli obiettivi del FILMSCUOLA sono:

1. Offrire informazione e contenuti culturali che interessano studenti della Scuola Media Superiore, all'interno e oltre i programmi scolastici.
2. Avviare alla acquisizione di alcuni elementi del linguaggio delle immagini, almeno come globale atteggiamento critico.
3. Proporre un'esperienza di incontro con alcune opere cinematografiche di particolare valore artistico e con autori di notevole livello culturale ed espressivo.

Le principali condizioni per la riuscita del FILMSCUOLA sono:

1. La presentazione e la discussione del film in ogni classe.
2. Il sussidio della scheda filmografica e di varie riviste specializzate a disposizione.
3. La visione del film in condizioni di silenzio e attenzione.

Una PROIEZIONE SERALE degli stessi film è offerta anche ai genitori, insegnanti e allievi della scuola, per un coinvolgimento completo e vitale ai problemi dei giovani.

CGS «ASTORI», SEVERINO CAGNIN, 31021 MOGLIANO VENETO (TV).

TESTI TEATRALI NELLA SCUOLA MEDIA

Complimenti per i numeri di EG usciti finora. Mi piacciono e mi sono utili sempre. Vi mando un lavoro eseguito in una prima media nel novembre-dicembre '79. Spero che i testi possano essere pubblicati su EG.

Se vi è possibile mettete i testi nel numero sei di EG 80. Ho preparato pure una lunga introduzione (che potete sempre tagliare come volete) proprio sul tema «il Teatro nella scuola». Credo che potrà servire agli insegnanti cui la rivista si rivolge nella rubrica «Animazione e scuola». Con infiniti auguri. Carlo.

CARLO ALVONI, 43100 PARMA, PIAZZA S. BENEDETTO 5.

Caro Carlo, tutto il lavoro che ci hai mandato merita una risposta, anche se telegrafica. Vedo che sei rimasto con noi. Le gags dei ragazzi «Il Natale con i clowns» che ci hai inviato sono gustosissime. Peccato siano pervenute quando l'ultimo numero di EG 80, quello natalizio, era già stampato. Ma ti assicuro che le pubblicheremo in seguito. Anzi, se vuoi, potrebbero partecipare, almeno qualcuna, al Concorso «Pezzobreve» indetto per il 1981.

Inoltre la tua introduzione sui «testi teatrali nella scuola» ci è giunta contemporanea alla decisione della Redazione di introdurre in ogni rubrica un inserto o servizio per la scuola. La prima puntata in EG 81, n. 1.

Questa tua viva ed appassionante esperienza inserita nella rubrica «Animazione e scuola» mi auguro sia contagiosa. Ciao e grazie. Luigi.

CONCORSO «SANGEMINI» PER IL TEATRO DELLE MARIONETTE

Il concorso nazionale per l'ideazione a tema libero di uno spettacolo per marionette completo di testo originale o riduzione, scenografia e costumi, è proposto dalla Pro-loco Sangemini per promuovere una coscienza teatrale attiva fra gli alunni delle scuole elementari e medie, per offrire una opportunità per lo sviluppo delle capacità creative e dello spirito di collaborazione dei ragazzi nel complesso settore della produzione teatrale, per contribuire allo sviluppo di un'atmosfera ottimistica e gioiosa tra scuola e famiglia attraverso il Teatro delle Marionette.

La gara è regolamentata da precise norme. Condizionanti per la partecipazione.

Il Concorso è giunto alla seconda edizione. Per informazioni riguardanti la terza edizione, scrivete a:

PRO-LOCO, CONCORSO MARIONETTE, 05029 SANGEMINI (Terni), VIALE GARIBALDI 1.

PULCINELLA VINCE ANCHE A SANGEMINI

«La Giuria del 2° Concorso Nazionale «San Gemini» Nuove Opere per il Teatro delle Marionette, esaminati tutti i lavori, esprime il suo compiacimento per il livello qualitativo generale delle opere concorrenti.

L'attenzione dei Commissari si è fermata su sei lavori che per il contenuto, l'elaborazione formale e la specificità della destinazione risultavano più qualificati. Fra queste sei opere la Giuria ha deciso di premiare le seguenti:

Prima: «Pulcinella si sistema» della Scuola Elementare di Terzigno (Napoli), Classe 4A.
Seconda: «Pulcinella sulla luna» della Scuola Media Statale Raffaele Berla di S. Maria Capua Vetere, Classe 2E.

La prima dimostra una felice rielaborazione delle farse popolari nate sulla celebre maschera. L'astuzia popolana vi celebra i suoi trionfi e accetta le punizioni con la rassegnazione dell'impotenza. E' ben vero che dall'opera nasce un motivo di seria riflessione su un modo passivo di analizzare e subire la realtà e di esercitare, all'interno di quei limiti, il senso dell'ironia. Questa può essere spinta però al punto di aggredire senza risparmio tutte le istituzioni, rivelando in ciò una maturità assai apprezzabile e una libertà di opinione in chi la esercita, carica di promesse.

La seconda è un apologo aggiornato alla odierna tecnologia sulle figure esemplari della letteratura infantile e della tradizione burattinesca. Sotto ciascun personaggio si nascondono mestatori, intriganti e nemici comuni, contro i quali l'arma popolare di difesa è la segregazione.

L'apologo dimostra una grande fantasia e insieme un vigilante controllo di questa; controllo che viene esteso anche al linguaggio, schiettamente quotidiano, in modo da salvare insieme le caratteristiche di una bella spontaneità narrativa e della dignità linguistica».

Abbiamo letto anche noi il testo «Pulcinella si sistema» che ci avete inviato. Condividiamo il giudizio della Giuria, pur non avendo visto lo spettacolo in scena. Speriamo di pubblicarlo, se non tutto almeno una parte. Chi lo desiderasse in fotocopia, lo richieda ai coordinatori, di questa attività. Carlo.

AGOSTINO PALOMBA - MARIO IACOMINO, 80040 TERZIGNO (NA).

UNA INESAURIBILE FONTE DI STIMOLI, IDEE E MATERIALI

Ho avuto l'occasione di leggere la vostra rivista ESPRESSIONE GIOVANI 80, e devo dire di averla trovata veramente interessante.

Finalmente una rivista che per quelli interessati al settore (se così si può chiamare l'espressione) non è un insieme di discorsi ma una inesauribile fonte di stimoli, idee e materiali.

In particolare mi ha colpito la rubrica «Clownerie» del n. 1 di EG 80, ed è a proposito di questo argomento che vorrei chiedervi, nei limiti del possibile, chiarimenti e informazioni.

1. Il titolo di qualche pubblicazione riguardante il circo, la sua storia, ecc. o, più in particolare, i clowns... visto che, almeno nella mia città, sembrano cose introvabili.
2. Gli sbocchi, o meglio le scuole (se ce ne sono), gli istituti, le accademie... riguardanti il settore dello spettacolo e, in particolare, il circo, offerti a un giovane appena uscito dal liceo scientifico.

Vi sarei molto grato se poteste esaudire queste mie richieste... Sarebbe molto interessante una rubrica riguardante le esperienze di giovani alle prime armi con il mondo, a mio avviso affascinante, dell'espressione, ma non voglio disturbarvi oltre.

Congratulazioni per la rivista e scusate per il disturbo.

MASSIMO COLOMBO, 57100 LIVORNO, VIA S. GAETANO 29.

Massimo, speriamo di averti soddisfatto, almeno in parte, con la risposta che, con Valerio e Carlo, ti ha mandato.

Sollecitati dalla tua richiesta, abbiamo appositamente pubblicato in EG 80 n. 5 una bibliografia essenziale; e in EG 80 n. 4 molti indirizzi di scuole e centri d'animazione. Ma se ciò non bastasse, chiedici ancora. Ciao. Bano.

UN «NOTTURNO» CHE FA DISCUTERE, DIVIDE GLI SPETTATORI, LI CONQUISTA

La «Compagnia dei Giovani» ha aperto la sua ventunesima stagione teatrale con una novità di R. Zago «Notturmo».

«Un'intera vicenda nel giro di poche ore: una notte, per l'esattezza, nel clima misterioso e drammatico dell'India vera, non studiata sui libri, ma sperimentata sulla propria pelle.

Quattro personaggi: uno stagiato accanto all'altro, tipici, caratterizzati, netti.

Vicende umane diverse, contrastanti e discutibili; vere quel tanto da non sembrarlo del tutto, costruite quel tanto da renderle vere.

Le parole sono dosate, calibrate. I pensieri profondi, espressi ed impliciti: misteriosi e palesi.

L'opera spalanca agli spettatori orizzonti infiniti e imprevedibili. Come una trina delicata, la narrazione si snoda sul filo dei colloqui, dolcissimi e violenti, rimembranti ed improvvisi, nostalgici e rudi...»

Così si è espressa la critica all'uscita in stampa del testo che ora appare, per la prima volta, sul palcoscenico. L'India, dove si svolge «Notturmo», è lo sfondo esistenziale che è dentro di noi; nulla di esotico, dunque, ma una rappresentazione vera, come vere e accadute sono gran parte delle vicende del lavoro.

Un teatro umano, espressione di quei valori di cui i giovani oggi sono alla ricerca.

COMPAGNIA DEI GIOVANI, 20141 MILANO, VIA PEZZOTTI 53, TEL. 8435877.

RASSEGNA DI TEATRO RAGAZZI

Tutti i sabato e domenica, alle ore 16.00, a partire da novembre fino a marzo dell'81, al Teatro Verdi della Via Pastrengo di Milano bambini e ragazzi possono assistere ad uno spettacolo di teatro, mimo, burattini, marionette, allestito appositamente per loro.

Questo l'elenco degli spettacoli programmati:

«Il castello misterioso» con i burattini dei Ferrarini di Parma.

«LA MAGIA di Franco e Davide» della Cooperativa Quellidigrock.

«Torsolo, Torcicollo e Torcibudella» del Teatro del Sole di Milano.

«Il borgo delle due Torri» con i burattini di Cesare Maletti.

«I musicanti» dalla fiaba dei Grimm, del Teatro del Buratto.

«Il barcone» con la Cooperativa Quellidigrock di Milano.

«Topinambur» della Cooperativa La Baracca di Bologna.

«I viaggi di Gulliver» con i burattini Assondelli e Stecchettoni.

«I tre bravi alla prova» con i burattini di Romano Danielli.

«Nemo» della Cooperativa Teatro delle Briciole di Reggio Emilia.

«Alice allo specchio» Drammatico Vegetale di Ravenna.

«La vecchia e la luna», Teatro Popolare La Contrada di Trieste.

«Due» del Teatro dell'Angolo di Torino.

«Kalevala, la terra degli eroi», Teatro La Grande Opera di Roma.

Per informazioni:

TEATRO VERDI DELLA VIA PASTRENGO, 20159 MILANO, TEL. 6071695.

MUSICA ANTICA NELLA SCUOLA MEDIA INFERIORE E SUPERIORE

Il «Gruppo di Strumenti Antichi di Verona» ha proposto agli alunni delle scuole medie della loro città degli incontri musicali, della durata di un'ora circa, con i quali, oltre che porsi come momento comune di ascolto, si prefigge di introdurre in forma breve, divulgativa e piacevole le principali tematiche inerenti la «musica antica».

Il Gruppo, composto da giovani musicisti di flauti dolci, viola da gamba, liuto, chitarrone, clavicembalo e organo, esegue la letteratura musicale del Rinascimento e del Barocco, con particolare attenzione per il Sei-Settecento italiano.

I principali temi delle conversazioni sono:

- la riscoperta della «musica antica» ed il senso del riproporla oggi;
- la «musica antica» come mezzo di conoscenza storico-sociale;
- l'esecuzione della «musica antica».

Per saperne di più e per eventuali inviti anche in altri centri, scrivete a

GRUPPO STRUMENTI ANTICHI, 37124 VERONA, VIA PRATI 7, TEL. (045) 44473.

TERZA RASSEGNA DEL TEATRO TRENINO «MARIO ROAT»

A Trento, in cartellone nove gruppi teatrali per il terzo festival del teatro amatoriale trentino organizzato dalla CO.F.A.S in ricordo di Mario Roat.

Sarà una rassegna eccezionale per la vitalità e l'entusiasmo che in questo momento animano tutte le compagnie della regione.

La costituzione dell'Ente Teatrale Trentino, associazione culturale formata dai gruppi di organizzazione teatrale, che unisce per la prima volta organicamente le tensioni culturali periferiche nel campo del teatro; la rinascita del Teatro Stabile di Bolzano, con il quale si potranno certamente intrattenere rapporti di mutua collaborazione; i prestigiosi traguardi raggiunti quest'anno dal G.A.D. Città di Trento, primo fra tutti il premio conseguito al Festival nazionale di Pesaro, che corona l'impegno artistico di tutto il teatro amatoriale trentino; la valorizzazione dell'attività del Club Armonia, avviato verso uno stabile inserimento nel cartellone teatrale del «Sociale di Trento»; questa stessa Rassegna delle filodrammatiche trentine, sono altrettanti eventi che fanno ben sperare nel futuro del teatro in Trentino.

Alla rassegna partecipano:

- GAD Sperimentale città di Trento, con «Sior Todero Brontolon» di C. Goldoni.
- Filodrammatica di Laives, con «Sen tuti paroni» di G. Rocca.
- Gruppo Teatro 12, con «Oh papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio e io mi sento tanto triste», di A. Kopit.
- Filo Concordia '74 di Povo, con «Fiori de naranz» di E. Fox.
- Gruppo Culturale «La Palma» di Arco, con «Nero come un canarino», di A. Nicolaj.
- Filo di Sarche, con «La parona del vapor» di S. Castelli.
- FiloDro-Ceniga, con «Il medico per forza» di J.B. Poqueli detto Molière.
- Filodrammatica di Villalagarina, con «Na sera de vendro» di E. Fox.
- Collettivo Teatro Nuovo di Rovereto, con «Collage di atti unici» di J. Tardieu.

TUTTI IN CERCHIO di Luciano Ferraris

È una raccolta di canti, giochi, bans, mimi, cori parlati, canti mimati, scene di espressione. Un lavoro teorico-pratico per educare all'attività espressiva di cui tutti riconoscono l'importanza. Interessa tutti gli educatori, dai fanciulli ai giovani, desiderosi di avere a portata di mano un vasto repertorio attraente ed educativo per le più svariate occasioni.

- Volume completo, pp. 256, L. 2.500;
- volumetto con le parole dei canti, pp. 40, L. 200;
- 12 dischi, 33 giri, cm 17, ciascuno L. 1.600.

ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE

ballata da dodici vagabondi

**da un racconto di Joseph Roth
adattamento teatrale di Luigi Melesi
musiche di Gino Campanile e C.**

UN PO' DI PRESENTAZIONE

La scelta di Joseph Roth

Caso o provvidenza? Forse ci sarà possibile saperlo con più sicurezza solo dopo morte. In alcuni momenti, però, anche adesso, si ha la sensazione che nella vita il succedersi di circostanze, fatti e situazioni, sia inventato, o almeno guidato, da un regista nascosto, silenzioso, discreto e sempre ottimista, nonostante la quotidiana tragedia umana. «Ho sognato questa notte Santa Teresina del bimbo Gesù, quella candida ragazzina francese. Le sono devoto da molti anni... Mi ha detto di venire dal prete, di consegnargli la corda con cui avevo deciso di impiccarmi al mattino, mentre i miei compagni di cella sarebbero scesi all'aria». E subito estrae dalla tasca del suo nero cappotto, liso e sbiadito, un pezzo di corda e lo mette sul tavolo. «La piccola Teresa mi ha anche detto di mandare il prete dal giudice a portare una mia istanza di scarcerazione». Il sognatore era un detenuto del carcere di S. Vittore. Ai sogni non sono solito dar peso. Anche se santi e psicologi li sanno leggere, trovandoli veritieri. Ma il signor Antonio, un signore d'altri tempi, così appariva dagli abiti e dal tratto, parlò in modo tale che non esitai a rispondergli che ci sarei andato e subito. Cinque giorni dopo ricevevo una lettera del signor Antonio, scritta dalla libertà, nella quale mi pregava di celebrare una Messa per ringraziare la sua piccola benefattrice.

Il caso volle che nello stesso giorno, alla libreria Rizzoli della Galleria mi capitasse in mano «La leggenda del santo bevitore», un racconto di Joseph Roth, edito da Adelphi nella «Piccola Biblioteca». E la storia di Andreas, il protagonista del racconto, mi è apparsa così simile a quella del signor Antonio, così curiosa, piacevole e drammatica, che ho desiderato divulgarla e tentarne pure un adattamento teatrale.

E' una leggenda graziosa, ma anche una testimonianza. Credo sia l'ultimo scritto di Roth, pubblicato per la prima volta nel '39, alcuni mesi dopo la sua morte. Una parabola semplice e misteriosa di questa vita, in cui ci vuole più

coraggio a sopportare gli eventi che a sormontarli. Una autobiografia degli ultimi anni di Roth, vissuti proprio a Parigi. Era emigrante dal 1933, l'anno dell'avvento dei nazisti in Germania, dove viveva.

Aveva combattuto come ufficiale austriaco nella prima guerra mondiale, e dal 1918 si era dedicato al giornalismo e alla narrativa. Adelphi, pubblicandone i romanzi, «La cripta dei Cappuccini», «Fuga senza fine», «Giobbe», «La milleduesima notte», ci ha fatto scoprire uno straordinario scrittore, capace di farci conoscere e incontrare l'uomo.

L'adattamento teatrale

Ho voluto conservare le caratteristiche del racconto-leggenda. Niente, quindi, finzione occulta e illusoria, né incantesimi teatrali. Gli attori giocano allo scoperto e non dietro le quinte; il trucco è evidente.

Gli spettatori devono vedere e incontrare prima gli attori, questa compagnia di commedianti (indicati nel copione con un numero, ma sarà meglio chiamarli con il proprio nome), che a scena aperta vestiranno il personaggio, meglio, si identificheranno nel personaggio della leggenda, pronti a ritornare nei panni dell'attore che racconta, appena terminata la drammatizzazione della sequenza sceneggiata.

Uno, due, tre... tutti i commedianti dello spettacolo sono anch'essi vagabondi, dei clochards contemporanei, non attori da prima pagina, ma piuttosto personaggi da circo, che godono e si divertono a raccontare una favola della vita. Quindi, non soltanto quando rappresentano il personaggio devono essere «vivi e veri», ma anche quando ne raccontano le vicende, ne pitturano i sentimenti o ne disegnano i gesti. Ogni descrizione deve essere rivissuta da tutti, con gli occhi, le orecchie, le mani, le gambe, i piedi, con tutto il corpo. Eliminate ogni momento di dizione statica, fredda, impersonale: siate sempre in azione. Chi ha la possibilità, vada a scuola di quei vecchi che raccontano con gesti espressivi, mimiche sempre cangianti, tonalità e ritmi narrativi eccezionali, più che con le parole.

Nell'allestimento dello spettacolo la coralità della recitazione è un'altra caratteristica da creare ad ogni costo. Una battuta stonata o slegata dalle altre, oppure un movimento disordinato, superfluo, disarmonico diminuiranno l'effetto visivo, emotivo e, vorrei anche dire, musicale di questo gioco drammatico. Gli attori sono dodici: potrebbero essere anche di meno, sei, ad esempio: basta che alcuni di essi interpretino più personaggi. E l'orchestrazione dei dodici commedianti è possibile ottenerla soltanto dopo un paziente allenamento nella pronuncia (varrà la pena di registrare le voci e riascoltarle), nei gesti e nei movimenti. Andremmo per le lunghe se dovessi disegnare la coreografia di ogni sequenza; mi piacerebbe farlo. Ma poi l'inventiva dei registi e degli attori che vorranno mettere in scena il pezzo, si sentirebbe mortificata.

Il pezzo non è ancora stato rappresentato. Mi sono accontentato di leggere questo adattamento ad un piccolo gruppo di detenuti. Si sono divertiti un mondo; ridevano a crepapelle e, soprattutto, ne sentivano la verità: «E' una favola vera!». «Racconta la mia vita quasi alla lettera». «Io sono identico ad Andreas: un debole che vengo sempre dominato dalla tentazione». «Importante però è arrivare alla fine, senza perdersi per la strada definitivamente». E' stata una piccola prova, ma può essere una buona caparra di successo per chi vorrà metterla in scena.

Ancora qualche indicazione sui costumi, le scene, le musiche

I costumi dei commedianti potrebbero essere gli abiti di tutti i giorni, oppure un costume-base, uguale per tutti: jeans e maglietta, ad esempio. Mentre i costumi del personaggio devono anche «farlo vedere» e metterne in evidenza le caratteristiche. Nel copione troverete alcune indicazioni. Potrà bastare qualche «elemento» da indossare sopra il costume-base, senza cambiarsi completamente, anche perché non ci sarebbe il tempo per farlo.

Le scene. Il «racconto» può essere rappresentato davanti ad un telone o siparietto mobile. Il pulmino, una scala a pergola, piantane con fari, qualche cassetta, le valige dei costumi potranno favorire una varietà di movimenti e di figure coreografiche.

Le «rappresentazioni» dei nove quadri ambientatele con un semplice spezzato scenografico, anche solo disegnato al tratto, in nero o grigio, su carta beige o grigio chiaro, ispirandosi agli schizzi della guida di Parigi del Touring. Una qualsiasi pubblicità di Parigi vi può suggerire idee e immagini a non finire. Il fondo, se neutro, potrà essere diversamente colorato dalle luci.

La musica. Le canzoni del copione (possono anche essere sostituite) sono di Jannacci, la prima; le altre sono state musicate da Luigi Campanile.

ATTORI E PERSONAGGI

(Tutti hanno una doppia parte: quella dell'attore o commediante-cantastorie, indicata con un numero; e quella del personaggio che dovranno interpretare al momento giusto, indicata con il nome proprio o caratteristico).

UNO-ANDREAS, il clochard

DUE-IL SIGNORE, un uomo maturo e ben vestito

TRE-IL GRASSONE, un signore dai baffetti neri

QUATTRO-CAROLINE, la moglie di un minatore

CINQUE-IL CAMERIERE del bistrò

SEI-TERESA, la piccola santa

SETTE-KANJAK, il calciatore

OTTO-GABBY, la ballerina

NOVE-WOJTECH, l'amico clochard

DIECI-IL SACERDOTE, celebrante di Santa Maria

UNDICI-L'ANZIANO, un signore dall'aria curata

DODICI-IL POLIZIOTTO scherzoso

PRIMO TEMPO

(I commedianti arrivano su un pulmino vecchio e stracarico: attori e bagagli, scene, fari, strumenti musicali. Scendono, allegri, brillanti, e mentre scaricano il materiale danno inizio al racconto, rivolgendosi al pubblico quando devono pronunciare la loro battuta).

UNO – Questa sera, vi vogliamo raccontare,

DUE – la storia di un santo bevitore...

TRE – Una storia?

QUATTRO – Una storia vera.

CINQUE – Anche se sembra inventata.

SETTE – Una parabola.

TUTTI – La leggenda del santo bevitore.

OTTO – Una leggenda graziosa e allegra,

NOVE – fresca e profumata,

DIECI – piacevolissima.

UNDICI – La parabola di un clochard, come noi.

SEI – Les clochards. *(Con voce forte, presentando i commedianti).*

DODICI – E prima o poi lo diventiamo tutti.

DUE – La leggenda «d'un barbun», come si dice a Milano e come canta Jannacci:

(Si chiude il siparietto a metà scena. Sul davanti restano gli attori con valige) o borse dei loro costumi. Dietro il siparietto si prepara la prima scena del quadro «sulle rive della Senna»).

TUTTI – *(Cantano)* El purtava i scarp del tennis,

el parlava de per lü,

rincorreva già da tempo

un bel sogno d'amore.

El purtava i scarp del tennis,

el gh'aveva du öcc de bun,

l'era el primm a menà via,

perché l'era un barbun.

SEI – Una sera di primavera dell'anno 1934,

SETTE – un signore, di età maturo e ben vestito,

OTTO – scendeva gli scalini di pietra che da uno dei ponti della Senna conducono alla riva del fiume.

TRE – Là, ancora oggi, sono soliti dormire,

UNDICI – o meglio accasarsi,

TRE – i vagabondi di Parigi, les clochards.

(Il numero UNO diventa ANDREAS: dalla sua valigia estrae una giacca che si infila, berretto a cencio, sciarpa... Così il numero DUE indosserà il suo vestito elegante: gilé, doppiopetto, farfallina, bombetta...)

SEI – Uno di questi vagabondi, dall'aspetto pietoso e malconcio,

UNDICI – come tutti gli altri di cui condivideva la sorte,

SEI – venne incontro a quel signore, maturo e ben vestito.

(Si apre il siparietto).

1. Sulle rive della Senna.

(La scena: La Senna e Notre Dame viste dal Lungosenna. Faro sui due protagonisti, come venissero illuminati da un lampione. Luce serale sul paesaggio).

ANDREAS – *(Barcolla e canticchia)* La, la la la la... La, la la la la...

IL SIGNORE – *(Avanza dalla parte opposta, cammina dritto e con passo sicuro, e gli sbarra la strada)* Dove vai fratello?

ANDREAS – *(Prima lo guarda un momento)* Non sapevo di avere un fratello, e nemmeno so dove mi portano le gambe... Vado!

IL SIGNORE – Le indicherò io la via. La prego di un favore, un insolito favore. Ma per questo non si inquieti con me...

ANDREAS – O no, non sono il tipo. Sono pronto a ogni servizio, anche se...

IL SIGNORE – Vedo bene che ha qualche difetto; chi non ne ha? Ma è Dio a metterla sul mio cammino... Lei sicuramente ha bisogno di soldi!

ANDREAS – *(Lo guarda sorpreso e meravigliato).*

IL SIGNORE – Non se la prenda a male per queste mie parole! Io ne ho troppi.

Lei, mi può dire francamente di quanto ha bisogno in questo momento?

ANDREAS – *(Ci pensa un istante)* Di venti franchi.

IL SIGNORE – Ma nooo! E' troppo poco. Gliene occorreranno almeno duecento.

TRE – *(Descrivendo)* Il vagabondo indietreggia di un passo.

CINQUE – *(Idem)* Pare sul punto di cadere.

SEI – *(Idem)* No! Meno male, riesce ancora a stare in piedi.

ANDREAS – ...E' chiaro che preferisco duecento franchi a venti... Ma io sono un uomo d'onore... E pare che lei non mi capisca. *(Convinto)* Il denaro che mi offre non posso accettarlo... perché non ho il piacere di conoscerla; perché non so come e quando potrò renderglielo; perché non potrebbe sollecitarne la restituzione. Io non ho un indirizzo. Sto sotto un ponte o l'altro. Ma... sono un uomo d'onore anche se non ho indirizzo.

IL SIGNORE – Come lei, anch'io non ho indirizzo. Vivo anch'io, ogni giorno, sotto un ponte o l'altro. Ma, la prego, accetti da un amico i duecento franchi. E' una somma ridicola. Per quanto poi riguarda la restituzione, le faccio un discorso più lungo.

Deve sapere che mi sono fatto cristiano dopo avere letto la storia della piccola Teresa di Lisieux. E adesso sono devoto a quella statuetta della Santa che è nella cappella di Santa Maria di Batignolles, e che lei non avrà difficoltà a trovare. Non appena avrà i miseri duecento franchi, se la sua coscienza la spingerà a non rimanere in debito di questa somma ridicola, vada, la prego, nella Chiesa di Santa Maria di Batignolles e la depositi là, nelle mani di un prete che avrà finito di dire la Messa. Perché se lei è debitore di qualcuno, questi non può essere che la piccola Teresa di Lisieux. Ma... non si dimentichi: nella Chiesa di Santa Maria di Batignolles.

ANDREAS – Vedo che lei ha compreso benissimo la mia onestà. Le dò la mia parola e le prometto che la manterrò. Ma le preciso che posso andare alla Messa solo di domenica.

IL SIGNORE – Va bene, di domenica. *(Toglie duecento franchi dal portafoglio, li dà all'uomo vagabondo)* La ringrazio.

ANDREAS – Per me è stato un piacere!

(Si abbassano le luci completamente. Si parietto).

NOVE – E svanì subito nel buio profondo.

OTTO – Infatti s'era fatto scuro.
NOVE – Anche il signore ben vestito sparì.
DIECI – Per un miracolo si era convertito...
SEI – e aveva deciso di condurre la vita dei più poveri,
UNDICI – sotto i ponti della Senna.
OTTO – Ma,
NOVE – tornando all'altro,
OTTO – costui era un bevitore,
NOVE – anzi un ubriacone.
SEI – Si chiamava Andreas.
TRE – Viveva alla giornata come molti bevitori.
QUATTRO – Andreas,
CINQUE – giunto sotto il fioco chiarore di uno dei lampioni che erano sulla riva del fiume,
QUATTRO – tirò fuori un pezzo di carta e un mozzicone di matita.
CINQUE – Vi scrisse sopra l'indirizzo della piccola santa e la somma di duecento franchi.
SEI – Salì poi per una delle scale che portano al lungofiume.
SETTE – C'era un ristorante. *(Tutti pregustano il pranzo).*
OTTO – Entrò.
NOVE – Mangiò.
DIECI – Bevve in abbondanza, spendendo molti soldi.

(Cantano: «Sopra di noi, il cielo»).

ANDREAS – Vado barcollando
nel buio della notte.
TUTTI – Sopra di noi il cielo, ci copre con amore.
Dietro una stella noi tutti camminiamo,
in cerca della casa che ancora non abbiamo.
Traballo, inciampo, cado, e m'addormento,
per strada o in un prato, in piazza Duomo o sotto i ponti.
QUATTRO – La mattina seguente si alzò più presto del solito.
CINQUE – Aveva dormito stranamente bene.
TRE – *(Si prepara, indossando il costume, a rappresentare IL GRASSONE).*
SEI – Si ricordò che il giorno prima aveva vissuto un miracolo.
SETTE – Un vero miracolo.
CINQUE – E per festeggiarlo, andò tutto fiero, nonostante il suo vestito concio,
prima a comperarsi un portafoglio,
OTTO – di seconda mano, naturalmente,
CINQUE – e poi in un bistrò per bene.

2. Al Café Arrosé-Ruhum

(Si apre il siparietto e appare il Café Arrosé).

NOVE – Si sedette al tavolo.
DIECI – Lui che da tempo era abituato solo a stare al banco in piedi.
UNDICI – Anzi appoggiato.
DODICI – Davanti a lui c'era uno specchio.
DUE – Finalmente non puoi evitare di guardarti in faccia.

SEI – Devi far conoscenza con te stesso.
SETTE – Non puoi scappare!
ANDREAS – Che spavento! Che mostro!
OTTO – Per questo, da anni, hai tanto temuto gli specchi.
NOVE – Non è bello vedere coi propri occhi la propria rovina.
DIECI – Confrontati pure con gli altri che ti stanno accanto.
ANDREAS – (*Guarda il signore grassissimo che gli sta accanto*).
IL GRASSONE – Vuole guadagnarsi un po' di soldi? Venga a lavorare con me.
Domani devo traslocare. Potrebbe aiutare mia moglie e anche gli imballatori. Lo vuol fare o no?
ANDREAS – Certo che voglio.
IL GRASSONE – E quanto chiede per un lavoro di due giorni? Per domani e sabato?
ANDREAS – Ci sto per... duecento franchi.
IL GRASSONE – D'accordo. E ora beve qualcosa? (*Al barista*) Due pernod.
ANDREAS – (*brindando*) Cul-blanc! (*Bevono con piacere e d'un fiato*).
IL GRASSONE – Ne beviamo ancora uno?
ANDREAS – Sì, ma questa volta pago io. Perché lei non mi conosce: sono un uomo d'onore io, un lavoratore onesto. Guardi le mie mani. Sono sporche, callose, ma oneste; mani di lavoratore.
IL GRASSONE – Questo mi piace. (*Tira fuori dal portafoglio il suo adresse e una banconota da cento franchi, e li porge ad Andreas*) Indirizzo e caparra. Così domani verrà di sicuro. Non si dimentichi. Riceverà il resto. E finito il lavoro si berrà di nuovo.

(*Si chiude il siparietto*).

UNO – Il mattino dopo andò al lavoro da quel grasso signore.
DUE – E lavorò tutto il giorno agli ordini della padrona.
UNO – Così fece il giorno seguente.
TRE – Alla fine, quel signore grasso e gentile gli pagò lo stipendio promesso.
QUATTRO – Ecco una mancia!
TRE – Aggiunse la signora.
QUATTRO – Ma non se la beva tutta d'un colpo.
UNO – Andreas ringraziò e se n'andò via.
DUE – Si bevve tutta la mancia e... qualche cosa in più.
CINQUE – Fece però attenzione a non spendere troppo quella sera, perché l'indomani voleva andare a pagare alla piccola Teresa una parte almeno del suo debito.
SEI – Ciò nonostante bevve tanto che non riuscì a trovare l'albergo più economico del quartiere, e dovette accontentarsi di uno un po' più caro.
SETTE – Lì pagò in anticipo per via degli abiti logori e sporchi, e perché non aveva bagaglio.

(*Sulla chitarra suonano una serenata che s'allontana e viene ripresa dal suono di campane in crescendo*).

DUE – Si ricordò che era domenica.
UNO – Anche della promessa si ricordò.
TRE – In un attimo infilò i vestiti.
SEI – E, a passi veloci, si avviò verso la chiesa.
SETTE – Non giunse in tempo per la Messa delle dieci.
OTTO – Si vide venirgli incontro il fiume della gente che usciva di chiesa.

NOVE – E si sentì a disagio.
ANDREAS – Quando incomincia la prossima Messa?
SEI – A mezzogiorno.
CINQUE – *(Si veste da cameriere del bistrò).*
ANDREAS – Mi resta un'ora di tempo. Non voglio passarla per la strada.
DIECI – Si guardò intorno.
UNDICI – A destra, quasi di fronte alla cappella, vide un bistrò.
DODICI – Si avvicinò.
DUE – Vi entrò.

3. Nel bistrò

(Il siparietto si apre, lasciando apparire il bistrò che sta di fronte alla Chiesa di Santa Maria).

ANDREAS – Un pernod!
DUE – E lo bevve con la sicurezza di chi ne ha già bevuti molti nella vita.
ANDREAS – Un altro!
TRE – E lo bevve con la sicurezza di chi sa di avere molti soldi in tasca.
ANDREAS – Ancora uno.
QUATTRO – E lo bevve per dimenticare una vecchia storia d'amore. *(Si trucca per entrare come Caroline).*
ANDREAS – Cameriere, per gentilezza, l'ultimo...
SETTE – Era il quarto: ormai non sapeva più se ne aveva bevuti due, cinque o sei.
ANDREAS – Io sono un uomo d'onore... e oggi ho un impegno da adempiere. *(Fa per uscire).*

CAROLINE – Andreas!
ANDREAS – Caroline! *(Si butta nelle braccia che Caroline gli aveva subito tese).*
CAROLINE – Sei solo?
ANDREAS – Sì, sono solo.
CAROLINE – Vieni, dobbiamo parlarci.
ANDREAS – Sì, ma ho un appuntamento.
CAROLINE – Con una donna?
ANDREAS – *(Timoroso)* Sì.
CAROLINE – Con chi?
ANDREAS – Con la piccola Teresa.
CAROLINE – Ma quella non ha nessuna importanza...

(Andreas e Caroline rientrano nel bistrò, si siedono al tavolo, ordinano una colazione).

ANDREAS – Una colazione abbondante per tutti e due. Non bado a spese.
CAROLINE – Dove sei stato tutto questo tempo?
ANDREAS – Dappertutto e da nessuna parte. Sono due giorni che ho ripreso a lavorare. Per tutto il tempo, da quando ci siamo lasciati, ho bevuto e dormito sotto i ponti, come fa tutta la gente della nostra specie. Tu forse avrai visto meglio. Con uomini magari!
CAROLINE – E tu? Anche se te ne stai ubriaco e senza lavoro e dormi sotto i

ponti, hai ancora il tempo e l'opportunità di fare conoscenza con una Teresa. E se, per puro caso, non fossi arrivata io, saresti davvero andato da lei.

ANDREAS – *(Non risponde. Ha paura come tanti anni fa, quando viveva con Caroline, e tenta di sfuggire).*

Cameriere, il conto!

CAROLINE – *(Pronta)* Questo, cameriere, riguarda me!

CAMERIERE – Ha chiamato per primo il signore.

ANDREAS – *(Paga dopo aver tolto tutto il denaro dalla tasca interna della giacca. Appena pagato, constata, con spavento, di non avere intera la somma che doveva restituire alla piccola Santa).*

(Tra sé) Ma di questi tempi mi succedono tanti miracoli, uno dopo l'altro, che sicuramente la settimana ventura riuscirò a mettere insieme e a restituire il denaro dovuto.

CAROLINE – Ma allora sei ricco! E ti fai pure mantenere da questa piccola Teresa.

(Il siparietto si chiude).

(Un motivo su fisarmonica viene intonato da uno dei commedianti: romantico, triste, e poi da balera).

DUE – Andreas non risponde.

TRE – Così lei fu convinta di avere ragione.

QUATTRO – Volle essere accompagnata al cinema.

UNO – E lui andò al cinema con lei.

CINQUE – Ma era passato tanto tempo da quando ne aveva visto uno... che questo non riusciva a capirlo.

SEI – E si addormentò sulla spalla di Caroline.

SETTE – Dopo andarono in una sala da ballo.

(La fisarmonica suona un ballabile).

OTTO – Ma era passato tanto tempo dall'ultima volta in cui aveva ballato, che quando cercò di farlo con lei non riuscì proprio più a ballare.

NOVE – E gliela portarono via altri ballerini.

DIECI – Lui stava al tavolo.

SEI – Solo.

UNDICI – Di nuovo beveva pernod.

DODICI – Solo, sempre più solo.

DIECI – All'improvviso la strappò via.

UNDICI – Con violenza.

DODICI – La strappò dalle mani di un ballerino.

ANDREAS – Si va a casa!

DUE – E così tutto era tornato come ai vecchi tempi.

TRE – Ai tempi della prigione.

(Solo musica per un attimo, e subito il finale).

UNO – La mattina presto si svegliò.

DUE – Caroline dormiva ancora.

UNO – Andreas, d'un tratto, si voltò, la vide, la guardò.

DUE – Notò quello che ieri, incontrandola, non aveva visto.

TRE – Si era fatta vecchia.

QUATTRO – Pallida e gonfia.
 CINQUE – Una maschera di rughe le copriva il volto.
 SEI – Dormiva il sonno di una donna che invecchia.
 ANDREAS – (*Pensieroso e triste*) Il tempo ci cambia.
 SETTE – (*Avvicinandosi ad Andreas*) E' passato anche per te, Andreas!
 OTTO – (*Si avvicina*) Anche tu sei cambiato.
 NOVE – Si alzò di colpo e in fretta si vestì.
 DIECI – E se ne andò.
 ANDREAS – (*Si tocca la tasca sinistra, dove è solito tenere i soldi*).
 DUE – Quanto ti è rimasto?
 ANDREAS – (*Contando*) Cinquanta franchi e pochi spiccioli.
 TRE – Ti spaventa il vuoto...
 SEI – D'improvviso sei ritornato povero, squattrinato, miserabile.
 ANDREAS – Sono diventato ridicolo... Un uomo del mio valore!
 SETTE – Pensaci, Andreas, rifletti.
 ANDREAS – (*Con risoluzione*) Sì, in pace davanti ad un bicchiere di pernod!
 (*Guarda i documenti che aveva estratti dalla tasca con i soldi*).
 OTTO – Sei a Parigi senza permesso di soggiorno, anzi con il foglio di via...
 NOVE – Guardali bene quei tuoi documenti...
 OTTO – Sei un polacco, emigrato in Francia come minatore.
 NOVE – Poi... non ricordi? Un giorno, per difendere da suo marito una donna,
 Caroline, l'hai picchiato a morte.
 DIECI – Arrestato, ti hanno messo in galera per due anni.
 UNDICI – Ti hanno poi espulso dalla Francia, e per sempre.
 DODICI – Tu invece sei ancora qui.
 ANDREAS – (*Continua a leggere i suoi documenti e scopre il suo cognome*).
 Kartak? (*Facendoselo venire in mente*) Sì, sì, Kartak! Andreas Kartak. Mi
 riconosco finalmente: Kartak Andreas. Sono Andreas Kartak!
 DIECI – Contento di questa scoperta, tornò di nuovo sulle rive della Senna.
 UNDICI – Sotto i ponti.
 DODICI – Ma quella notte sognò.

4. Sotto il ponte

(Il siparietto si apre lentamente. Luce lunare. Un raggio più luminoso è su Andreas, che dorme coperto da alcuni fogli di giornale. E' sotto il ponte della Senna).

TERESA – (*voce f.c.*) Perché domenica non sei venuto da me?
 ANDREAS – (*Non accetta osservazioni né rimproveri*) Ma come mi parli? Hai dimenticato che sono tuo padre?
 TERESA – (*Voce f.c.*) Padre mio, perdonami. Ma fammi questo piacere: domenica mattina vieni da me a Santa Maria di Batignolles!
 ANDREAS – Sì, bambina mia, te lo prometto. Tuo padre è uomo d'onore e di parola! Sempre giovane di spirito, ma stanco nella carne.
 (*Albeggia. Andreas si sveglia. E' di buon umore, allegro, fresco*). Miracolo!
 Un nuovo miracolo!
 (*Va verso il fiume per lavarsi. Prima di togliersi la giacca, affonda la mano in una tasca e vi trova il portafoglio che aveva comprato di seconda mano*).

Un portafoglio? Già usato? Chissà da chi? Chissà da quanti è già stato barattato. E' di cuoio o di vacchetta? Non è certo coccodrillo. Come mai ce l'ho io? Ah, ora ricordo, l'ho comprato in occasione del primo miracolo, quando mi sono preso l'impegno. Ma per un clochard il portafoglio è proprio un oggetto superfluo, inutile... *(Lo apre)* Una banconota? Mille franchi!

DUE – Con allegria, mise i mille franchi nella tasca dei pantaloni.

TRE – Andò al fiume...

QUATTRO – ...E si lavò perfino il collo.

CINQUE – Poi incominciò la sua giornata in una tabaccheria.

SETTE – Intuì che agli occhi della gente,

OTTO – della gente che conta,

SETTE – il suo abito da barbone era in contrasto con una banconota da mille franchi.

OTTO – Ma il miracolo gli ha dato coraggio.

ANDREAS – Per favore, mi farebbe comodo cambiare mille franchi; ma se non può ho anche degli spiccioli.

DUE – Con stupore di Andreas,

TRE – il proprietario gli cambiò la banconota.

UNDICI – Allora, Andreas bevve tre bicchieri di vino bianco, quasi per riconoscenza verso la Provvidenza.

DODICI – O verso il destino, direbbero le persone meno credenti.

(Andreas intona, gli amici rispondono in forma litania, «A Porta Romana»).

ANDREAS – A Porta Romana - ier sera el piueva

a Porta Vigentina - ier sera el piueva

a Porta Cica - ier sera el piueva

a Porta Ludovica - ier sera el piueva

gh'era el me zio - ch'el tampinava

ch'el tampinava un ghisa - ch'el tampinava un ghisa

era appena uscito - era appena uscito

dal neurodeliri - dal neurodeliri

a vutant'an - a vutant'an

Oh! la forza dell'amore - la forza dell'amore...

(Mentre canta Andreas vede appeso al muro centrale un disegno che gli ricorda un vecchio compagno di scuola).

ANDREAS – Chi è quello? Mi par di conoscerlo.

TUTTI – *(Ridono)* Ah, ah, ah, ah!

CAMERIERE – Come, non lo conosci?

NOVE – E' Kanjak.

DIECI – Il grande calciatore oriundo dalla Slesia.

ANDREAS – Certo che lo conosco. Anzi, è un mio amico. Ma il disegno non è ben riuscito.

UNDICI – Poi pagò in fretta e se ne andò.

DODICI – Impiegherà un quarto d'ora a raggiungere Kanjak all'Hotel dei calciatori.

TRE – Il tempo giusto di un intervallo.

DUE – Cameriere, un pernod per tutti! *(Indica il pubblico).*

TRE – E... via con l'intervallo musicale!

(Fine del primo tempo)

SECONDO TEMPO

TUTTI – *(Con questa canzone danno inizio al secondo tempo. Gli attori sono tutti davanti al siparietto).*

Vagabondo e uomo saggio,
signorina e donna madre,
vecchi e bambini, poveri e ricchi:
il peccato più grosso di tutti
è non vedere che ci sono anche gli altri;
è non capire quel che avviene intorno a noi.
E la gioia più grande di tutte
è godere del bene che abbiamo veduto,
è vedere il miracolo grande
che è la vita di ognuno.

UNO – Entrò in un albergo dei Champs-Élysées, dove abitano, di solito, calciatori e pugili,

DUE – l'élite dei nostri giorni.

TRE – Andreas, nella hall, si sentì un po' fuori posto.

CINQUE – «Kanjak è in casa»

QUATTRO – gli risposero alla sua domanda.

5. Nell'albergo dei Champs-Élysées

(Si apre il siparietto sulla hall dell'albergo).

DUE – *(Descrivendo)* Dopo pochi minuti, i due si incontrano.

SEI – *(Idem)* Si riconoscono.

TRE – *(Idem)* Si scambiano i ricordi.

KANJAK – Come mai hai un aspetto così malandato, e cosa sono questi stracci che hai addosso?

ANDREAS – Sarebbe triste raccontarti tutto. La nostra gioia diventerebbe angoscia. Non pensiamoci. Parliamo di cose allegre!

KANJAK – Ma io ho tanti vestiti. E sarà una gioia donartene qualcuno.

Sei stato mio compagno di banco e mi hai fatto sempre copiare. Devo ripagarti. Dove te li devo mandare?

ANDREAS – Non me li puoi mandare. La mia casa non ha indirizzo. Da tempo vivo sotto i ponti della Senna.

KANJAK – Non sia mai! Affitterò una camera per te, anche solo per poterti regalare un abito. Vieni.

OTTO – Subito l'amico affittò una camera,

NOVE – per venticinque franchi il giorno.

DIECI – Era al quinto piano, al numero ottantanove.

UNDICI – Andreas non aveva bagagli.

DODICI – Ma nessuno del personale se ne stupì.

SEI – Era un miracolo,

OTTO – e dentro il miracolo non c'è nulla di cui ci si possa stupire.

KANJAK – Ti serve del sapone?

ANDREAS – La gente come me sa vivere anche senza sapone; mi laverò lo stesso.

Piuttosto vorrei ordinare qualcosa da bere in onore della camera nuova.

KANJAK – Cameriere, una bottiglia di cognac,

(Si chiude il siparietto).

DODICI – e insieme la bevvero fino all'ultimo goccio.

UNDICI – Poi Andreas accompagnò l'amico al piano terra.

DIECI – Lo salutò.

NOVE – Rientrando, però, sbagliò numero e finì all'ottantasette.

6. Al numero ottantasette

(Si apre il siparietto. In scena la stanza n. 87 dell'albergo. Gabby è distesa sul divano. Legge un giallo).

ANDREAS – *(Entrando)* Oh! meravigliosa! Un'apparizione! Ma come è bella!

GABBY – Anche lei mi piace.

ANDREAS – Cercavo amore, e amor trovai.

GABBY – Ma che cosa desidera?

ANDREAS – *(Le si avvicina)* Che cosa sta leggendo?

Le dico francamente che a me i libri non interessano.

GABBY – Sono qui di passaggio. Rimango fino a domenica. Da lunedì, infatti, devo tornare in scena a Cannes.

ANDREAS – E che cosa fa?

GABBY – Sono ballerina al Casinò. Mi chiamo Gabby. Non ha mai sentito il mio nome?

ANDREAS – Sì, sì, lo conosco dai giornali... *(sottovoce)* che mi servono di coperta la notte *(Si siede accanto a Gabby).*

NOVE – *(Descrivendo)* Andreas si sedette sulla sponda del divano.

DIECI – La ragazza non ebbe nulla in contrario.

NOVE – E Andreas rimase fino al mattino nella camera numero ottantasette.

(Si abbassano le luci. Siparietto).

DUE – La mattina di sabato Andreas si svegliò con il proposito di non separarsi mai più dalla bella ragazza.

TRE – In tassì andarono fino a Fontainebleau...

QUATTRO – In un buon ristorante...

CINQUE – La sera tornarono a Parigi.

SEI – Ma non sapevano che fare.

SETTE – Questo succede a quelle persone che non hanno nulla in comune e si sono incontrate solo per caso.

SEI – Decisero di ricorrere alla risorsa del nostro tempo, quando uno non sa cosa fare: il cinema.

DODICI – Ma non li interessò.

UNDICI – A metà tempo, con una certa oppressione, tornarono all'albergo.

DIECI – La mattina dopo era domenica.

7. Ancora al numero ottantasette

(Si apre il siparietto. La scena è ancora il numero ottantasette).

ANDREAS – *(Si sveglia, si ricorda, si alza).*

DODICI – *(Descrivendo)* Andreas si sveglia.

UNDICI – Si ricorda del suo impegno.

DIECI – Si alza in fretta...

GABBY – Perché tanta fretta, Andreas?

ANDREAS – Devo pagare un debito.

GABBY – Come, oggi, di domenica?

ANDREAS – Sì, proprio oggi, di domenica.

GABBY – A chi li devi questi soldi, a una donna o a un uomo?

ANDREAS – A una donna.

GABBY – Come si chiama?

ANDREAS – Teresa.

GABBY – *(Salta in piedi e con pugni colpisce Andreas al viso).*

ANDREAS – *(Fugge dalla camera).*

DUE – E lui fuggì dalla camera.

TRE – Lasciò l'albergo.

QUATTRO – Senza guardarsi intorno.

CINQUE – Per paura e per vergogna.

TRE – Si avviò verso Santa Maria.

SEI – Bene, Andreas.

DUE – Bravo.

ANDREAS – Finalmente oggi potrò rendere i duecento franchi alla piccola Teresa.

SEI – Cammina, Andreas.

SETTE – Non lasciarti sviare dai pernod, dalle donne, né dagli amici.

NOVE – Una sola cosa oggi devi fare,

DIECI – «rendere i soldi alla piccola Teresa».

DUE – Non rimandare a domani quello che puoi fare oggi...

TRE – E la Provvidenza volle,

QUATTRO – o il caso, direbbero i non credenti,

TRE – che ancora una volta Andreas arrivasse appena dopo la Messa delle dieci.

TUTTI – Peccato!

UNO – E sì che la buona volontà non mi è mancata.

SEI – Così entrò di nuovo nel bistrò aperto di fronte alla chiesa.

DUE – Ordinò da bere.

TRE – Ma cauto, come sono tutti i poveri del mondo, anche se hanno vissuto miracoli su miracoli.

QUATTRO – Guardò per prima cosa se aveva denari abbastanza.

CINQUE – Non ti è rimasto quasi più nulla dei novecentottanta franchi!

SETTE – La bella ragazza ti ha preso i soldi...

SEI – Te ne restano soltanto duecentocinquanta.

UNO – Uff, è naturale. Ogni piacere bisogna pagarlo...

SEI – o prima o poi.

NOVE – E senza preoccuparsi affatto, ordinò da bere.

DIECI – Bevve.

UNDICI – Ti fa male, Andreas...

UNO – Fa male a chi non beve!

(Suonano le campane).

SEI – Le campane!

DUE – Ti invitano alla Messa.

UNO – Cameriere, vorrei pagare!

TRE – Pagò.

NOVE – *(Si veste da barbone per la sua comparsa).*

DODICI – Si alzò.

UNDICI – Uscì fuori,

DIECI – e subito, davanti alla porta,

OTTO – si scontrò con un uomo enorme, dalle spalle molto larghe.

ANDREAS – *(Con meraviglia)* Wojtech.

WOJTECH – *(Con gioia)* Andreas! *(si gettano l'uno nelle braccia dell'altro).*

Anche tu hai lasciato la miniera?

ANDREAS – Sì, ma ti dirò. Aspettami qui, se vuoi, solo venti minuti, il tempo della Messa, non un minuto di più!

WOJTECH – Questa poi no! Da quand'è che vai a Messa? Io non sopporto i preti, e tanto meno la gente che va dai preti.

ANDREAS – Ma io vado dalla piccola Teresa, le devo dei soldi.

WOJTECH – Vuoi dire la piccola Santa Teresa?

ANDREAS – Sì, proprio lei.

WOJTECH – E quanto le devi?

ANDREAS – Duecento franchi.

WOJTECH – Allora ti accompagno.

ANDREAS – Senti le campane, come ci chiamano!

8. Nella Chiesa di Santa Maria

(Si apre il siparietto e appare l'interno di S. Maria).

DUE – La Messa incominciava...

TRE – Insieme la gente si confessava al Padre.

QUATTRO – Anche Andreas.

SEI – E si mise a ripetere quell'unica preghiera che mai aveva dimenticato.

ANDREAS – O Dio, abbi pietà di me peccatore!

IL SACERDOTE – *(v. f.c.)* Il Signore sia con voi.

TUTTI – E con il tuo spirito.

IL SACERDOTE – *(v. f.c. al microfono)* Dal Vangelo secondo Matteo.

TUTTI – Gloria a te, o Signore.

IL SACERDOTE – *(v. f.c. al microfono)* ...Avete inteso che fu detto: Occhio per occhio e dente per dente; ma io vi dico: se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra; e a chi ti toglie la tunica, tu lascia anche il mantello.

Da' a chi ti domanda, e a chi desidera da te un prestito non volgere le spalle...

WOJTECH – *(bisbigliando)* Andreas, dammi subito cento franchi! Mi viene in mente ora che fuori c'è uno che mi aspetta. Altrimenti vado a finire in prigione!

ANDREAS – *(senza esitare, estrae il portafoglio)* Toh, te ne dò duecento.

WOJTECH – *(prende e va).*

ANDREAS – E vengo subito anch'io.

Non ha senso rimanere fino alla fine, ora che non ho il denaro da restituire alla piccola Teresa. Beh! Aspetto ancora qualche minuto, solo per decenza...

(Siparietto sulla Chiesa di S. Maria)

DIECI – Poi uscì.

UNDICI – Andò dall'altra parte della piazza, nel bistrò dove Wojtech aspettava.

DODICI – Dei due biglietti, Wojtech, uno lo nascose con cura nel fazzoletto e ci fece un nodo.

OTTO – Con l'altro invitò Andreas a bere.

SETTE – E ancora a bere.

SEI – E ancora una volta a bere...

CINQUE – Si lasciarono nella tarda sera.

DUE – Era una sera piovosa.

TRE – E pioveva così fitto, che un attimo dopo Wojtech era addirittura sparito.

QUATTRO – O almeno così parve ad Andreas.

CINQUE – Gli parve di aver perduto quel suo amico nella pioggia.

SEI – Per caso.

SETTE – Come lo aveva incontrato.

OTTO – In tasca non aveva più soldi, a parte i trentacinque franchi.

NOVE – Convinto di essere viziato dalla Provvidenza,

DIECI – e sicuro dei miracoli che gli sarebbero ancora capitati,

UNDICI – decise *(Si prepara ad entrare in scena come Anziano)*

DIECI – come fanno tutti i poveri,

DODICI – e i bevitori impenitenti come lui,

TUTTI – di affidarsi di nuovo a Dio,

SEI – all'unico in cui credeva.

9. Sulle rive della Senna.

(Si apre il siparietto. Riappare la scena del 1° quadro).

OTTO – Ritornò poi alla Senna.

NOVE – Scese la solita scala che conduce alla casa dei vagabondi.

ANDREAS – Buona sera!

L'ANZIANO – Ha bisogno di soldi, caro signore?

ANDREAS – Ricordo bene di essere ancora in debito con lei, dovevo restituire il denaro alla Santa Teresa. Ma sa, nel frattempo mi sono successe mille cose, e già tre volte mi è stato impossibile restituirlo.

L'ANZIANO – Ma lei si sbaglia! Io non ho l'onore di conoscerla. Evidentemente mi scambia con un altro... Comunque mi pare che lei sia in difficoltà. E riguardo alla Santa di cui ha parlato ora, io pure le sono affezionato. Per questo le voglio anticipare il denaro che lei deve alla piccola Santa. Di quanto si tratta?

ANDREAS – Di duecento franchi. Ma, scusi, lei non mi conosce neppure! Io sono un uomo d'onore, però lei non avrà la possibilità di sollecitarmi la restituzione perché... io... non ho indirizzo. Dormo sotto i ponti.

L'ANZIANO – Anch'io ci dormo, di solito. E lei, accettando questi soldi, mi fa un piacere davvero... e non le sarò mai riconoscente abbastanza. Anch'io devo tanto alla piccola Teresa.

ANDREAS – Allora, sono a sua disposizione.

DUE – Prese i soldi,

TRE – aspettò che il signore fosse salito sugli scalini,

QUATTRO – e salì anche lui.

(Il siparietto si chiude).

CINQUE – Si recò al suo vecchio ristorante russo-armeno, al Tari-Bari.

SEI – Era pieno di gente.

TUTTI – *(Cantano «Chevaliers»).*

Chevaliers de la table ronde, dites-moi si le vin est bon. *(bis)*

Dites-moi — oui, oui, oui — dites-moi — non, non, non —

dites-moi si le vin est bon. *(bis)*.

S'il est bon, s'il est agréable, j'en boirai jusqu'à mon plaisir *(bis)*.

J'en boirai — oui, oui, oui — j'en boirai — non, non, non —

j'en boirai jusqu'à mon plaisir *(bis)*.

Et les pieds contre la muraille, et la tête sous le robinet *(bis)*.

J'en boirai — oui, oui, oui...

Quand je meurs je veux qu'on m'enterre, dans une cave où il y a du bon vin *(bis)*.

J'en boirai — oui, oui, oui...

Et les quatre plus grands ivrognes, porteront les coins du drap *(bis)*.

J'en boirai — oui, oui, oui...

Sur ma tombe je veux qu'on inscrive: «Ici gît le roi des buveurs».

Dites-moi — oui, oui, oui... *(bis)*.

UNDICI – Vi rimase tutta la notte.

DODICI – Si alzò prestissimo la domenica.

DIECI – Non tanto per paura di perdere la Messa,

NOVE – quanto perché temeva che il padrone gli avrebbe fatto pagare bevande, vitto e alloggio dei giorni passati.

OTTO – Ma il padrone era già alzato.

UNDICI – E il nostro amico fu obbligato a pagare profumatamente.

DODICI – Il padrone sapeva distinguere quali dei suoi clienti erano bravi a far di conto e quali no.

SEI – Andreas apparteneva ai non bravi.

DUE – Sborsò il denaro.

TRE – E si avviò verso Santa Maria di Batignolles.

QUATTRO – Sapeva bene di non avere soldi abbastanza per saldare il suo vecchio debito.

DODICI – *(Si veste da poliziotto).*

CINQUE – Arrivò davanti alla cappella.

SETTE – La Messa delle dieci era finita.

SEI – Ancora una volta gli veniva incontro il fiume della gente.

OTTO – E come per abitudine riprese la via del bistrò.

POLIZIOTTO – Andreas. *(lo afferra ad una spalla).*

ANDREAS – *(si volta)* Buon giorno... mi ha chiamato me?

POLIZIOTTO – Lei è Andreas...

ANDREAS – *(si spaventa; non ha documenti validi; si tocca in tasca per dare l'impressione di averli).*

POLIZIOTTO – So già che cosa sta cercando: il suo portafoglio... che ha perduto appena adesso. E' inutile che lo cerchi in tasca, eccolo qua! E questo succede

(scherzando) quando la domenica, già di prima mattina, si sono bevuti tanti bianchini...

ANDREAS – *(afferra il portafoglio)* Grazie. *(sollevando un po' il cappello. Va difilato nel bistrò di fronte alla Chiesa).*

10. Nel bistrò.

(Il siparietto si apre sul bistrò, già allestito nel terzo quadro).

WOJTECH – Andreas!

ANDREAS – Oh, ciao, Wojtech! Ti ho fatto attendere!

WOJTECH – Ma no, per niente. Che cosa prendi?

ANDREAS – Non sia mai... pago io questa volta.

WOJTECH – Il primo giro è mio... e poi ti sono debitore.

ANDREAS – Sediamoci là.

WOJTECH – A te il posto d'onore! *(e si siede di fronte ad Andreas).*

ANDREAS – Questa mattina solo pernod.

WOJTECH – Cameriere, pernod per noi due...

ANDREAS – Mi è di nuovo successo un fatto straordinario. Sentimi. Mentre sto per venire qui al nostro appuntamento, un poliziotto mi mette la mano sulla spalla e mi dice: «Ha perduto il suo portafoglio». E me ne dà uno che non è affatto mio; io me lo metto in tasca, e adesso voglio vedere di che si tratta. *(Tira fuori il portafoglio. Guarda. Ci sono alcune carte e del denaro. Conta le banconote: sono esattamente duecento franchi).*

Vedi! E' un segno di Dio. Ora attraverso la piazza e pago finalmente il mio debito.

SEI – *(Veste un abito blu per interpretare la piccola Teresa).*

WOJTECH – Ma hai ancora tempo per farlo fino a che finisce la Messa. Che bisogno hai della Messa? Durante la Messa non lo puoi restituire. Dopo andrai in sacrestia. Nel frattempo beviamo.

ANDREAS – Sì certo, come vuoi te.

TERESA – *(entra)*

ANDREAS – *(avverte un terribile dolore al cuore e debolezza al capo).*

TERESA – *(si siede di fronte ad Andreas).*

ANDREAS – *(Si avvicina a fatica)* Ragazzina! Come sei giovane! Prima di te non ho mai visto nessuna ragazza così giovane. Ma che fai qui?

TERESA – Aspetto i miei genitori che escono ora dalla Messa; vengono a prendermi qui. E questo succede ogni quattro domeniche *(risponde tutta intimidita. Ha un po' di paura).*

ANDREAS – Come ti chiami?

TERESA – Teresa.

ANDREAS – Ah, ma questo è bellissimo! Non avrei mai pensato che una così grande, una così piccola santa, una così grande e così piccola creditrice, mi concedesse l'onore di venirmi a cercare in un bistrò, dopo che io ho aspettato tanto tempo per andare da lei.

TERESA – Non capisco le sue parole.

ANDREAS – Solo tu sei capace di tanta delicatezza. Sei solo dolcezza... ma la so apprezzare anch'io, sai. Da tanto tempo io ti devo duecento franchi, e non mi è più riuscito di restituirteli, signorina santa.

TERESA – Lei non mi deve affatto dei soldi, ma io ne ho nel borsellino, li prenda e vada via, che stanno per arrivare i miei genitori. (*Toglie cento franchi e glieli dà*).

WOJTECH – (*Ha visto tutta la scena nello specchio. Si alza barcollante. Ordina due pernod*).

Andreas, vieni e beviamo alla tua bambina.

ANDREAS – (*fa per avvicinarsi al banco, ma cade a terra di schianto. Tutti si spaventano*).

WOJTECH – Un medico, chiamate un medico. Non c'è? E una farmacia non ci sta nei pressi?

CAMERIERE – Portiamolo in chiesa, se non ci sono medici.

TERESA – Là ci stanno i preti, loro qualcosa capiscono di chi sta per morire.

(*Su questa scena si chiude il siparietto*).

DUE – Tutti lo accompagnano.

TRE – Ci vanno pure i camerieri miscredenti.

SETTE – Anche la piccola Teresa gli sta accanto.

OTTO – Andreas non riesce più a parlare.

NOVE – Fa solo un movimento.

DIECI – Si tocca nella tasca interna sinistra della giacca.

UNDICI – Estrae il denaro.

DODICI – Duecento franchi.

ANDREAS – «Signorina Teresa!».

QUATTRO – E respira per l'ultima volta!

TUTTI – Conceda Dio a tutti noi,

UNO – a noi bevitori,

TUTTI – una morte così facile e così bella!

(*Intonano la canzone finale «E allora saremo l'amore»*).

TERESA – (*A solo*). E allora saremo l'amore.

TUTTI – Anche per noi le nuvole

vengono e vanno,

ma un giorno per sempre cadranno,

e allora saremo l'amore.

Miracolo è il sole

che torna a risplenderci addosso

tra nebbie angoscianti

che ci offuscano i passi sull'orlo del fiume.

Nell'ultimo atto di ogni leggenda vissuta

fuggire farà questa notte, per sempre.

Potremo, liberi, insieme

salire sul monte

e toccare le stelle

e vivere, vivere sempre d'amore.

Non avremo più altro dovere,

non avremo più altro lavoro

che quello d'amare.

E allora saremo l'amore.

ANDREAS – Buona sera!

TERESA – Buona sera!

TUTTI – Buona sera!

1. VADO BARCOLLANDO

(Gino Campanile)

Musical score for 'Vado Barcollando' in C major, 2/4 time. The score consists of four staves. It features a melody with notes labeled LA, MI, RE, and LA. There are first and second endings marked with circled 'A' and 'B'. The piece concludes with a double bar line and the word 'da' followed by circled 'A' and 'B'.

2. VAGABONDO E UOMO SAGGIO

(Gino Campanile)

Musical score for 'Vagabondo e Uomo Saggio' in D major, 2/4 time. The score consists of four staves. It features a melody with notes labeled RE, MI, LA, and RE. There are first and second endings marked with circled 'A' and 'B'. The piece concludes with a double bar line, the word 'da', circled 'A' and 'B', and the word 'odo'.

3. E ALLORA SAREMO L'AMORE

(Gino Campanile)

Musical score for 'E Allora Saremo l'Amore' in C major, 2/4 time. The score consists of seven staves. It features a melody with notes labeled DO, FA, SOL, LA, RE, and DO. There are first and second endings marked with circled 'A' and 'B'. The piece concludes with a double bar line, the word 'da', circled 'A' and 'B', and the word 'poi cada'.

IL ROMPICOLLO OVVERO COME NON ROMPERSI L'OSSO DEL COLLO

Cadute in avanti e tourbillon. Uè, ciapa ciapa!

Carlo, Valerio e Bano

La Pazienza e il Materassino

Continuiamo in questo numero ad affrontare esercizi di piccola acrobatica iniziati con «Sberle, calci e capriole».

Non ci stancheremo mai di sottolineare ai nuovi «adepti», oltre ai problemi tecnici, il punto di partenza del lavoro: quello che cerchiamo è una nuova disponibilità corporea, la possibilità di espressione; l'esercizio va «cercato» nella sua precisione e non immediatamente nella sua perfezione.

Insomma, se non riusciamo a fare perfettamente la verticale, non disarmiamoci, lavoriamo sull'esercizio... se non riesce oggi, riuscirà domani!

Raccomandiamo l'uso, almeno sino a quando non si è tranquilli (per certi esercizi non lo si sarà mai), del materassino da palestra.

La testa

Notazione importantissima: la testa, in tutti questi esercizi, capriole, cadute, ecc., va controllata, non deve sbattere da nessuna parte, quindi abituatevi sin da ora a tenerla raccolta nel momento dell'esercizio.

Il rompicollo

Passo successivo alla capriola è il rompicollo, che in realtà non è altro che una capriola in «volo».

Rimangono fondamentali le osservazioni fatte per la capriola. Sulle braccia viene ammortizzato il peso del corpo, la testa gira tra le braccia, che fanno appunto da perno.

Se fatto bene, il rompicollo appare un guizzo seguito da un veloce e leggero srotolarsi del corpo.

Vale subito la pena cimentarsi con un ostacolo che aumenteremo in altezza, così come aumenterà la nostra abilità.

Quindi, ricapitolando: piccola rincorsa, battuta a piedi uniti, «volo», contatto — braccia che ammortizzano il peso — dorso, «uovo» e balzo che ci riporta in posizione eretta.

Altre cadute

Quante volte abbiamo ammirato le cadute, così apparentemente disastrose, concludersi in seguito con una gran risata quando il nostro amico, rialzatosi tutto d'un pezzo, magari piangendo, con quella smorfia comica che è il pianto del clown, rende il pari al suo compagno, causa della disgrazia?

A differenza dello stunt-man degli stadi e della tivù, le cadute e le acrobazie del clown hanno uno spessore umano e non da superman del brivido.

Appare nell'esercizio acrobatico e di bravura dell'Augusto o del Clown nero, una storia di discrezione; spesso il pubblico, che ride delle stravaganze e dei capitomboli del nostro, non si rende pienamente conto della padronanza e del lavoro che sta dietro una sequenza di cadute e scivolate da una scala.

Se volete vedere un prontuario dell'acrobazia clownesca, guardate, se ne avete l'occasione, un film di Charlot: ne è una miniera: cadute in avanti, indietro, torbillion e salti mortali di tutti i tipi: insomma, cose da circo!

Nel nostro piccolo, vediamo ora due cadute: in avanti e il tourbillion (quelle indietro ve le abbiamo già spiegate cfr. Eg 80 n. 5-6).

Caduta in avanti

Dividiamo la caduta in due tempi, per capirla ed eseguirla meglio con il corpo.

1° es. In ginocchio, tenendo le braccia alzate, le mani all'altezza della faccia, cadiamo in avanti picchiando con le mani sul suolo, proprio come si dà una sberla.

I gomiti debbono rimanere distanziati da terra. Questo, evidentemente, per non picchiare le braccia. Il volto arriva al terreno in un tempo leggermente sfasato rispetto alla battuta delle mani.

2° es. Ora in piedi: quello che dobbiamo fare è una specie di tuffo, *ma attenzione*, non è un balzo in avanti, si cade quasi sul posto.

L'assetto del «volo» è dato all'inizio, dalla spinta dei piedi e poi da tutto il corpo, che si pone quasi orizzontale rispetto al suolo.

Le mani in battuta sono le prime ad arrivare. Infatti è su di esse che si ammortizza l'impatto.

Attenzione: le mani si trovano *sempre* leggermente sopra il volto, solo così possono proteggerlo!

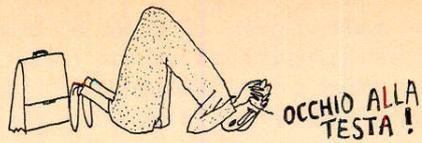
Tourbillion (rovesciata in avanti)

Questa è la caduta meno convincente, in quanto è la meno ragionevole: è infatti quasi impossibile pensarla, bisogna solo farla.

Si tratta di girare in aria cadendo apparentemente sulla schiena.

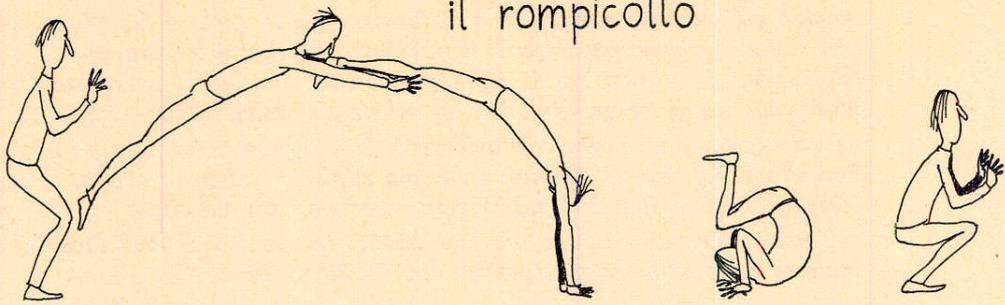
I punti di contatto e di impatto (battuta) sono: le palme delle mani, la pianta dei piedi e la parte superiore del dorso.

Il movimento rotatorio è impresso dalla spinta all'indietro della gamba destra (movimento simile alla verticale, più forte però, per permettere la capovolta) e dalle braccia flesse verso il basso, con senso rotatorio all'indietro e con i palmi delle mani rivolti verso l'alto. La testa, raccolta, spinge tra le gambe.

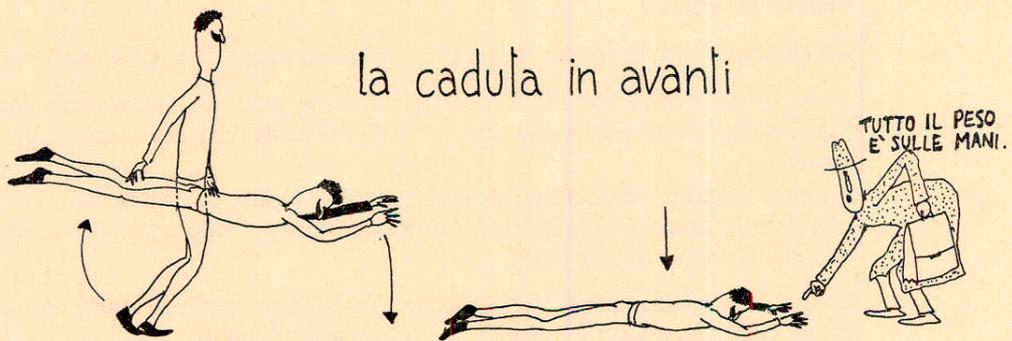


OCCHIO ALLA TESTA!

il rompicollo

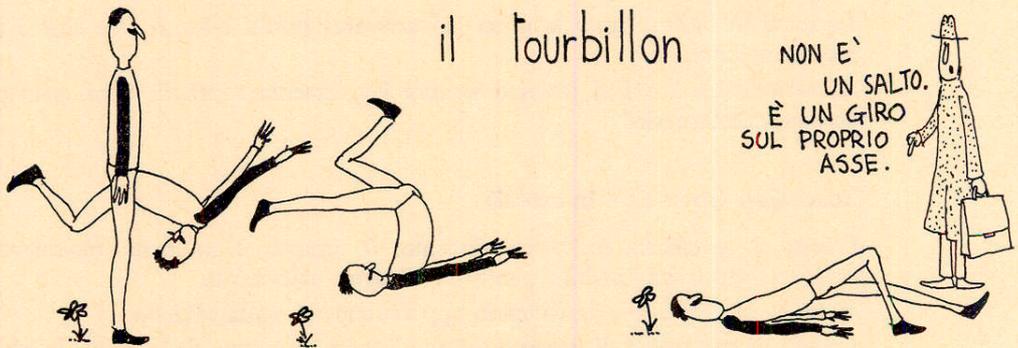


la caduta in avanti



TUTTO IL PESO E' SULLE MANI.

il tourbillon



NON E' UN SALTO. È UN GIRO SUL PROPRIO ASSE.

La spinta della gamba, delle braccia e della testa, ovviamente, per ottenere un movimento omogeneo e controllato, va data simultaneamente.

Sottolineo la battuta delle mani e la giusta posizione d'arrivo dei piedi (con la pianta e non con il tallone!).

Mi raccomando, per le prime volte usate il materassino.

IL CIAPA CIAPA – UN DUELLO WESTERN

PERSONAGGI:

Clown B (buono)

Clown C (pistolero)

AZIONE:

1. In scena, il Clown B sta sonnecchiando in piedi.
2. Entra sulla sinistra il Clown pistolero C, leggermente piegato sulle gambe larghe come un pistolero, le braccia tese e le mani frementi all'altezza delle pistole, pronto ad estrarre. (Ovviamente, non ci sono pistole in questo duello se non nella fantasia dei due personaggi e del pubblico, che deve «vederle» come le vedono i personaggi).
3. B dorme tranquillo; non si accorge del nuovo venuto.
4. C si volta decisamente verso B e lo chiama con un fischio.
5. B apre lentamente gli occhi... ma non accorgendosi di nulla, li richiude.
6. C, spazientito, lo richiama.
7. B, decisamente, si sente chiamato in causa: si volta lentamente verso C.
8. C lo squadra con gli occhi.
9. B inizia a tremare come una foglia: gambe, braccia, mani, viso è tutto un sussulto.
10. C, come sfida, mostra la sua bravura, estrae velocemente le pistole, le fa roteare in aria, poi le fa ritornare nelle fondine senza problemi.
11. B, dopo un attimo di smarrimento, accetta la sfida. Estrae a sua volta le pistole, che naturalmente gli si sfilano dalle mani e si involano. B le segue con lo sguardo; le pistole non scendono più; B le chiama: dopo un attimo, con un tonfo arriva la prima, la seconda, e poi una terza proprio sulla zucca. Raccolte le due pistole, B butta fuori scena la terza. B si prepara così al duello.
12. C e B si avvicinano a passi larghi, quasi si toccano (si è al centro della scena).
13. Ora C si inarca sopra B, che si abbassa lentamente mettendosi quasi in ginocchio.

14. Lentamente B risale, ed ora è lui ad essere minaccioso sopra C.
15. Mantenendo lo stesso ritmo, i due si rimettono alla stessa altezza ed alla giusta distanza (la lunghezza del proprio braccio).
16. Ora, al massimo della tensione, cioè quando si deve estrarre le pistole, i due gridano insieme, in perfetta sincronia: «Uè, Ciapa-Ciapa».

NOTA:

Ad ogni esclamazione corrisponde un movimento:

l'Uè è il pronti;

al I Ciapa si battono le mani (1° battuta);

al II Ciapa si battono sulle gambe (la mano destra sulla coscia destra, la mano sinistra sulla coscia sinistra).

Dopo le due battute c'è lo schiaffo o il doppio schiaffo. Tutto deve avvenire sincronicamente con il compagno.

17. C dà uno schiaffo a B.
18. Un attimo di smarrimento, poi B ritenta, C lo accontenta.
19. Uè, Ciapa Ciapa.
20. C ridà lo schiaffo a B.
21. C si volta verso il pubblico, facendo sfoggio di sé.
22. B, visibilmente scosso, da un lato della scena leggermente arretrato rispetto a C, ripensa al duello e intuisce il modo per sfuggire a C.
23. B sfida di nuovo C, si ripresenta in posizione.
24. C lo asseconda ironizzando.
25. B e C si rimettono di fronte.
26. Uè, Ciapa Ciapa.
27. C fa volare lo schiaffo, B si abbassa (attenzione, non ci si sposta), lo schiaffo di C va a vuoto, B si rialza velocissimo e molla, 1 e 2 destro-sinistro, due belle pacche a C.
28. C, impietrito dalla risposta di B, colpito nell'onore, se ne esce vinto dalla scena.

SECONDA NOTA:

Attenzione, in linea di principio questo è il canovaccio; i movimenti cui riferirsi vanno comunque letti e tradotti con creatività.

Vi raccomandiamo il sincronismo nell'Uè Ciapa Ciapa, l'attenzione allo spazio nel quale operate, e un'ultima cosa: questo è un duello di clowns, tra clowns, traetene le dovute conseguenze...

Buon lavoro e buon divertimento.

DUE RAGAZZI FANNO UNA COMPAGNIA TEATRALE

**Presentazione del nuovo inserto
a servizio della scuola.
Prima puntata: la parola e la voce.**

Luigi & Bano

Progetto o utopia?

Sono capitato, l'altra sera, in casa di amici, all'ora di cena. C'erano anche Francesco e Luca, due bambini di prima e seconda elementare, che, nel pomeriggio, per la prima volta, avevano assistito ad uno spettacolo di Cecov. L'avevo capito, senza esserne informato, dalle battute dei due, scambiate nell'intervallo fra il toast e la frutta.

*LUCA (addolorato e alla ricerca di compassione) – Immaginate che disgrazia!
Il mio cane Azzecca zoppica.*

FRANCESCO (con voce in falsetto, imitava Natàlia) – Che peccato! E perché?

LUCA – Non so... forse ha preso una storta! Un cane meraviglioso!

FRANCESCO (con tono di sfida) – Scappalesta, il mio cane, è molto meglio del vostro Azzecca.

LUCA (ogni parola al rallentatore) – Scappalesta meglio di Azzecca?

FRANCESCO – Scappalesta è giovane... e nella corsa non c'è nessuno che lo superi.

LUCA – Scusate, Natàlia, dimenticate che è corto di mandibola!

FRANCESCO – E' la prima che sento!

LUCA – Ve l'assicuro che la mascella inferiore è più corta della superiore.

FRANCESCO – Le avete misurate?

LUCA – Proprio (allunga la lingua): le ho misurate!

FRANCESCO (con stizza e aggressività femminile) – Il mio è di razza. Il vostro è un bastardo, vecchio e brutto come un asino.

Il loro modo di raccontare era di una comicità e carica emotiva impressionante. Ricordavano lunghi brani alla lettera e senza difficoltà.

Il più bello è venuto dopo cena. Luca ha indossato la grande giacca del papà, si è tirato un cappello a cencio sugli occhi, ha impugnato con la destra un bastone e con la sinistra la pipa.

Francesco, infilatosi le scarpe dal tacco a spillo della zia e un tailleur di lana, si è annodato sulla testa un foulard parigino di seta, pitturato labbra e zigomi con del rossetto e ombreggiato le palpebre.

In coppia hanno rivissuto con brio e freschezza, precisione e abbondanza di gesti, le sequenze più significative dei tre scherzi visti al Teatro Litta poche ore prima. Incredibile!

Ma quanti altri fatti si potrebbero raccontare per mettere in risalto la «passione teatrale» che sta dentro ogni ragazzo! Nella loro anima, i bambini hanno memoria e immaginazione, ciò che molti adulti non hanno più, e ne fanno uso meraviglioso nei loro giochi quotidiani: ripetono quello che hanno sentito dire; ricostruiscono e rappresentano quello che hanno visto fare dai grandi o alla televisione. Sono i registi della propria fantasia, i creatori della propria felicità, gli architetti costruttori del loro mondo vero e autentico, fittizio solo per noi adulti che abbiamo perso il gusto e la poesia; sono gli attori dello spettacolo della vita che giorno e notte rappresentiamo sul palcoscenico del mondo.

L'insegnante deve avere coscienza di tutte queste attitudini naturali dei propri allievi; deve tenere conto e servirsene — ma senza violenza — per dare ad essi l'occasione costante di sviluppare questo loro senso artistico, la loro carica espressiva, il loro spirito di osservazione, la loro socievolezza, il loro corpo, la loro emotività, e aiutarli a perfezionare i mezzi di comunicazione di cui dispongono, a dominarli e coordinarli in vista di una personale creazione, ricca e armoniosa.

Per questo, e su richiesta insistente di insegnanti e lettori di EG, il nuovo servizio-inserito, TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA, dentro la rubrica teatrale. Non sarà una ricetta e nemmeno una «formula». L'impianto dell'inserito si articola in tre parti: una premessa, degli esercizi illustrativi e alcune proposte di lavoro.

La premessa conterrà una serie di riflessioni nate dalla viva esperienza di chi sta facendo teatro con i ragazzi e dallo studio di alcuni maestri, in particolare di Stanislavskij, il quale resta, ancora oggi, un classico per chi vuole scoprire la natura nascosta del proprio personaggio, l'io profondo dell'attore, si potrebbe dire, «la propria vocazione»; e vuole creare un uomo vivo, prendendo la materia che ha dentro di sé, nella propria memoria e attitudini, nell'esperienza emotiva quotidiana, nei desideri e impulsi che in ogni sequenza della nostra vita si sviluppano.

La seconda parte di ogni inserto fornirà, di volta in volta, una appropriata disciplina e i requisiti necessari all'attività teatrale nella scuola. Sarà l'illustrazione-spettacolo degli elementi costitutivi l'azione drammatica, l'esemplificazione concreta che tradurrà la riflessione in immagine teatrale, visiva, musicale, dinamica.

Una serie di proposte operative costituirà la terza parte: momento stimolante e provocatorio. Il proverbio «tra il "dire" e il "fare"» dovrà, a questo punto, risultare meno vero. Basterà incominciare, un passo alla volta, senza pretendere di avere tutto di botto. Un po' come qualsiasi altra disciplina, che si costruisce pagina dopo pagina, esercizio dietro esercizio. Importante è conservare di volta in volta il sapore della novità, presentare attraenti il lavoro e gli esercizi, fare sempre appello all'immaginazione degli allievi, drammatizzare, rendere il lavoro, individuale e collettivo, un gioco-spettacolo che diverte.

Del resto, non è certo la serietà triste e monotona che facilita l'apprendimento di una disciplina, ma una serietà allegra, piacevole, originale.

Prima di incominciare, una nota ancora. Gli interessati a questa nuova rubrica sono invitati a intervenire con osservazioni, domande, proposte e, soprattutto, esperienze, scrivendo a «Espressione Giovani», Via Rovigno 11/A, 20125 Milano.

Sarà gradito anche un invito alla prima (o seconda) dei vostri giovani-attori.

La parola e la voce

Incominciamo dalla parola e dalla voce, anche se l'arte drammatica è, prima di tutto, arte del movimento e dell'azione; un'arte che esige dal nostro fisico agilità, flessibilità, riflessi pronti, senso del ritmo: «l'eloquenza del corpo» direbbe il primo biografo di Molière, Grimarest.

La scuola italiana, oggi, è soprattutto (nonostante i vari tentativi di riforma) comunicazione per mezzo della parola: è espressione verbale. Nella scuola parlano gli insegnanti, parlano gli allievi. Ma dagli uni e dagli altri come vengono pronunciati questi fiumi di parole ogni giorno? Con quale timbro di voce? Quanti e quali i toni utilizzati? e con che ritmo viene raccontato un fatto (irregolare?), riassunto un articolo (a singhiozzo?), spiegato un tema (con enfasi?), recitata una lirica (a razzo?), letta una novella (a manovella?), dialogata una scena (a monologo?)...

Una volta «l'arte del dire» era materia scolastica. Ora, con l'exasperazione della dottrina sul pluralismo, il personalismo e suoi condizionamenti, rischiamo di arrivare all'incomunicabilità, al grigio monocoloro espressivo, alla volgarità della parola e della voce. E capita che una dizione monotona venga giustificata come «scientifica e imparziale»; quella affrettata, efficiente; oggettiva e veritiera, una lettura impersonale e fredda; una predica dal tono e ritmo noiosi, tranquillante dello spirito; e ancora sia considerato realistico e folcloristico, il parlare sciatto e volgare; mentre quello drammatico, soggettivo e manipolante.

Educhiamo la nostra voce imparando a «sentire la parola». Non sarà raffinatezza borghese, ma segno di intelligenza e sensibilità umana; sentiamone il gusto, il calore, la forma, il ritmo, il colore, il suono.

«La parola è musica, scrive Stanislavskij. Il testo (della parte o della commedia) è la melodia (opera o sinfonia). La pronuncia sulla scena drammatica è difficile quanto nel canto, e il canto è un'arte che richiede una preparazione tecnica minuziosa fino al virtuosismo.

Quando sento in scena un attore pronunciare squillante la sua parte con voce ben educata e tecnica perfetta, resto veramente toccato dalla sua abilità. Ma se oltre a queste doti ha anche un forte senso del ritmo e, a sua insaputa, se ne lascia trascinare, oltre che interessarmi mi attrae. E se riesce a penetrare nello spirito dei suoni, delle parole, delle frasi e dei pensieri mi affascina trascinandomi nel profondo segreto dell'opera del poeta e della sua anima. Se colorisce col suono della voce e delinea con l'intonazione quello che vive interiormente, mi costringe a vedere con l'occhio della mente le immagini e le scene di cui parlano le battute del testo e che costituiscono la sua creazione. L'attore padrone dei suoi movimenti, che se ne serve per sottolineare ciò che

dicono voce e parole, mi fa pensare all'accompagnamento musicale di un bel canto».

La voce umana contiene un'intera orchestra al completo: ha il suono del violoncello e del flauto, dell'oboe e del trombone, del clarino e del contrabbasso, del violino e del fagotto... Vi sarete accorti anche voi, ad esempio, che le voci di un coro di montagna creano l'effetto e la suggestione di un'orchestra o di un organo dai cento registri.

E se una sola parola racchiude cento possibilità di espressione vocale, immaginate una frase, un periodo, un libro di pensieri, sentimenti e azioni!

Dieci regole del «buon parlare»

Eccovi le regole fondamentali del buon parlare, utili per tutti, indispensabili per un attore di teatro. Non sono delle novità, perché vengono spiegate nelle elementari ai bambini che si preparano a recitare la vita.

1. La prima regola: bisogna conoscere, alla perfezione, la lingua che si vuole parlare (non escluso il dialetto).

Conoscere le convenzioni necessarie della comunicazione verbale in uso fra i componenti di una comunità, consacrate dalla tradizione e dal prestigio degli autori. E le convenzioni che definiscono una lingua sono relative alla forma (fonetiche e morfologiche) e al significato (sintattiche e lessicali). La lingua s'impara leggendo e rileggendo, scrivendo, parlando e... analizzando, metodicamente, lettura, scritto e parlato.

2. Comprendere il significato delle parole.

C'è in giro molta gente che ripete con insistenza ma, spesso, a sproposito o strapazzandole, tante parole ascoltate dalla televisione: fanno scie, oppure hanno una certa «consonanza» con vocaboli dialettali. Ma non è possibile pronunciare bene una parola «vuota» di significato per chi la dice. Mi è piaciuto Sergio che, in metropolitana, interrompeva la lettura del suo piccolo romanzo per chiedere alla mamma: che cosa vuol dire «curato»; che cos'è la «perpetua»; che significa «canone»; che nome è «Cordusio». Non gli riusciva di leggere senza comprendere il valore delle parole a lui oscure.

3. Ogni parola deve rappresentare una immagine visiva.

Non sarà difficile, se è vero che l'ottanta per cento delle nostre conoscenze ci vengono introdotte dai nostri occhi. Quando ascoltiamo e comprendiamo, «vediamo» con l'occhio della mente quello che ci dicono. Perché ogni parola diventi immagine è necessario allenare la fantasia ad attingerle (le immagini) dal nostro subconscio (se ci sono); questo sarà più o meno fornito in rapporto a quello che nella vita reale uno ha visto, osservato, compreso, sperimentato. La parola «pioggia» non suscita certo nessuna immagine ai giovani abitanti di Assuan, che non vedono piovere da ventiquattro anni; e così «neve» è una parola inimmaginabile per gli indios dell'Amazzonia.

4. Voler comunicare le proprie immagini, quello che vuoi dire, a qualcuno: sentire cioè il bisogno interiore di stabilire un rapporto con chi hai davanti. In questo i bambini sono meravigliosi: riescono a parlare e a comunicare con un fiore, una bambola, un orsacchiotto, oppure con il loro cane, con il gatto. E parlano per immagini, perché anche chi ascolta deve «vedere e sentire».

Vuole «comunicare» chi è preoccupato di influenzare, di suggestionare l'altro; e a lui si adegua per poter agire su di lui efficacemente.

5. Dividere il discorso in battute, come un brano musicale, scoprendone le pause logiche.

E' l'esercizio che si impara in prima elementare: leggere secondo la punteggiatura. Veramente oggi ci sono dei maestri che, in onore alla libertà, permettono ai loro allievi di scrivere: «nelmezzodel cammindinostravita miritrovaiperunaselvaoscura chela dirittaviaerasmarrita...», di tralasciare virgole e punti, apostrofi e accenti, maiuscole e spaziature.

Il rispetto della punteggiatura rende il nostro modo di esprimerci armonioso, proporzionato, chiaro, comunicativo; e verrà valorizzata ogni parte del discorso, anche la meno significativa.

6. Modulare la voce sia nel pronunciare le parole singole che l'intera frase. Per capirci: pronuncia le frasi in modo che sia facile, attraverso l'inflessione della voce, distinguere la proposizione (o parola) principale da quelle dipendenti, ad esempio. Si tratta di dare ad ogni battuta la giusta intonazione: la frase interrogativa va modulata in modo differente da quella esclamativa. La modulazione della voce è comandata principalmente dal nostro sentimento. Ma è anche legata alla lingua e ancora al carattere dell'individuo e di un popolo: le intonazioni francesi sono diverse da quelle italiane, quelle tedesche differenti dalle inglesi.

7. Rispettare le pause, brevi o lunghe, a seconda della necessità.

«Non abbiate paura del silenzio eloquente» diceva Stanislavskij ai suoi allievi. Nel nostro dire dobbiamo fare uso delle pause logiche, che sono indicate dalla punteggiatura (e sono di diversa durata) e delle pause psicologiche. La pausa logica, dettata da esigenze razionali, serve a rendere il periodo chiaro, articolato, ragionevole; mentre la pausa psicologica mette in evidenza, del pensiero, il sentimento, ne fa cioè emergere l'anima che ci sta sotto. Per questo il silenzio, lasciando spazio alla creatività soggettiva di chi parla e di chi ascolta, diventa eloquente più della parola.

Ma non confondiamo la «pausa psicologica» con il «vuoto» emotivo ed immaginativo di chi resta «impappinato» perché incerto nel discorso e nell'azione.

8. Mettere gli accenti sulle sillabe e sulle parole.

Non deve essere una mazzata in testa, e nemmeno un ossessivo martellare con il capo, come fanno i bambini quando leggono le prime volte le parole con la preoccupazione di accentarle. L'accento serve a mettere in rilievo una sillaba dentro la parola e anche una parola dentro la frase. E una parola può essere «accentuata» con amore, ironia, sarcasmo, disprezzo, odio, allegria. Solitamente l'oratore monotono appiattisce il suo parlare, anche perché si accontenta di porre l'accento d'obbligo sulle sillabe, mai invece sulle parole.

9. Dare forza espressiva al nostro parlare.

Non significa gridare, tanto peggio urlare. Sono ancora troppi i genitori e gli insegnanti che credono di essere forti e di imporsi sbraitando! Anche qualche regista contemporaneo pretende il «tutto volume» dai propri attori, illudendosi di rendere più espressiva la loro recitazione.

Si dà forza ad una battuta dicendola con la maggior estensione vocale possi-

bile (nell'arco di un'ottava dal «do» al «do», e non tutta sul «do» di petto) e con una appropriata intonazione. In realtà, che determina il volume (pianissimo, piano, mezzo forte, forte, fortissimo) di una frase è il suo significato interiore. E, in scena, non si dovrebbe mai parlare a tutto volume, salvo rarissime eccezioni.

10. Scoprire e rispettare il tempo-ritmo del parlare.

Perché il tempo-ritmo non è soltanto un elemento essenziale della musica e della danza, ma anche della parola. Le lettere, le sillabe, le parole sono le note del discorso con cui si creano motivi, arie, sinfonie, i cui tempi-ritmi sono di infinite possibilità: andante maestoso, andante allegro, allegretto, allegro vivace,...

Il tempo-ritmo della prosa nasce dall'alternarsi dei momenti forti e deboli del discorso e della pausa. Il tempo-ritmo verbale deve sempre essere in rapporto stretto con quello interiore, quello cioè del sentimento. Il parlare preciso e musicale influenza il nostro sentimento, che a sua volta stimola la parola. Non è possibile trovare il tempo-ritmo giusto della parola senza rivivere contemporaneamente le corrispondenti sensazioni. Solo così il nostro parlare potrà suonare calmo e consapevole, veloce o sostenuto, comico o con passione, ed essere così autentico e coinvolgente.

ESERCIZI ILLUSTRATIVI

Esercitiamoci nella respirazione, che è la componente principale del «buon parlare». Le vostre corde vocali, infatti, vengono fatte vibrare dall'aria che espiriamo. Lavoriamo poi su alcuni suoni, che dovremo emettere su un ritmo determinato, con l'espressione di un sentimento, con tono normale, piano o forte, crescendo (senza gridare). Sono esercizi elementari che l'animatore eseguirà e presenterà come gioco. All'animatore si richiede inventiva, orecchio, giovinezza.

1. Impariamo a respirare.

— Aspiriamo dal naso, espiriamo dalla bocca; con lentezza, profondamente, con ritmo.

— Appoggiamo le mani rilassate sulle costole basse del nostro torace; aspiriamo lentamente attraverso il naso, contando mentalmente fino a sei; espiriamo attraverso la bocca, contando mentalmente fino a sei.

— Inspiriamo brevemente. Pausa. Inspiriamo ancora. Pausa. Inspiriamo per la terza volta. Pausa. Espiriamo in tre tempi, con pausa, come per l'inspirazione.

— Impariamo a conservare il fiato e a guidarlo bene. Dopo aver fatto una profonda inspirazione, emettiamo un suono e teniamolo, senza indebolirlo, il più a lungo possibile.

2. Pronunciamo e sentiamo il suono di qualche vocale.

— Aaaa... cupo, grave e profondo; risuona dentro di noi.

Aaaa... lamento, invocazione.

Aaaa... gioioso e allegro.

Aaaa... ironia... «ti ho pescato, finalmente!».

Aaaa... meraviglia e sorpresa.

— Ba! disprezzo, rifiuto (suono secco, asciutto).

Ba... rassegnazione, pazienza (suono sofferto).

Baaa... meraviglia, sorpresa, gioia (suono limpido, largo).

Baaa... boato cupo, disastroso (suono profondo, tenebroso).

— Percorriamo la scala musicale nei due sensi: do, re, mi, fa, sol, la, si, do, si, la, sol...

— Pronunciamo le vocali sentendo il suono aperto e chiuso. Es.: è, é (tètto, méla, convènto, sélva); ò, ó...

3. Sì e No.

Rispondiamo Sì e No al comando del padre: «Figlio, va' nella vigna a lavorare!».

Sì adesione, gioia, amore.

Sì sopportazione, peso.

Sì uffa!

Sì superficiale, pensando ad altro.

No secco e ribelle.

No ho già detto no, prima.

No mi dispiace, ma non posso.

No con ironia e sfottendo.

4. Leggiamo ad alta voce.

— Leggiamo un brano di dieci righe, normalmente, misurando il tempo. Riassumiamo la lettura.

— Leggiamo un secondo brano, sempre di dieci righe, ma in fretta. Calcolando il tempo.

Proviamo a riassumere la lettura.

5. Il gioco degli avverbi.

Diverte molto bambini e adulti, se il gruppo non è complessato o represso. Allena ad essere padroni della propria voce. Alle volte mette in evidenza, nei bambini, alcune attitudini sconosciute anche al maestro più attento.

Il gioco. Facciamo uscire uno dei giocatori, e durante la sua assenza il gruppo sceglie un avverbio di maniera. Il bambino rientra e pone a ciascuno una domanda, alla quale bisogna rispondere nel modo indicato dall'avverbio: dolcemente, tristemente, bruscamente, comicamente, duramente, allegramente...

Il genere delle risposte, e soprattutto il loro tono, deve far indovinare l'avverbio scelto al bambino inquisitore. Questo gioco aiuta i bambini a precisare il loro pensiero, a cogliere le sfumature, a comporre le frasi rapidamente.

6. Telegrafo senza fili.

Il gioco è utile per far capire ai ragazzi che non è gridando che ci si può far capire, ma articolando bene le sillabe ed emettendo il suono con le labbra. Disporre gli allievi ad una certa distanza, uno o due metri, gli uni dagli altri, in fila indiana o in cerchio.

Far trasmettere un messaggio dal primo al secondo, dal secondo al terzo... fino all'ultimo, che poi lo comunicherà a tutti. Una variante: stabilite per concorso chi riesce a farsi capire dalla maggior distanza; oppure ancora, immaginate di essere fra sordi e di dover farvi capire unicamente mediante il movimento delle labbra.

PROPOSTE DI LAVORO

1. *Leggere con espressione.*

Che cosa? Quello che volete, da un'antologia qualsiasi. Preoccupatevi di scegliere brani ricchi di immagini e di sentimento.

Leggeteli prima in silenzio, cercando di vedere le immagini (ambiente, personaggi, colori, costumi...) e di riviverne i sentimenti.

Le parole «vuote» di significato devono essere subito riempite. Rileggete ad alta voce con la voglia di comunicare con chi vi ascolta.

Qualche esempio:

- «Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci...» (da I Promessi Sposi).
- «Ho cercato Dio in ogni fossa...» (da Ultime lettere di Stalingrado).
- «Sono venuto a riprendermi il ragazzo...» (da Padre e padrone).
- «Oh, troppo ardito! il tuo valor ti perderà...» (da Iliade: Ettore e Andromaca).
- «Bel pesce, quello, eh?...» (da Tre uomini in barca).
- «Sotto il ramo un serpente a sonagli...» (da Il cucciolo).
- «Non vivere su questa terra...» (da Poesie di Hikmet).

2. *Leggere e rileggere.*

Registrate un brano che leggete per la prima volta. Rileggetelo in silenzio. Tornate a registrarlo. Riascoltate le due incisioni scoprendone le diversità.

3. *Leggiamo in tre o quattro.*

Dividete un racconto in tre o più parti.

Registrate la lettura fatta da tre o più ragazzi, una parte ciascuno.

Ascoltate la registrazione di seguito. Insieme ai ragazzi date una valutazione sulla dizione dei singoli.

4. *Scena teatrale.*

Scegliete una scena teatrale e fatela leggere ai ragazzi dopo averne distribuito le parti, registrando possibilmente il loro dialogo. Ad esempio le brevi battute di Cecov riportate nella presentazione di questa rubrica; oppure «l'addio» da «Giulietta e Romeo» di Shakespeare.

Sostituite poi i primi lettori con altri.

Confrontate le dizioni registrate.

5. *No, non mi regge il piè...*

Pronunciamo alcune battute teatrali, cercando di osservare le dieci regole del «buon parlare». Ad esempio:

«Sentiamo...»

«...e io, che ho più anima, ho minore libertà! (?)»

«Che cosa vuoi fare?»

«Se non prendete sul serio le mie lezioni, non mi occuperò più di voi».

«No, non mi regge il piè in questo fero asil di morte!...».

Cercate altre frasi teatrali e pronunciatele più volte, interpretandole. Scoprirete cento diverse maniere di dire la stessa espressione. E' sempre consigliabile la registrazione. Diventa un gioco interessante mettere a confronto lo «stile» dei ragazzi.

Buon lavoro!

KAGEMUSHA L'OMBRA DEL GUERRIERO

di Akira Kurosawa

"Rapido come il vento, silenzioso come la foresta, subdolo come il fuoco, immobile come la montagna".

Valerio Guslandi

Una montagna non si muove

Nel 1573, il Giappone è scosso dalle lotte fra i clan di Tokugawa e Oda, da una parte, e quello di Shingen Takeda, dall'altra.

Chi riuscirà a conquistare la capitale, Kyoto, avrà il potere assoluto. Già più di una volta, Shingen si è fatto sostituire, nelle battaglie, dal fratello Nobukado, ma questi gli ha infine trovato un sosia perfetto, un ladro salvato dalla crocefissione.

Durante un assedio, Shingen è ferito a morte. Nessuno, per tre anni, dovrà sapere della sua scomparsa. Il suo Kagemusha, cioè il suo sosia, viene addestrato a sostituirlo. L'incredibile somiglianza col defunto inganna corte, soldati, spie nemiche e persino il piccolo nipote del signore. In più, il malfattore è andato calandosi così a fondo nella personalità di Shingen, da assumerla completamente, nel pensiero e nello spirito.

Il cavallo di Shingen però, non si lascia ingannare e, disarcionandolo lo rivela a tutti per un impostore.

Beffeggiato e dimenticato, l'uomo si trascina in una esistenza miseranda, sempre attento però alle vicende del clan Takeda.

Quando il figlio di Shingen, invece di attendere il nemico, come faceva il padre, restando fermo e sicuro come una montagna («Rapido come il vento, silenzioso come la foresta, subdolo come il fuoco, immobile come la montagna» è scritto sullo stendardo dei Takeda),

attacca gli avversari con tutte le sue milizie, è la catastrofe, l'annientamento totale: una montagna non si muove.

E Kagemusha, l'ombra di un eroe, diventata realtà, si sacrifica con i «suoi» uomini, sul campo di battaglia, stringendo la bandiera del clan fra le mani.

Un grande affresco

L'ultimo film di Akira Kurosawa, gran premio ex-aequo a Cannes 1980, realizzato con un budget di 7 milioni di dollari, grazie alla appassionata partecipazione di Frank Coppola e George Lucas alla produzione, può offrire diversi spunti di interpretazione, come conferma lo stesso regista.

Segneremo i principali, lasciando a ciascuno la libertà di scegliere quello che gli sembra emergere di più, sicuri che un'opera come questa, come tutte le opere di un vero maestro, può parlare al nostro cuore proprio perché ricca e stimolante.

La nobiltà, la storia, la guerra

Ostacolato dal suo stesso paese nella realizzazione di opere moderne, Kurosawa ripiega sul XVI secolo, ma non per questo si allontana dal nostro tempo.

Il 1500 è la sua epoca preferita. Le persone erano leali, oneste. Lo stesso rapporto fra nemici, come fra Tokugawa e Shingen, è nobile.

Tokugawa, e così pure il suo alleato, Oda, sono profondamente colpiti dalla morte (mai realmente confermata sino allo smascheramento di Kagemusha) di Shingen. La scomparsa di un avversario tanto valoroso non può che essere un danno gravissimo per tutti.

Questa epoca, di grandi eroi, di grandi imprese, di colore e di bellezza (si pensi agli splendidi costumi e all'equipaggiamento degli eserciti, dagli svariati cromatismi), contrasta nettamente con l'epoca attuale, dove egoismo e conformismo sembrano aver spazzato il Giappone con il loro vento devastante. Indirettamente, perciò, il film è un grido di allarme o, se si vuole, di protesta, come lo era stato il precedente di Kurosawa, «Dersu Uzala».

In quello, la stupidità umana rischiava di distruggere la natura e di allontanarsi da essa in modo così totale, da non riuscire a poterne ascoltare la voce; in questo, valori profondi quali nobiltà, purezza, coraggio, che rendono grande un uomo per la sua capacità a saper guardare e capire dentro di sé (e non solo per la sua abilità), sono quasi irrimediabilmente scomparsi.

«Pensate a quelli che vi seguiranno», era il sottotitolo di «Dersu Uzala». E questo vale anche per «Kagemusha».

Il più grande peccato dell'uomo è quello di non saper ascoltare e non saper vedere (e Kurosawa lo sottolinea, creando opere nelle quali vista e udito — non solo esteriori — non possono non venire stimolati). In un modo o nell'altro la storia saprà vendicarsi di chi non ha ascoltato e non ha visto.

La storia, questo miscuglio di destini, giustizie inesorabili, rivoluzioni decisive, questo immenso oceano di tempo che sommerge le nostre esistenze, non può che contraddire colui che va contro la saggezza.

Da sempre, Shingen aveva fatto della immobilità la sua arma e il suo modello di vita. Quando il sosia farà disporre, immobile e quasi invulnerabile, l'esercito durante la battaglia notturna, i nemici si ritrarranno, spaventati e ammirati nello stesso tempo.

Ma quando il figlio deciderà di muovere la «montagna», sferrando un attacco in massa, sarà la carneficina.

Ancora una volta, chi non ha saputo ascoltare, viene sconfitto dalla storia. Chi non riconosce

i valori supremi e non rispetta le decisioni che il padre aveva lasciato come testamento (e che anche la divinità sembra avallare — si pensi all'arcobaleno orizzontale sul lago dove viene sepolto Shingen), commette sacrilegio. Chi vuole cancellare la verità, verrà cancellato.

E la guerra, pur nobile e grandiosa, rivela la sua completa follia e resta quello che è: morte e distruzione.

Nella impressionante sequenza finale, dove tutti i colori che erano fioriti, si stemperano nel sangue, cogliamo i momenti che li accompagnano: dolore, smarrimento, sussulti di agonia, lamenti senza risposta, uomini e cavalli accomunati nello strazio di una vita spezzata.

L'uomo, il suo doppio

Kagemusha è la copia esatta di Shingen, ma all'inizio è il suo opposto. Ladro e furfante, rozzo e sguaiato quanto Shingen è saggio e solenne. Ma quando Shingen muore e Kagemusha ne prende il posto, a poco a poco non è più soltanto il sosia, ma un vero e proprio alter ego. Ognuno, allora, è quello che appare agli occhi degli altri, come per Pirandello?

Eppure Kagemusha è il vero depositario dello spirito di Shingen, l'unico fra tutti gli uomini del clan Takeda a suscitare nella gente autentico rispetto e adorazione.

Ognuno appare per quello che emana dal proprio interno?

Kagemusha era un delinquente. Può uno spirito superiore impadronirsi dell'anima di un uomo, sino a trasformarlo completamente?

Saggezza è lasciare posto a qualcosa che ci può cambiare, ci può rendere liberi e quindi degni di rispetto.

Come il buon ladro, Kagemusha, un malfattore condannato alla crocefissione, è l'immagine di una riconquistata umanità.

KAGEMUSHA, L'OMBRA DEL GUERRIERO

Regia, soggetto e sceneggiatura: Akira Kurosawa. *Fotografia:* Takao Saito e Masaharu Ueda. *Musica:* Shinichiro Ikebe. *Interpreti:* Tatsuya Nakadai (Shingen Takeda e Kagemusha), Tsutomu Yamazaki (Nobukado Takeda), Kenichi Hagiwara (Katsuyori Takeda), Kota Yui (Takemaru Takeda). *Origine:* Giappone, 1980. *Distribuzione:* 20th Century Fox.

"L'EREDITÀ,"

di Anja Breien

Personaggi in crisi, costretti a far cadere la maschera dietro la quale abitualmente si nascondono.

Enzo Natta

IL CINEMA NORVEGESE

369 film in 70 anni. Tanti ne ha prodotti il cinema norvegese dal 1908 (anno in cui fu girato il primo film a soggetto, un cortometraggio intitolato *Fiskerlivets farer - Et drama paa havet* - «I pericoli di una vita di pescatore - Un dramma del mare») al 1978.

Fino al 1920 la produzione norvegese non presenta motivi di grande interesse, fatta eccezione per la figura di Lykke-Seest, ex-sceneggiatore di successo in Svezia, fondatore della Christiania Film, per conto della quale fu costruito il primo teatro di posa. Il più importante film realizzato da Lykke-Seest in quel periodo fu *Historien om en gut* (Storia di un ragazzo, 1919), purtroppo andato perduto.

Lykke-Seest cercò di distribuire i suoi film sul mercato americano, ma l'iniziativa naufragò miseramente e la Christiania Film fu costretta a chiudere i battenti. Nel periodo fra le due guerre tre registi si distinguono fra tutti gli altri: sono Rasmus Breistein, Tancred Ibsen e Leif Sinding. A Breistein si deve il primo lungometraggio a soggetto del cinema norvegese, *Fante-Anne* (Anna la zingara, 1920) del quale fu anche produttore. Particolarmente influenzato dal romanticismo nazionale, Breistein ha avuto una lunga carriera costellata da numerosi film d'ambiente rurale, fra i quali *Ungen* (Il cucciolo, 1938), *Hu Dragmar* (Il Dragmar, 1939) e *Trysil Knut* (Knut da Trysil, 1942). Ispirandosi prevalentemente alle opere della

letteratura norvegese, Sinding si è fatto apprezzare come attento e fedele illustratore di noti romanzi. Fra i suoi film meritano di essere segnalati *Bra mennesker* (Lo zingarello, 1937) dal romanzo di Oskar Braaten; *Eli Sjursdotter* (1938) dalle pagine di Johan Falkberget e *De Vergelose* (Gli indifesi), da Gabriel Scott, considerato uno dei migliori film norvegesi del periodo fra le due guerre.

Tancred Ibsen, infine, il più noto del terzetto. A lui si deve il primo film sonoro norvegese, *Den store dopen* (Il grande battesimo, 1931), interpretato da Einar Sissener. Ibsen aveva fatto un lungo tirocinio a Hollywood e in alcune produzioni svedesi. Tornato in patria, ebbe un ruolo di primaria importanza nella produzione dei maggiori film realizzati dopo la metà degli anni '30 negli stabilimenti della Norsk Film, fra cui *Fant* (Zingari, 1937), *Gjest Baardsen* (1939) e *Torres Snortevold* (1942), opere caratterizzate da squisiti quadri d'ambiente nei quali sono messi a fuoco personaggi colti all'interno della vita familiare o del mondo del lavoro.

Negli anni del dopoguerra si fanno particolarmente notare due nuovi registi: Arne Skouen e Nils R. Müller. Giornalista, scrittore, uomo di teatro, il primo incentra la maggior parte delle sue opere sugli anni della guerra, sull'occupazione tedesca e sui problemi sociali. Tra i suoi migliori film *Gategutter* (Ragazzi di strada, 1949), *Ni liv* (Nove vite, 1957), *Kalde spor* (La pista fredda, 1962) e *Om Tilla* (A proposito di Tilla, 1963).

Müller si dedica invece prevalentemente alla commedia con una serie di film basati sulla vita matrimoniale — come *Vi gifter oss* (Ci sposeremo, 1951) e *Vi vil skilles* (Divorzio necessario, 1952) — ma non disdegna di cimentarsi anche in film a sfondo sociale come *Broder Gabrielsen* (Fratello Gabrielse, 1966) e *De unkjentes marked* (Il mercato dell'ignoto, 1968).

Negli anni recenti il cinema norvegese è caratterizzato da un impegno artistico che ha le sue radici nel movimento che contrassegnò l'inizio degli anni '60, quando un gruppo di giovani si impegnò per riorganizzare le strutture di tutto il cinema norvegese. Furono cambiati i metodi di sovvenzionamento statale alla produzione cinematografica, resi più elastici e diretti; furono assicurati nuovi finanziamenti alla Norsk Film; mentre il Consiglio del Film Norvegese preparò un piano esauriente e dettagliato per la produzione cinematografica. Questo radicale cambiamento non tardò a manifestare i suoi frutti. Già nel 1959, un giovane autore, Erik Lochen, realizza un film che è considerato il capostipite di questo rinnovamento, *Jakten* (La caccia). Qualche anno dopo, nel 1962, Knut Andersen fonda la Teamfilm, una società di produzione che raggiunge dignitosi successi commerciali e che ha saputo mantenere un ammirevole record di produzione ininterrotta dal momento della sua costituzione. Oltre a un certo numero di commedie brillanti, Andersen deve principalmente la sua fama a due film che rievocano la guerra e l'occupazione, *Brent jord* (Terra bruciata, 1969), e *Under er steinhimmel* (Sotto un arido cielo, 1974).

Film tratti da successi letterari e opere culturalmente impegnate, che affrontano polemicamente l'alienazione del mondo borghese, rappresentano l'orientamento comune dei giovani autori fra gli anni '60 e '70 (fra i quali si distinguono Arnljot Berg e Pål Lokkeberg), poi con Anja Breien si fa largo una nuova importante tendenza, quella dei film di denuncia sociale attraverso i quali si intende richiamare l'attenzione dell'opinione pubblica e del mondo politico sulle disfunzioni del sistema.

Sempre Anja Breien focalizza la sua attenzione sui problemi del femminismo (il suo film *Hustuer*, «Mogli» del 1975, è la risposta in

chiave femminile a *Mariti* di Cassavetes) e apre la strada alla presenza di altre donne-regista nel cinema norvegese, quali Laila Mikkelson, Vibeke Lokkeberg e Nicole Macé.

Trainati da questi precedenti e sulla scia di queste esperienze, in questi ultimi anni i giovani autori del cinema norvegese hanno cominciato a guardare e ad analizzare la realtà del loro paese con occhi diversi, più attenti, più curiosi, più interessati ai problemi del quotidiano, senza per questo restare indifferenti ai suoi più vasti riflessi sulla vita sociale.

La loro vitalità e il loro impegno in un'azione comune per un profondo rinnovamento delle strutture produce gli effetti sperati. Il 1979 segna un anno importante per il cinema norvegese. Viene creato il primo e più importante gruppo di produzione cinematografico statale, il Filmgruppe 1, che ha tradotto in concreto le proposte avanzate fin dal 1971 dal Consiglio consultivo statale del cinema, un organismo rappresentativo di tutte le categorie.

Il Filmgruppe 1 si affianca così alla Norsk Film, la più grande società di produzione che appartiene per due terzi allo Stato e per la parte restante a 80 municipalità. (Interessante notare che in Norvegia le sale cinematografiche sono gestite dalla municipalità in seguito a una legge promulgata fin dal 1913 e che, sempre la municipalità, è proprietaria dell'80% dei posti-cinema).

Una delle ultime delibere governative in favore delle provvidenze cinematografiche riguarda lo stanziamento di un fondo destinato al credito per la produzione di 12-15 lungometraggi all'anno, considerati l'equivalente di quella che dovrebbe essere la domanda di 4 milioni di spettatori.

Oltre a caratterizzare la fase riorganizzativa e quella del riassetto, il 1979 è stato anche l'anno della discussione e della verifica all'interno dell'associazione degli autori cinematografici. L'interesse del pubblico per il prodotto nazionale è diminuito rispetto agli anni precedenti e gli autori si sono interrogati sulle nuove tendenze che contraddistinguono la produzione, sui suoi contenuti, sulle nuove tecniche, sulle richieste del mercato, sui suoi sviluppi, sulla caratterizzazione di una nuova domanda alla quale occorre rispondere con una rinnovata offerta che non può prescindere dalle

realtà sociali, culturali e ambientali del Paese: 455 sale cinematografiche (238 private, 217 municipali), 65 cineclub, 4 periodici specializzati («Film & Kino», pubblicato dall'Associazione nazionale dei cinema comunali; «Film-Nytt», rivista di critica e di cultura; «Film-avin», un periodico di cinema «alternativo»; «Rushprint», edito dall'Associazione norvegese dei lavoratori del film), per una popolazione di quasi 4 milioni di abitanti.

IL FILM

Kai Skaug, un armatore di successo, muore all'età di 54 anni. I suoi parenti e una folla di amici e conoscenti si trovano riuniti in una cappella. Un prete pronuncia l'orazione funebre.

Il testamento di Kai Skaug, vedovo e senza figli, rassicura immediatamente le persone a lui più vicine: non destina, come esse temevano, tutta la sua fortuna a un centro per le ricerche contro il cancro ma a loro stessi. C'è però una condizione: l'immensa e prospera azienda di Kai Skaug, della quale prenderà le redini il fratello Jon, dovrà essere amministrata da una famiglia unita.

Fratelli e sorelle, madri e nipoti, mariti e mogli accorsi nella casa di campagna del defunto, si dividono febbrilmente mobili e quadri d'autore, abiti di pregio e oggetti di valore. Si procede con un grande «fair-play» e con modi improntati a un'estrema civiltà e cortesia. Con il trascorrere delle ore cominciano però a manifestarsi vecchi rancori, conflitti sotterranei e malcelati atteggiamenti che tradiscono rivalità e invidie a non finire. Avvilto dalla situazione che si è determinata, Jon, bibliotecario all'Università, non può fare a meno di lasciarsi andare a uno spietato esame di coscienza, in seguito al quale decide di porre fine a quel gioco ipocrita. Di fronte alla minaccia di vedere frantumata la compattezza familiare e di perdere l'eredità, i parenti dapprima supplicano Jon di desistere dal suo atteggiamento, poi, visto inutile ogni tentativo, si coalizzano contro di lui. Hanna, la sua secondogenita di diciassette anni, è la sola a comprendere le vere ragioni del gesto paterno e a schierarsi dalla sua parte. In questo clima teso e pieno di sospetti, in ognuno dei pretendenti comincia a insinuarsi

un tarlo e a serpeggiare una domanda inquietante: a chi andrà a finire l'eredità?

L'autore

Anja Breien è nata a Oslo nel 1940, ha frequentato a Parigi i corsi dell'IDHEC dal 1962 al 1964, è stata segretaria di edizione e assistente per numerosi film, fra i quali *Fame* (1966) del regista danese Henning Carlsen.

Nel 1967 dirige il suo primo lavoro, *Jostedal-srypa* (La pernice di Jostedal), un cortometraggio a soggetto della durata di 36 minuti e basato su una leggenda medioevale che descrive le vicissitudini di una ragazza scampata alla peste.

Nel 1969 firma *17 mai, en film om ritualer* (17 maggio, un film sui rituali), documentario di 12 minuti sulla celebrazione della festa nazionale norvegese vista in chiave satirica, premiato al Festival di Oberhausen.

Nel 1970 dirige in collaborazione con Espen Thorstenson e Egil Kolsto *Days from 1.000 years* (Giorni da mille anni), poi nel 1971 *Ansikter* (Volti) un documentario di 8 minuti sulla pittura di Edvard Munch. Nello stesso anno dirige il suo primo lungometraggio a soggetto, *Voldtekt* (Stupro), 96 minuti, presentato al Festival di Cannes nella sezione Quinzaine des Réalisateurs. Il film è la storia di un giovane che, ingiustamente accusato di un crimine non commesso, si vede fatto a pezzi dall'apparato giudiziario.

Segue nel 1972 *Murer rundt fengslet* (Le mura della prigione), 12 minuti, una denuncia contro il sistema penale norvegese, e nel 1973 *Herbergister* (L'ospite del dormitorio per alcolizzati), un servizio di 20 minuti realizzato per conto della televisione sul mondo degli alcolizzati a Oslo.

Nel 1974 è la volta di *Mine Sosken, goddag* (Fratelli miei, buongiorno), documentario di 12 minuti sull'arte grafica di Arne Bendik Sjur.

Nel 1975 un altro lavoro per la televisione, *Gamle* (Vecchi), 34 minuti sulla condizione e sui problemi delle persone anziane. Segue nello stesso anno *Hustruer* (Mogli), 85 minuti, ispirato al film *Mariti* di John Cassavetes, presentato al Festival di Chicago, premiato a quello di Locarno. Tre amiche si incontrano dopo qualche tempo durante una festa e decidono

di dimenticare le loro «responsabilità» per un breve momento.

Nel 1977 dirige *Den alvarsamma leken* (Il gioco serio), 106 minuti, tratto da una novella di Hjalmae Soderberg pubblicata nel 1912. Girato in Svezia, premiato al Festival di Chicago, il film racconta con toni maupassantiani una storia d'amore in un clima di pregiudizi. Infine, nel 1979, *Arven* (L'eredità).

Dichiarazioni dell'autore

Il mercato norvegese: «Nel nostro cinema comincia a delinarsi un passaggio di poteri e un cambio della guardia. Gli autori cinematografici hanno superato ostacoli e diffidenze che li dividevano in passato, coordinando meglio la loro azione e impegnandosi su un fronte comune. D'altra parte lo Stato ha compreso l'importanza e l'utilità di una presenza continua e organica nel settore ed è intervenuto direttamente nella produzione. Questa iniziativa ha consentito di reagire a una sorta di imperialismo culturale che Hollywood esercita nel nostro paese, dove dieci film americani rastrellano, da soli, il 50 per cento degli incassi totali del mercato».

Il mestiere di regista: «L'IDHEC, in un primo tempo, mi aprì le sue porte soltanto per frequentare i corsi della sezione «montaggio». Una donna non poteva pretendere di dedicarsi alla regia, riserva di caccia per soli uomini! Oggi, a Oslo, un terzo dei registi sono di sesso femminile, ma con tutto ciò lo scetticismo nei nostri confronti è duro a morire. I pregiudizi da combattere sono ancora molti, tanto è vero che personalmente mi sento come un torello lasciato libero nell'arena, che non sa ancora in quale direzione lanciarsi».

«L'eredità»: «Ci sono stati film a non finire che hanno portato sullo schermo i problemi della famiglia, che l'hanno vivisezionata, smembrata, analizzata, passata al setaccio senza pietà. *L'eredità* non appartiene a questo genere di film. Ciò che mi ha interessato nell'*Eredità* è stato la descrizione di una serie di personaggi in crisi, di personaggi che in una circostanza eccezionale sono costretti a far cadere la maschera dietro la quale abitualmente si nascondono, a rivelare se stessi, la loro alienazione, i loro sentimenti, i loro profondi rancori. Lo

sguardo di Hanna è invece quello della purezza, uno sguardo prima della rovina, prima che la rete si chiuda».

Gli interpreti

Espen Skjonberg. Una lunga esperienza come attore di teatro, dove fra l'altro ha interpretato i ruoli di Amleto, di Riccardo III, di Peer Gynt. A Oslo ha recitato al fianco di Liv Ullman nel dramma di Eugene O' Neill *Moon for the Misbegotten* messo in scena da José Quintero. Per quanto riguarda il cinema, ha preso parte a numerose commedie e ha ricoperto un ruolo di rilievo in *Una giornata di Ivan Denisovich* di Casper Wrede.

Anita Bjork. Attrice della compagnia del Dramatiska Teater di Stoccolma dal 1944, in oltre trentacinque anni di carriera ha interpretato 33 film, la maggior parte di produzione svedese, ma anche americani, tedeschi, danesi e jugoslavi. Il suo maggior successo cinematografico è stato quello ottenuto con *La signorina Giulia* di Alf Sjöberg, premiato a Cannes nel 1951.

Häge Juve. Alla sua prima esperienza come attrice, è stata scelta fra quattrocento candidate chiamate a sostenere un provino per il ruolo di Hanna. Siri Bryhni, la costumista del film, la notò dietro un banco del mercato e, affascinata dalla dolcezza del suo viso e dal suo comportamento, la raccomandò caldamente alla produzione. La sua indicazione avrebbe dovuto rivelarsi più che esatta, perché Anja Breien condivise pienamente il suo giudizio.

L'EREDITA'

(Titolo originale: «Arven»). Regia: Anja Breien. Soggetto e sceneggiatura: Anja Breien, Oddvar Bull Tuhus, Lasse Glomm. Fotografia: (eastmancolor): Erling Thurmann-Andersen. Montaggio: Henning Carlsen, Christian Hartkopp. Musiche: «Melodia ungherese 817» di Schubert, «La gazza ladra» di Rossini. Interpreti: Espen Skjønberg (Jon), Anita Björk (Märtha), Häge Juve (Hanna), Jan Harstad (Jonas), Eva Opaker (Gerd), Jannik Bonnevie (Eva), Svein Sturla Hungnes (Arne), Jack Fjeldstad (Sam), Mona Hofland (Rut), Ada Kramm (Marie Skaug). Produzione: Norsk Film. Origine: Norvegia, 1979. Durata: 1h,35'. Distribuzione: INC.

GLORIA

di John Cassavetes

Una grande Gena Rowlands che fa da superprotagonista, in un personaggio atroce.

Ezio Leoni

Non cercate, come nel titolo italiano, UNA NOTTE D'ESTATE (le notti sono più di una e l'estate è più nel «calore» delle situazioni che nel momento atmosferico), cercate «Gloria»: troverete una grande Gena Rowlands (la stampa l'ha acclamata «la Magnani del Wisconsin») che fa da super-protagonista a questo decimo lavoro del marito, che spara con la stessa di sinvoltura con cui parla, che sembra sfogare in un dinamismo sconvolgente il suo passato di borghese insicura («Minnie & Moskowitz», 1971), di casalinga frustrata («Una moglie», 1974), di attrice nevrotica («La sera della prima», 1977).

«Maturando, e avendo fatto tanti ruoli, comincio a cercare tutti i personaggi che siano il più lontano possibile da me. E' bello aprirsi al proprio interno, riuscire a capire sempre più gente. Arrivo a desiderare personaggi impossibili, personaggi atroci. Gloria secondo me è un personaggio atroce» e d'altro canto (sono sempre parole della Rowlands) «vado pazza per i bambini, mi affascinano... ti costringono a restare aperti, attenti, e in ogni momento ti regalano la loro vitalità, la loro originalità. Proprio per questo fui io a chiedere a John una storia con un bambino». E Cassavetes ha creduto bene di aprire una parentesi nel suo «neorealismo nevrotico-introspeffivo» ed ha costruito (come sempre è anche sceneggiatore) un racconto avvincente, pennellando attorno a Gena un quadro filmico astutamente spettacolo-

lare, ma non per questo stilisticamente decadente.

Le prime immagini, quasi a siglare l'apertura «fanciullesca» del tema, sono dei coloratissimi «naives» urbani, contrappuntati soltanto dal lieve sottofondo sonoro di una chitarra acustica. Poi, d'un tratto, si cambia registro e l'occhio fotografico di Fred Schuler passa dai grattacieli dipinti a quelli veri: ci troviamo coinvolti in un indimenticabile sguardo sul panorama notturno della megalopoli americana, in una sintetica e significativa carellata su una New York che esorcizza il buio con lo sfavillio delle sue insegne e che sublima il caos interiore nel sax lacerante che ora fa da padrone nella meticolosa partitura musicale di Bill Conti. Quando la macchina da presa torna a terra è già l'alba, una mattinata delle tante lì nel South Bronx, col solito formicolio del traffico, la solita cupa angoscia del vivere incerto e violento degli USA del XX secolo.

Ma la brunetta portoricana (Jeri, interpretata da Julie Carmen) che si guarda attorno confusa in autobus, che impreca dentro e fuori di sé mentre sale le scale del suo maxi condominio della 161a strada, non è solo socialmente tesa, è letteralmente terrorizzata e quando entra in casa il motivo ci è subito chiaro: il marito, Jack Dawn (Buck Henry), contabile della mala, ha rubato denaro all'organizzazione, ha sottratto lo scottante libro-cassa, ha soffiato alla polizia e la «lezione» della gang non si farà attendere, dura ed implacabile.

Così Jeri affida alla sua amica Gloria il piccolo Phil (otto anni, l'attore esordiente John Adames) e quella, con una smorfia nient'affatto soddisfatta, lo trascina via a forza mentre il padre lo incita con un imperioso e disperato «Go now, go!» e già si sentono nell'androne i passi pesanti dei killers.

Ma chi è Gloria Swenson? E' una donna sulla quarantina, indipendente, «arrivata», con un passato un po' ombroso (è stata legata proprio ad un boss della banda), un pingue conto in banca ed un guardaroba color arcobaleno; tutt'altro che il tipo della brava mamma («Non mi piacciono i bambini, specialmente i vostri» ha esordito in casa Dawn) e, visto che il ragazzino non è affatto simpatico («Ti odio, stupida donna, porca» ed altri complimenti), non chiederebbe altro che di scaricarlo al più presto. Ma ormai la famiglia è stata trucidata, la mala vuole chiudere il conto ed anche il piccolo Phil è destinato alla stessa fine se lei non gli dà una mano. Gloria non può proprio tirarsi indietro e quella mano la chiude intorno al calcio di una pistola (logorreica e tagliente come la propria lingua) e chi ne fa le spese sono gli sconcertati scagnozzi della banda.

Quando quelli tentano di fermarla e di portarle via il bambino, lei, con fermezza, vuota loro addosso il caricatore, attende freddamente che la loro macchina si schianti in un fragoroso capottamento, quindi, nel silenzio totale, tende il braccio e grida «Taxi!»...

Poi, mentre riesplode il commento musicale, riprende la fuga per le strade di New York, lei, la donna-donna del post femminismo che si apre la strada brandendo il simbolo fallico della classe dominante, lui, il bambino-presenza «filiale» che le fa da peso sociale ed affettivo. Vagano insieme per i percorsi obbligati dell'iper-realismo cinematografico e via via si costruiscono sempre più come simboli personificati della doppia facciata dello «stato del benessere», con Phil nella parte del piccolo emarginato, sempre sprezzante ed insicuro, Gloria in quella dell'America protettiva e tenace, piena di umanità e cinismo: di taxi in taxi (veicolo emblematico della frenesia, della solitudine e della precarietà del vivere metropolitano), in metropolitana, di corsa; di appartamento in appartamento, di albergo in albergo, sballottati per le multicolori arterie a-

mericane, braccati dalla lunga mano della mafia, i due sono stanchi, logorati psicologicamente, e Gloria si decide per il gran passo: affronterà personalmente il suo vecchio amico, il boss Tanzini, e cercherà di trattare, di salvare la vita a Phil e a se stessa.

Il tentativo però va a vuoto, la pistola della donna sputa ancora fuoco e pallottole e, mentre scappa, i gangsters le vomitano addosso caricatori interi nella tromba dell'ascensore.

Intanto Phil è rimasto solo, l'aspetta per un po' in albergo, poi, come erano rimasti d'accordo, prende il treno e va a Pittsburg. Ma Gloria non è ad attenderlo alla stazione e a lui non resta che prendere l'ennesimo taxi e, proprio come lei gli ha insegnato, andare a portarle l'ultimo saluto davanti ad una tomba qualsiasi... Eppure non è finita così. Ecco, una macchina nera si ferma lì accanto ed una signora tutta compita scende e lo saluta. E' Gloria? Certo che sì, anche se sono pochi i fotogrammi a colori che la immortalano; poi la pellicola si vira in bianco e nero, la cadenza passa al rallentatore, Phil può correrle contento tra le braccia e noi possiamo riconoscerla pienamente mentre perde cappello e parrucca e sorride felice.

Ma allora è il solito happy-end? (sì, perché no?!) Oppure questa accattivante conclusione è solo un semplice sogno? La tragedia si annulla solo nella fantasia e nel ricordo di Phil? O è un pratico rifiuto del regista di filmare la gioia del lieto fine fino al fondo, commerciale, delle effusioni per fermarle invece all'attimo fondamentale della percezione (quelle ultime immagini a colori)?

Cosa importa? Teniamocelo così questo finale aperto, in cui il ritmo serrato della tradizione hard-boiled si stempera nel languore del sogno romantico, in cui l'eccesso di ottimismo si purifica in una acromaticità immaginifica; e godiamoci in libertà tutte le finezze di questo «Gloria», tra l'avvincente spettacolarità e l'insinuante background dei significati. John Cassavetes, che ci rimandi a Bergman o a Huston, è sempre John Cassavetes!

GLORIA (UNA NOTTE D'ESTATE)

Regia, soggetto e sceneggiatura: John Cassavetes. *Fotografia:* Fred Schuler. *Scenografia:* René D'Auriac. *Musica:* Bill Conti. *Montaggio:* George C. Villasenor. *Interpreti:* Gena Rowlands (Gloria), John Adames (Phil), Buck Henry (Jack Dawn), Juile Carmen (Jeri Dawn). USA, 1980. *Durata:* 123'.

IL CINEMA AUSTRALIANO

Un cuore giovane batte nel mondo della celluloide. L'indice puntato sulle agenzie educative.

Giuseppe Lupo

Pianeta scoperto

1975. Taormina. Festival delle Nazioni.

E' la «scoperta» della cinematografia australiana. Scoperta clamorosa, anche per gli «addetti ai lavori». Quasi nessuno, specie in Italia, la conosceva ancora.

Il primo film proveniente dall'Australia e proiettato ad una rassegna internazionale del cinema, conquista critica e pubblico ottenendo inaspettatamente il primo premio. E' il film «SUNDAY TOO FOR AWAY» (Domenica troppo lontano) di Ken Hannan.

Da allora il cinema australiano è tutto un susseguirsi di presenze, significative e svariate, nelle più importanti rassegne cinematografiche mondiali. Taormina, New York, Londra, Cannes, Karlovy Vary, Parigi scandiscono le varie tappe di questo lontano, faticoso cammino. Via via ogni successiva rassegna del mondo della celluloide, comincia ad annoverarlo tra i più vivaci ed emergenti.

Film come «PICNIC A HANGING ROCK» di Peter Weir, «NEWSFRONT» (Sul fronte delle notizie) di Phillip Noyce, «MY BRILLIANT CAREER» (La mia brillante carriera) di Gillian Armstrong, «BREAKER MORANT» (Morant, il domatore) di Bruce Beresford... portano chiaro il segno di una cinematografia giovane ancora, ma desiderosa d'avere una sua denotazione ben precisa.

11-18 ottobre 1980. Sorrento.

E' il punto nodale. Il lancio a tutto spiano.

A Sorrento infatti, grazie agli «Incontri Internazionali del Cinema», quello Australiano si trova finalmente a far da incontrastato protagonista. Attraverso il modulo tipico della «presentazione antologica», Sorrento vuole essere il primo, grande, accurato ritratto all'estero di una cinematografia fino ad oggi ancor poco conosciuta, al di fuori dei confini nazionali. E' l'occasione eccezionale per poter fare osservare alla critica più agguerrita e al grosso pubblico d'ogni giorno, il lento ed alterno evolversi — sostanziato e scandito da entusiasmi pioneristici e da osannati piccoli successi, da stasi grigie ed annoiate e da improvvisi crolli paurosi. Finalmente è il tempo: l'attuale promettente primavera.

L'Australia in celluloide

Un passato assai distante occupa l'Australia nel campo della produzione filmica.

La più antica testimonianza, a noi giunta ancora intatta, risale al 1896. Fu proprio in quell'anno che Walter Barnett, avventuroso fotografo ritrattista della dinamica Sydney, associandosi al francese Maurice Sestier, dal dubitoso passato, realizza diversi «reportage» di piccoli e caratteristici avvenimenti locali, tra cui l'ormai giustamente memorabile corsa ippica, il «MELBOURNE CUP HORSE RACE». E' un'avventura cinematografica straordinaria e di grande richiamo. Per oltre tre mesi la folla si ammassa, curiosa ed entusiasta, ad am-

mirare l'avvenimento del secolo.

L'exploit inventivo ha però troppo breve durata. La forsennata e miope concorrenza tra i vari uomini d'affari per il controllo del mercato, ha buon gioco nello stroncare al suo stesso nascere tale promettente esperienza.

Per decenni, così, gli Australiani si dovranno assuefare ad avere nelle loro sale film unicamente di produzione inglese o americana.

1912, 1926, 1927, 1936: da più parti e in diverse riprese nascono tentativi di sensibilizzazione su uomini politici e su governi, perché l'attività filmica nazionale venisse ad essere «sostenuta» finanziariamente e «ben protetta» da opportune leggi di settore. Purtroppo i risultati rimangono sempre assai scarsi ed estremamente inefficaci.

Prudenza vuole che si cerchi di guadagnare, se si vuol sopravvivere. Questo diviene, di conseguenza, l'unico intento operativo. Ci si immette, allora, il più massivamente possibile nel mercato locale, senza alcuna dichiarata preoccupazione o sottesa velleità né di arte né di qualità.

Le conseguenze non tardano affatto a venire. Le vendite ai mercati d'oltremare — del resto già largamente occupati da ben agguerriti produttori nazionali ed esteri — diradano subitaneamente quasi del tutto, fino ad eclissarsi.

Hollywood, modello da contraffare

Stanca e sopraffatta l'originalità creativa, vien fuori il periodo dell'imitazione più trita.

Sul modello offerto dalla America hollywoodiana, sorgono i vari «Teatri di posa». Le società che per essi vengono via via a crearsi, e subitamente a morire, sono più interessate al «modo» di produrre e far quattrini, che alla «qualità» della produzione.

E' un periodo di largo fermento. Tutto un pululare, dissennato e caotico, di «film» a basso livello e di facile fruizione. Si fa forte e sicuro assegnamento sulla scontata inesperienza degli spettatori, su posticce ed ostentate attrazioni locali, su grossi trucchi e traballanti maneggi pubblicitari.

Geniale, in tale operazione, emerge il giovanissimo Ken G. Hall. Con oculato battage pubblicitario, attraverso stampa, radio e cinegiornali settimanali, gli «studios» nazionali vengono re-

clamizzati ed aureolati di richiami da leggenda. Con l'avvenente Shirley Ann Richards si cerca di dar vita ad un «Olimpo delle Dive», tutto di sapore locale, fatto su misura di banalità epidermiche, di gusti morbosi latenti e di frustrati sogni locali.

I rapinatori della macchia

In tutti i modi, seppur ripetuti e logori, si cerca un legame di crescente «complicità» col grosso pubblico australiano. L'attrazione sottile del morboso femminino funziona efficacemente, ma ben presto ci si accorge che larghe fasce di pubblico — insoddisfatto, pieno di sogni dorati ma senza ravvicinate speranze — hanno «altri» inconfessati desideri.

Vogliono altri «eroi» cui potersi assimilare, quasi a compenso delle quotidiane repressioni. Inizia così il «periodo d'oro» dei tantissimi film ambientati sui «rapinatori della macchia». Siamo tra il 1910 e il 1913. Si costruiscono le solite storie, fatte di banditi prepotenti, di galoppate interminabili, di donne libere e mascolinizzate, di assalti alla diligenza, di scontri a fuoco, di morti.

Quanti, quanti esseri violentati ed uccisi! Storie «già viste», come ben si comprende, e-sempiate sugli usuali schemi «made in U.S.A.». Non un pizzico di novità, di pathos, di partecipazione. Il pubblico sembra non chieda altro. La popolarità appare crescente. Pure l'incasso è vistosamente indiscutibile.

Ma la spericolatezza grossolana e brutale di troppi film, e più ancora la ridicolizzazione dell'ordine costituito, della polizia, del comune «buon vivere» comincia fortemente ad allarmare. Sintomi estremamente chiari ed indicativi fanno trepidare già al presente, e più ancora per il prossimo domani. Brutalità e tepismo, appena appena assopiti, rinascono e dilagano. Deciso e perentorio giunge il «veto» per simili proiezioni sugli schermi australiani.

Dad e Dave

Siamo intorno al 1917. Si comincia a dar vita ad un nuovo filone filmico, perseguendo la direzione opposta.

Le cronache d'ogni giorno parlano di guerra che divampa.

Si è stanchi di bruciare e di morire.

Ed i film, nostalgicamente, riaprono su temi che appaiono ormai lontani: parlano della povera gente di campagna. Un mondo perduto, semplice e ricco di valori, che sa usare le proprie forze e la propria ingegnosità solo per lottare e vivere.

Anche qui però, come per l'innanzi, si riscontra più immaginazione nel «pubblicizzare» che nel «fare» o «creare». Nascono in tale clima ideale le due figure campagnole, così caratteristiche, di DAD e DAVE: personaggi divenuti ben presto popolari ed amati, sia per la loro comicità bonacciona, sia per le loro ambiziose borghesi e per i lepidi frizzi politico-moralleggianti.

Raymond Langfors, Ken G. Hall, Charles Chauvel sono ritenuti i tre grandi dell'attuale industria cinematografica australiana.

Sonoro, colore e depressione

Ma ben presto ci si rende conto che danaro e pubblicità — strumenti validi e pur necessari per diversi aspetti — non sono sufficienti ad assicurare «qualità», e quindi duraturo successo. Tanto più che appare definitivamente tramontato, per il cinema, il periodo della bonaria infanzia contentona.

Con l'avvento del «sonoro» e del «colore» nella cinematografia si instaura una tecnica sempre più scaltrita, che tende decisamente alla selezione e alla qualità. Iniziano, lunghissimi, gli anni della apatia improduttiva e della depressione. Non si riesce a vedere una via di uscita autonoma, decorosa, vivace, originale. Si aspetta. Si aspetta il tempo e la fortuna. Penso, a più ragione, si attenda la spinta geniale dell'artista. Nel frattempo «si vivacchia», adagiandosi a metter su film per la più diretta utilizzazione televisiva.

Di tanto in tanto giungono, ad ingrossare i profitti, produttori e registi stranieri a chiedere «supporto tecnico» per le loro creazioni. E' questo, infatti, il periodo degli anni cinquanta/sessanta, in cui le varie cinematografie mondiali scoprono l'incantevole, selvaggio «scenario» australiano.

Questo è apprezzato come il miglior «teatro di posa» per esterni, e viene sfruttato dalle compagnie straniere, con loro enorme risparmio di strumentazione, tempo e danaro.

Il boom degli anni settanta continua

Oramai la TV ha avocato a sé il compito di fornire un facile e poco costoso «intrattenimento di massa», una volta prerogativa del cinema.

I realizzatori cominciano a mettere un maggior intento di qualità. Tra gli stessi registi, alla prospettiva di una fruizione tipicamente locale-nazionale, di non troppe pretese e quindi facilmente manipolabile, subentra l'orizzonte di un più vasto e raffinato mercato internazionale o mondiale.

Finalmente il Governo Centrale interviene in maniera decisa e massiccia per «rivitalizzare» e «proteggere» il settore dell'industria cinematografica nazionale.

Siamo nel 1970. Il cinema australiano conosce il suo «boom». Nasce così l'«Australian Film Development Corporation» con una iniziale possibilità di investimento statale di ben oltre un miliardo di lire.

Il fine primario di tale Ente è quello di contribuire, in maniera razionale e larga, alla sovvenzione sia di film sia di programmi televisivi.

Contemporaneamente, sotto tale potente patrocinio, piglia vigore l'«Istituto Statale d'Arte»: una scuola nazionale per operatori nel settore cinema-tivù, con corsi a tempo pieno della durata minima di almeno tre anni.

Inoltre si stabilisce un «Fondo» per il cinema sperimentale a 16 mm.

Sono le «premesse» tanto attese e significative per un decollo del film di qualità.

Dal 1975 l'Ente si ristrutturava nell'AUSTRALIAN FILM COMMISSION (AFC), divenendo più concorrenziale e dinamico ed avendo possibilità finanziarie molto più ampie.

L'AFC diviene il punto focale per una sana ed intelligente programmazione ed amministrazione dei fondi governativi.

Le sognate speranze si concretizzano.

Molti cineasti tornano d'oltreoceano, rovesciando così la grossa falla emorragica di «cervelli». Una nuova «atmosfera» cosmopolita pervade l'industria: tale da controbilanciare l'evidente erosione determinata dalla delicata contingenza a scala mondiale.

Purtroppo tra tante chiare positività, c'è da dire

che non sempre si è saputo tener conto delle «lezioni» del recente passato cinematografico, dalle quali ci sarebbe stato davvero molto da imparare.

E', l'attuale, un periodo di ricerca e di ricostruzione: troppo a largo spettro, senza continuità nativa di sviluppo tematico.

Molti saccheggiano ancora il passato per «nostalgia»: gli aspetti esteriori vengono riprodotti con certo gusto ed accuratezza, ma poche volte ne toccano l'anima.

I filoni d'oltremare vengono ancora spesso seguiti e rifatti senza troppa originalità. L'Australia conosce così gli stessi «film-tipo», quali i Kung-Fu, le commedie sentimentali, i western all'italiana, le storie familiari del profondo sud, i film di violenza e di sesso.

Con un pizzico di maggiore originalità e maestria, sono state toccate anche alcune delle varie problematiche adolescenziali e sociali.

Come è facile da ciò arguire, ciò che è cambiato radicalmente è soprattutto «l'atteggiamento» dei capi d'industria e dei distributori. Le possibilità, ora, del cinema australiano si ampliano e si moltiplicano a dismisura. L'endemico scetticismo si è dissolto. Ricomincia, largo e promettente, il lavoro tipico, creativo ed originale.

Donald Crombie, Esben Storm, Tim Burstall, Jim Sharman, Bruce Beresford, Stephen Wallace, Peter Weir, Phillip Noyce, Ken Hannan, Fred Schepisi, Ben Cardillo: formano, proprio loro, la nuova schiera di registi che comincia a «materializzare» le promesse di una cinematografia australiana, fatta finalmente «adulta» per qualità ed originalità.

L'atavico trauma delle sbarre

E' possibile poter delineare alcuni tratti salienti e conduttori che stanno a fondo della trentina di film del cinema australiano, venuti alla ribalta degli «Incontri Internazionali» dell'ottobre sorrentino?

Con tutta aderenza alla realtà concreta, possiamo affermare che ciascun film denota una «calligrafia» personale, fatta del gusto, stile, cultura, finenze proprie di ciascun regista.

L'arte della fotografia e del colore, e in genere, la tecnica filmica denota competenza, cura, gusto. Nulla di sensazionale o di eccessivamente raffinato.

La recitazione invece, sia corale sia individuale, l'espressività gestuale raggiunge sovente un decoro e una perfezione davvero incantevoli e stupendi.

Per le tematiche trattate ci sembra di poter ravvisare una «costante di fondo», detta e gridata in tutti i toni.

Abbiamo continua negli occhi l'immagine di storie dolenti di esseri umani in perenne situazione claustrofobica: corsa alla devianza, impossibilità forzata ed amara dell'incontro in dialogo rasserenante. La sindrome atavica del sorvegliato, dell'inquisito, dell'irrequieto, dell'ex-galeotto. Costante è il trauma delle sbarre. Dietro tali sbarre, ci pare di ravvisare l'Australia intera: questo enorme quinto continente che pure è vissuto dentro ambiti e confini e mentalità ben chiusi, limitati e limitanti.

Il dito è puntato sempre — in maniera chiara o larvata — sui troppi «guasti» di certe «agenzie educative», quali famiglia, seminari, collegi, comunanze varie, carceri.

Sembra quasi che non si riesca a dimenticare, a tutti i livelli, il triste handicap delle proprie origini: l'aver vissuto l'impatto col mondo europeo con la tremenda pesantezza di essere luogo di deportazione e detenzione, di carcere e di sbarre.

Violenza, sauvageries, crudeltà, torture, sopraffazioni: impossibilità continuata di «normali» incontri: sembrano essere queste le «cifre decodificanti» di tutto il vissuto australiano.

CATHY'S CHILD (La bambina di Cathy)

di Donald Crombie. *Sceneggiatura:* Ken Quinzel. *Fotografia:* Gary Hansen. *Montaggio:* Tim Wellbrun. *Produzione:* Sullivan-Oliver. Con Alan Cassel, Michelle Fawdon, Bryon Cassel, Arthur Dignam, Willie Fennel, Bob Hughes, Bernadette Scarcella. 1978, Eastmancolor, 35 mm.

Il 14 gennaio 1973 un australiano di origine greca, John Baikas, lasciava improvvisamente l'aeroporto di Sydney col volo Qantas 703, diretto ad Atene. Portava con sé la figlioletta di tre anni, Maris. Lasciava l'Australia con un passaporto falso per la figlia, senza il consenso della madre, sottraendola alla protezione del tribunale australiano.

Questo il fatto di cronaca.

La notizia sui giornali crea una «caccia» in-

ternazionale all'uomo. Cathy Baikas non sa nulla delle complicazioni legali e dei trattati internazionali. Vuole solo la sua bambina. Dà l'impressione, sofferta ed amara, di una perdente in partenza.

Casualmente, attraverso la «Hot Line» del giornale «Sydney Sun», si imbatte nel giornalista e nell'editore, che ben conoscono e l'amarezza della solitudine e la debolezza di certa legislazione. Cathy adesso non è più sola. Si inizia la ricerca e l'inchiesta. Ne viene fuori tutta la cattiveria del mondo in cui Cathy è stata forzata a vivere: un mondo nel quale paura e degradazione ne sono la costante.

E' un dolente itinerario umano.

IN SEARCH OF ANNA (Alla ricerca di Anna)

di Esben Storm. *Sceneggiatura:* Esben Storm. *Fotografia:* Michael Edols. *Montaggio:* Susan Werner. *Produzione:* Esben Storm. Con Richard Moir, Judy Morris, Chris Haywood, Bill Hunter, Alex Taiffer, Garry Waddell. 1978, colore, 35 mm.

Tony ha appena finito di scontare sei lunghi anni di prigione per furto. Adesso deve affrontare il difficile reinserirsi nella vita comune di ogni giorno. Ma tutto è cambiato, profondamente.

Anna, la sua ragazza tanto sognata nel triste periodo della detenzione, si è trasferita lontano, nell'immensa Sydney.

Della madre, si ritrova solo una amara lettera, che gli notifica i motivi del suicidio. Il padre che pur lo riaccoglie, vive affossato nella sua tetra solitudine.

Solo gli amici di un tempo lo cercano: ma per sordide rivalità e venali interessi. Tony rompe con tutto. E solitario, si mette alla ricerca di Anna.

Lungo la strada si imbatte in Sam, la giovane e bionda guidatrice.

In una occasionale sosta ad un caffè, dovrà difenderla... ma poi ne pretende un passaggio per Sydney.

Il passaggio è dato, ma in maniera perplessa e piena di paura. Poi, sarà il lungo monotono andare, che farà incontrare e simpatizzare queste due diverse solitudini in cammino.

Giunti a Sydney, sarà proprio Sam a dare il

numero telefonico suo, poi ad incontrarsi: cercando un senso alla tristezza della sua vita infelice e chiusa.

Anch'essa, alla fine, si rimetterà in cammino, alla ricerca di Anna. Una storia semplice. Trattata in modo pulito e sorprendentemente bello.

THE NIGHT THE PROWLER (La notte il vagabondo)

di Jim Sharman. *Sceneggiatura:* Patrick White. *Fotografia:* David Sanderson. *Montaggio:* Sara Bennet. *Produzione:* Anthony Buckley. Con Ruth Crocknell, John Frawley, Kerry Walker, John Derum, Terry Camilleri, Maggie Kirkpatrick. 1978, Eastmancolor, 35 mm.

E' una bizzarra commedia che riassume le reazioni di Doris e Humphrey Bannister ad un presunto stupro della loro figlia Felicity da parte di un vagabondo penetrato nel cuore della notte.

La commedia di maniera diviene una odissea di scoperta interiore.

Il film descrive, con complicati meandri metaforici, lo stato emotivo di Felicity che coglie l'occasione per trasformarsi, da eterna coccolata ragazzina borghese, in una specie di «punk» terrificante e giustiziere. Felicity, così, va in giro tra gli emarginati, avendo totalmente rotto la soffocante claustrofobia familiare e seminando terrore e vandalismo.

Il film appare comico e passionale: più curioso che convincente.

E' la prima volta che un lavoro di Patrick White — discusso premio Nobel — viene presentato in forma cinematografica.

Ed è pure la prima volta che lo stesso autore, ne cura personalmente l'intera sceneggiatura.

STIR (La rivolta)

di Stephen Wallace. *Sceneggiatura:* Bob Jewson. *Fotografia:* Geoffrey Burton. *Montaggio:* Henry Dangar. *Produzione:* Richard Brennan. Con Bryan Brown, Max Phipps, Dennis Miller, Michael Gow, Gary Waddell, Paul Sonkilla, Robert Noble. 1980, Eastmancolor, 35 mm.

Stir è la drammatica storia di una rivolta, in una prigione australiana. Si ispira a fatti realmente accaduti a Bathurst nel 1974. Descrive

la vita, le tensioni, la disperazione crescente fino alla esplosione più assurda della violenza distruttiva e del pestaggio bestiale. Al centro dell'azione è China Jackson, un uomo forte ma interiormente segnato e distrutto.

Sarà l'assurdo groviglio degli eventi a portarlo ad assumere, suo malgrado, il ruolo di capo di questo gruppo di disperati in rivolta.

Sia con il cast (attori poco conosciuti, e molti con un reale vissuto da galera) dalla recitazione naturale e più che decorosa, che con le varie angolature di ripresa (molto basse e ad effetto) e con i colori spiegati e vividi, si è voluto rendere l'atmosfera filmica forte, drammatica: vera.

Ma i troppi luoghi comuni, l'estrema e gridata schematizzazione tra secondini nazisti e reclusi innocenti perpetuamente offesi, rendono il film stesso poco credibile, o addirittura, non-vero.

THE PLUMBER (L'idraulico)

di Peter Weir. *Sceneggiatura:* Harold Lander. *Fotografia:* David Sanderson. *Montaggio:* Turney-Smith. *Produzione:* Matt Carroll. Con Ivar Kants, Judy Morris, Robert Coleby, Henry Szeps, Candy Raymond, Meme Thorne, Yomi Abiodun. 1980, Eastmancolor, 35 mm.

Jilly è la moglie, colta e studiosa, del dott. Brian, medico ricercatore. Spesso viene a trovarsi sola, facile preda di sempre più larghi ed angoscianti pensieri.

Un giorno un sedicente idraulico entra a viva forza nella sua casa e si installa nel bagno ad operare non si sa quali cervelotiche riparazioni.

Iniziano così cinque allucinanti giorni. Incredibile il trambusto e lo scompiglio nella casa. Forsennati fantasmi si insinuano sempre più largamente nella mente e negli occhi atterriti della infelice Jilly. Max, l'idraulico, sfoggia un comportamento sempre meno convincente prendendosi gioco di tutti e di tutto.

Sconcertano i suoi sottili atteggiamenti intimi e le sue intimidazioni indirette. L'angoscia fa esplodere paure e contraddizioni in Jilly, che non riesce a trovare adeguata comprensione neppure nel marito e nell'amica.

Ma ecco lo «scoppio» (sic!), improvviso ed architettato del bagno. Max è di nuovo in casa.

Jilly sembra soccombere. Senonché l'ingegnoso trabocchetto di un gioiello nascosto, incasterà Max definitivamente.

L'incubo è finito.

Un piccolo «gioiello» di malizia. Un thrilling ben riuscito. Si gioca sapientemente sull'immaginario, il recondito, il temuto. La fantasia viene accattivata in un baluginio di fantasmi che si rincorrono, si scontrano e scintillano vivaci.

THE GETTING OF WISDOM (L'acquisizione della saggezza)

di Bruce Bersford. *Soggetto:* tratto dal romanzo di Henry Handel. *Sceneggiatura:* Eleanor Witcombe. *Fotografia:* Donald McAlpine. *Montaggio:* William Anderson. *Produzione:* Phillip Adams. Con Susannah Fowle, Barry Humphries, John Waters, Sheila Helpman, Patricia Kennedy, Julia Blake, Key Elklund. 1977, Eastmancolor, 16 mm.

E' la storia di una ragazza tutt'altro che avvenente, che arriva in città per iscriversi ad un'ottima scuola per fanciulle. Derisa per i suoi abiti eccentrici e campagnoli, è al centro del pettegolezzo e dell'invidia della comunità tutta, sia per il suo eccezionale talento che per la sua disarmante semplicità.

Nel tentativo di farsi accettare, Laura inventa la «relazione» col bel pastore protestante. Tutto però viene scoperto: e l'umiliazione è grande. Ma ecco venirle incontro l'aiuto e la comprensione di Evelyn, la «bellezza» della scuola, e la storia di amore si concretizza davvero.

E' uno dei classici racconti australiani.

«E' un gran racconto, come sono grandi i racconti di Tolstoi» scrive Somerset Maugham. Il film, ricco e spettacolare nella sceneggiatura, è stato girato in una delle più belle ville storiche australiane.

E' ben disegnato. Ben recitato. Gustosamente ironico, fine, plastico. Venato di tristezza, non cade mai nel sentimentale o nella nostalgia sdolcinata.

Speranza e dolore, solitudine ed amore, desiderio e gioia vi hanno ampio ed umanissimo respiro. I singoli personaggi sono resi veri: a noi vicini.

Ma umanissima e tenera ci appare la giovane Laura, nel suo mai stanco rifiuto a rimanere «prigioniera» della morale fittizia d'una certa società.

UN CANE A SCUOLA

di Sebastiano Magon

**Un cortometraggio
prodotto da ragazzi delle elementari**

Scuola di Oggiono

Le sei «Note di regia» del 1981 saranno interamente dedicate a film realizzati in ambito scolastico. Dopo avere visto come i «maestri» del cinema preparano il loro lavoro, diamo adesso la parola agli «scolari»: insegnanti o allievi che siano.

Pubblicheremo brevi sceneggiature di film prodotti nelle scuole, corredate da indicazioni relative all'impostazione didattica e al metodo seguito nell'organizzare le giovanissime «troupe».

Il primo testo che presentiamo è la sceneggiatura di un cortometraggio prodotto dai ragazzini della scuola elementare di Oggiono (Provincia di Como), guidati dal maestro Sebastiano Magon, che ha scritto la presentazione del lavoro. Il film si intitola «Un cane a scuola» ed è stato girato in Super8. Lo riprendiamo da una antologia di discussioni, documenti e schede relative a film, videonastri e audiovisivi «autoprodotti nelle scuole italiane», pubblicata dal Centro Internazionale di Brera a cura di Francesco Casetti, Mimmo Lombazzi, Tatti Sanguineti (Cinema e Scuola, Marsilio Editori, Venezia, 1978).

(...) L'attività che certamente si è mostrata più convincente sul piano metodologico/operativo è stata la vera e propria «costituzione del film» da parte dei bambini, anche perché in tale ambito si sono realizzati effetti stimolanti per l'espressione creativa. Quest'ultima precisazione riveste una particolare importan-

za, perché attesta come il bambino apprenda il modello linguistico/cinematografico manipolandolo e reinventandolo, sfuggendo nel contempo all'errore, accennato inizialmente, di cadere in una visione tecnicistica e non educativo/formativa del linguaggio cinematografico medesimo.

L'approccio metodologico progettato e realizzato per il film/making è stato il seguente:

1. Discussione in classe con gli scolari per la scelta di vari ambienti da analizzare. Si trattava di individuare ambienti abbastanza precisi e di osservare di quali e di quanti elementi si componevano. In questo processo di osservazione gli alunni si dovevano abituare ad elencare immediatamente le cose necessarie e quelle non strettamente necessarie per definire l'ambiente prescelto. Ciò anche al fine di una rappresentazione grafica estremamente sintetica.
2. Nell'analisi dell'ambiente si potevano riconoscere diversi oggetti da rappresentare iconicamente su fogli di quaderno o da disegno. Si poteva così procedere a un collegamento delle immagini prima disegnate e ricostruire l'ambiente prima osservato. Le immagini potevano essere disposte in ordini diversi da quello precedentemente esaminato; potevano esservi tanti ordini quanti i punti di vista degli scolari.
3. Analisi degli oggetti con l'inquadratore (cartoncino delle dimensioni di un foglio d'album con in mezzo un'apertura rettangolare di cm

3 x 4,5 circa). Serviva per inquadrare gli oggetti dell'ambiente che si era prima descritto.

4. Analisi degli oggetti con la macchina fotografica (possibilmente la polaroid) e ripercorrimiento delle fasi sopra descritte.

5. Scelta di un soggetto, possibilmente unico per tutta la classe, per la realizzazione del film. Costruzione della storia per immagini graduate attraverso il fumetto.

6. Scrittura analitica del soggetto.

7. Divisione del soggetto nelle varie scene; costruzione della sceneggiatura vera e propria, sia attraverso la preparazione grafico/pittorica di essa, sia attraverso uno schema dettagliato, che doveva contenere i ritmi qualitativi, i tempi e gli spazi per l'effettuazione delle varie inquadrature.

8. Analisi degli strumenti tecnici e del materiale per la ripresa.

9. Organizzazione dei vari momenti della ripresa: distribuzione di incarichi precisi.

10. Ripresa, montaggio, proiezione.

Sebastiano Magon

UN CANE A SCUOLA, 5' e 20", Super 8, colore.

Sceneggiatura di «Un cane a scuola»

1. La bambina sale le scale.
Campo lungo. Ripresa di spalle.
m. 10; tempo 8"
2. La bambina sale le scale.
Figura intera. Ripresa frontale.
m. 5; tempo 6"
3. Il cane la segue. La bambina invita il cane a tornare a casa.
Totalino bambina e cane. Ripresa quasi frontale (laterale destra). m. 6; tempo 10"
4. La bambina scaccia il cane.
Piano americano. Ripresa laterale destra.
m. 4; tempo 6"
5. Il cane non se ne va.
Primo piano a distanza ravvicinata.
m. 2; tempo 6"
6. L'edificio scolastico.
Panoramica da sinistra a destra.
m. 12; tempo 8"
7. La bambina entra dal portone col cane.

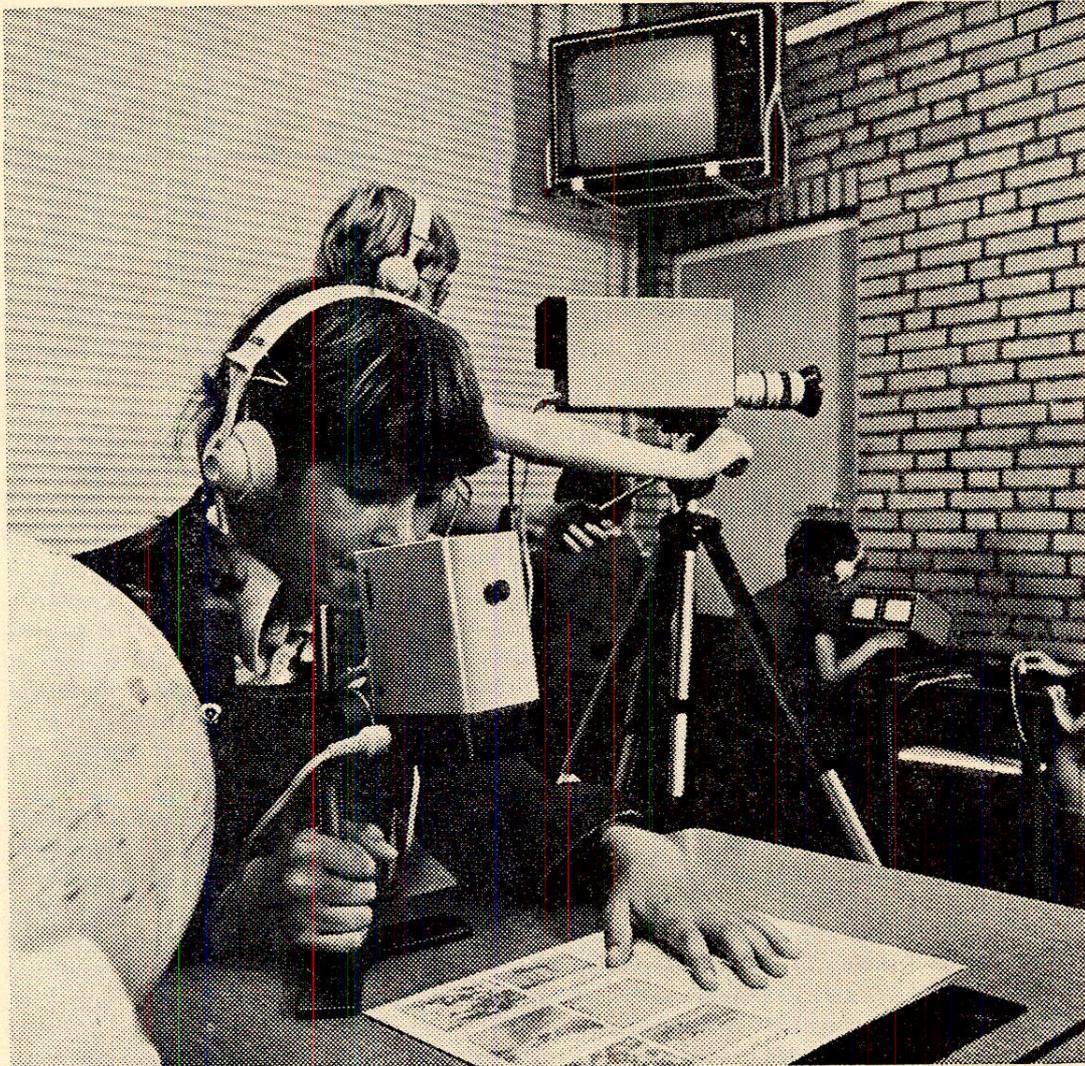
Figura intera. Ripresa laterale destra.
m. 5; tempo 8"

8. La scolaresca.
Totalino. Panoramica scolaresca.
m. 2; tempo 15"
9. La bambina entra in classe col cane.
Figura intera. Ripresa frontale.
m. 5; tempo 8"
10. Le bambine leggono.
Totalino. Ripresa frontale. m. 2; tempo 15"
11. Il cane legato alla lavagna.
Primo piano. n. 2; tempo 8"
12. Le bambine scrivono e il cane gira fra i banchi.
Totalino con panoramica della classe.
m. 3; tempo 10"
13. Le bambine escono dal portone.
Figure intere. Panoramica da sinistra a destra. m 6; tempo 12"
14. Vista del paese e del lago di Oggiono.
Panoramica con zoom dal prato della scuola. Infinito; tempo 15"
15. Le bambine sul prato col cane.
Campo medio. Ripresa frontale.
m. 5; tempo 10"
16. Il cane dà la zampa.
Primo piano bambina e cane.
m. 3; tempo 6"
17. La bambina mostra il boccone al cane.
Primo piano bambina.
Primo piano bambina. m. 3; tempo 8"
18. Il cane prende il boccone.
Primo piano bambina e cane.
m. 3; tempo 12"
19. Il cane fa le capriole.
Primo piano cane. m. 3; tempo 10"
20. Il bidello indica l'orologio.
Figura intera. Ripresa frontale.
m. 4; tempo 6"
21. Il cane abbaia al bidello.
Primo piano cane. m. 4; tempo 6"
22. Le bambine in fila.
Campo medio. Ripresa laterale destra.
m. 10; tempo 10"
23. Le bambine rientrano dal portone.
Totalino. Ripresa di spalle.
m. 7; tempo 10"

TVCC: nuova dimensione didattica.

I sistemi audio-visivi trovano ormai da tempo largo impiego nell'insegnamento, con risultati decisamente soddisfacenti. Philips fornisce alle moderne tecniche educazionali sistemi di televisione a circuito chiuso che costituiscono dei veri e propri ministudi al completo. L'estrema semplicità d'uso, la maneggevolezza e il basso costo rendono possibile l'impiego dei sistemi TVCC Philips in tutte le scuole di ogni ordine e grado.

I ministudi a circuito chiuso Philips comprendono dalle telecamere superleggere ai ricevitori TV, dai videoregistratori ai modulatori e alle unità di controllo. Altre apparecchiature Philips, specifiche per l'addestramento e l'istruzione, sono: i trainers elettronici, le lavagne luminose, il practronics, i laboratori di lingue, i proiettori cine e dia, ecc.



PHILIPS

lavora per l'informazione



LA QUINTA PARETE

**Perchè la scuola non sia vittima dei mass-media.
Il film come testo scolastico.
Un piccolo decalogo.**

Federico Bianchessi Taccioli

Mode e frustrazioni

«Per noi insegnanti il cinema è una specie di chimera. Tutti dicono che c'è e dobbiamo occuparcene, ma dove stia e come si possa portarlo a scuola nessuno lo sa» scrive un professore di una media di Genova. «Secondo me è peggio» commenta un giovane torinese impegnato in attività di animazione scolastica «perchè tutti credono di sapere tutto del cinema, ma poi quando si tratta di lavorarci sul serio ecco comparire i fantasmi». Secondo un esperto di audiovisivi didattici «la grande moda del cinema rischia di tramontare prima di aver dato i frutti che ci si aspettava: l'impatto, timido, della scuola italiana con i mass-media è stato sostanzialmente evasivo».

Sono almeno vent'anni che cinema e scuola affermano di essersi incontrati, ma le lamentele sono ancora tante. Non sono contenti gli insegnanti, ai quali non c'è chi fornisca strumenti, metodi e fonti didattiche. Sono insoddisfatti gli studenti, stanchi di cineforum improvvisati, di corsi noiosi, privi di appigli utili a capire davvero ciò che ogni giorno vedono e sentono. Preoccupati sono, infine, i genitori, che constatano la progressiva ipnosi dei figli davanti alla televisione.

Gli equivoci generati dalla moda dello schermo scolastico sono stati numerosi. Pur riconoscendo la serietà di molti esperimenti e anche certi indiscutibili successi, chi lavora nella scuola si sta convincendo che lo sforzo di mostrarsi al passo con i tempi senza esserlo veramente ha fatto più male che bene. «Dopo aver sofferto a lungo un complesso di superiorità, manifestato da atteggiamenti snobistici — dice il preside di un ginnasio milanese — la scuola è vittima adesso di un senso di inferiorità (non meno paralizzante) nei confronti degli strumenti di comunicazione sociale. Il cinema è un totem, di cui dir bene o male senza sapere perché, basta soltanto che lo si possa esibire come simulacro di modernità».

La «quinta parete» della classe sarebbe quindi soltanto una impalcatura posticcia dietro cui si nasconde l'insufficienza e l'arretratezza dei metodi didattici e dei programmi scolastici. Invece di servirsi del cinema come strumento culturale e di studio sociale, i professori sono rimasti sedotti dal medium e imprigio-

nati in una mitologia che è sempre, in definitiva, consumistica, superficiale, di sottocultura.

Uno strumento didattico

EG 81 partirà sia dai successi sia da queste delusioni per diventare una sorta di manuale pratico, utile a chi intende impostare una didattica nuova. Già nei numeri 3, 4, 5 e 6 del 1979 avevamo affrontato l'analisi del film come prodotto storico, sociale, stilistico, tecnico; avevamo anche suggerito dei metodi adatti ad «esprimere» il film in modo personale, facendone un veicolo di fantasia e di rielaborazione.

Molti insegnanti si erano interessati e ci avevano chiesto di sviluppare un programma più ampio e più concreto, svolto in modo continuo parallelamente all'anno scolastico. Qualcuno aveva già utilizzato la rivista in cineforum e per lezioni sul cinema, e proponeva un seguito, comprendente anche indicazioni di titoli e schemi per collegare programmi scolastici e mass-media (televisione compresa). Eravamo un po' incerti a incamminarci su un terreno che ci pareva già voltato e rivoltato, e che soprattutto ci sembrava estraneo all'orizzonte dell'«espressione» giovanile.

«Non è così», ci ha alla fine convinto un giovane insegnante di italiano, «perché la scuola è un luogo non molto diverso dal teatro e dal cinema, e il fattore espressivo è molto importante, sia per chi insegna, sia per chi studia. Se una rivista come la vostra ci aiutasse a dar corpo all'espressione e al dialogo tra ragazzi e insegnanti, ci sentiremmo meno disarmati nei confronti della sfida quotidiana con i mass-media».

Ecco perché abbiamo scelto come titolo «Espressione scuola» per questa nuova rubrica.

Chi, nel cinema, non cerca uno schermo per le proprie illusioni ma uno strumento di ricerca insieme didattica ed espressiva, troverà in EG 81 quanto potrà essergli utile.

Ecco il nostro programma:

a) evitando tortuosi sentieri teorici, che portano spesso fuori strada, seguiremo la strada più concreta, la stessa che devono — bene o male — seguire insegnanti e studenti: quella degli attuali programmi scolastici.

b) Baseremo le nostre analisi sulle scelte culturali, stilistiche, filosofiche dei film. E sceglieremo pellicole che siano tutte reperibili nei formati 16 mm o Super 8, i più idonei a proiezioni anche a una sola classe e di costo assai modesto (il noleggio di un lungometraggio a 16 mm costa circa 20 mila lire).

c) In ogni numero della rivista tratteremo un problema specifico dell'applicazione del cinema all'insegnamento delle materie storiche, letterarie, scientifiche. Saranno forniti esempi e pubblicheremo tutte le esperienze in proposito di cui ci darete voi stessi notizia.

d) Forniremo testi, fonti, giornali, indirizzi utili per allargare gli argomenti esaminati.

e) Affiancheremo agli articoli sui singoli problemi didattici delle «serie-studio»

a puntate sull'industria de mass-media, il cinema nella cultura contemporanea, il linguaggio filmico, la psicologia del pubblico.

Le «serie-studio» saranno concepite anch'esse in funzione della scuola e serviranno come orientamento per introdurre l'insegnamento della materia «cinema» all'interno dei programmi quali sono adesso e quali potranno essere una volta varata la riforma.

IL FILM COME TESTO SCOLASTICO

1. TESTI FILMICI PER UN PROGRAMMA DI STORIA

Medie inferiori, Quinta ginnasio, Seconda liceo scientifico.

L'ETA' ROMANA

- La colonna di Traiano, di M. Dragan.
- Costantino il Grande, di Lionello De Felice.
- Giulio Cesare, di A. Anton.
- L'incendio di Roma, di Guido Malatesta.

Questi film, adatti a ragazzi, anche se di non eccezionale valore artistico, consentono una lettura interessante del periodo da Cesare all'Impero. Le pellicole sono tutte a 16 mm e sono distribuite dalla Zari di Milano (via Soperga 20 - tel. 278991).

- Attila, di Pietro Francisci, con Antony Quinn e Sophia Loren.
- Ercole contro Roma, di Piero Pierotti.
- Il ladro di Damasco, di Mario Amendola.
- Una spada per l'impero, di Sergio Grieco.
- Le vergini di Roma, di V. Cottafavi e C.L. Bragaglia.

Questi film sono distribuiti (sempre in 16 mm) dalla Sampaolo Film. Il primo è un noto film storico sull'invasione degli Unni fermata da Papa Leone I. Il secondo, al di là della vicenda di tipo mitologico, riassume alcuni episodi del periodo tra la morte dell'imperatore Giordano e la sconfitta di Filippo Afro. «Una spada per l'impero» è ambientato nel 190 d.C. e racconta le persecuzioni condotte da Commodo nei confronti dei cristiani. L'ultimo, interpretato da Michel Piccoli, Corrado Pani e Ettore Manni, ricostruisce un episodio della guerra tra Roma e Porsenna (416 d.C.).

- Annibale, di C.L. Bragaglia, distribuito da Lumen Film (Genova, via D. Fiasella 66 R, tel. 010/561897).
- Quo vadis?, di M. Le Roy, con Robert Taylor, distribuito dalla Sampaolo Film.

Due film spettacolari sull'invasione di Annibale, le guerre puniche e la decadenza di Roma ai tempi di Nerone.

Ecco, per finire, due documentari dell'Istituto Luce:

- Roma palatina, di P. Uccello, durata 8'25", formato 35 mm, bn: la storia e la leggenda della nascita di Roma prendono origine dal Palatino, dove esistono ancora gli avanzi della città arcaica.
- Pompei e la vita quotidiana dei romani, di L. Costantini, durata 52' formato 35 mm, colore.

(Istituto Luce, via Tuscolana 1055, Roma - tel. 06/7736).

2. PICCOLO DECALOGO.

1. Il film — scientifico, narrativo, corto o lungometraggio, di genere o documentario — funziona come testo ausiliario. Non è una semplice illustrazione, ma un oggetto di studio. Libri, giornali, altri mass-media permettono di condurre e completare l'analisi critica.

2. La utilizzazione del film come testo scolastico deve essere spiegata con chiarezza ai ragazzi, preparando in anticipo una traccia di lavoro, da eseguire successivamente sulla base della visione.

Ognuno deve avere il proprio compito durante la proiezione del film, in modo che questa non diventi un pretesto di evasione.

3. Non limitarsi a proiezioni sporadiche o, al contrario, tutte concentrate in un breve periodo, come in un festival del cinema: si dovrebbe stabilire un calendario il più possibile regolare, con un ritmo ideale di un film alla settimana.

4. Evitare una scelta di film di tipo consumistico, come se la scuola fosse un cinema. Non interessa l'ultima novità o il film di successo. Interessa il film che risponde alle esigenze di studio.

5. La programmazione deve essere precisa, fondata su un criterio didattico che permetta una selezione ragionata tra le pellicole disponibili.

6. Collegare il più possibile le proiezioni al corso del programma scolastico. Il film diventa davvero testo quando può essere analizzato come elemento di una gamma di altri testi (i libri, la lezione) con cui confrontarlo e giudicarlo. E' possibile collegare film a materie storiche, letterarie, artistiche, scientifiche, geografiche, e anche a corsi di lingue straniere. Lo stesso insegnamento della religione può servirsi del cinema. Il film non deve essere necessariamente «un bel film»: anche la analisi critica di un film impreciso, superficiale, deformante, qualitativamente mediocre, può risultare estremamente utile. In questo caso, è ovvio, l'intervento dell'insegnante deve essere ancora più scrupoloso che per un film del tutto valido.

7. Utilizzare costantemente i cataloghi delle case distributrici e soprattutto di noleggio di film a passo ridotto. Ogni insegnante dovrebbe possedere e tenere aggiornati i «repertori» di case come la Sampaolo Film, l'Umanitaria, la Zari, ecc. Noi dedicheremo più di un numero (compreso il prossimo) all'analisi di questi cataloghi e dei film disponibili per vari tipi di programmazioni.

8. Imparare a far funzionare il proiettore senza bisogno del solito bidello, che non c'è mai, o di «esperti» improvvisati. Invece di somministrare difficili lezioni di tecnica della ripresa, bisognerebbe seguire qualche semplice corso di proiezione. Cercheremo di pubblicarne uno nei prossimi numeri.

9. Il cinema è anche televisione. Seguire sul Radiocorriere e giornali vari i programmi tv. Alcuni, più di quanto si pensi, meritano di essere visti e poi discussi in classe. Non c'è nulla di «alienante» nell'assegnare come compito casalingo la visione attenta di un programma televisivo. Meglio se l'insegnante è in grado di fornire anticipatamente delle «piste» di lettura e delle piccole «ricerche» da fare durante la trasmissione.

10. Scrivere un «inventario» di tutti gli elementi interessanti (compresi quelli negativi) emersi dalla visione del film, e costruire una «scaletta analitica»

degli argomenti sui quali vale la pena di soffermarsi con attenzione perché più direttamente relativi al programma scolastico. Non trascurare però mai una lettura complessiva del film, che delinea soprattutto il contesto storico, culturale, stilistico e commerciale di cui il film è espressione. A quest'ultimo scopo ci rifacciamo direttamente alle schede di «Esprimere il film» apparse su EG 79: chi fosse interessato alle copie arretrate (numeri 3, 4, 5 e 6), le può richiedere alla Casa editrice Elle Di Ci di Leumann (TO).

Nel prossimo numero:

- Cinedidattica: i cataloghi dei film a 16 mm.
- Esempi di programmazione: storia medioevale, geografia (uomo e ambiente).
- Serie-studio: mass-media e industria culturale.
- Testo scolastico: Galileo, di Liliana Cavani.

FOTO-INSERTO

1-2. RAGAZZI ALLA PICCOLA SCALA di Milano

Alla rappresentazione e prove de «La bambola abbandonata». (Foto di Luigi Cimignoli).

«Ragazzi e teatro», articoli alle pagine 35, 68, 74.

3. JUDY MORRIS e IVAR KATS

In una drammatica scena di THE PLUMBER, prodotto da S.A.F.C. e diretto da Peter Weiz.

(cfr. Servizio a pag. 56)

4. SIGRID THORTON (al centro), SUZANNAH FOWLE (a destra)

In THE GETTING OF WISDOM, diretto da Bruce Beresford.

(cfr. Servizio a pag. 56)

5. TONY (RICHARD MOIR)

Con foto di Sam (Judy Morris), un modello di Sydney. In SEARCH OF ANNA, scritto, diretto e prodotto da Esben Storm.

(cfr. Servizio a pag. 55)

6. I PROTAGONISTI DI STIR

Prigionieri che si sono ribellati e hanno incendiato il carcere, rinchiusi in gabbia in attesa di un brutale pestaggio, nel controverso film australiano STIR, di Stephen Wallace's.

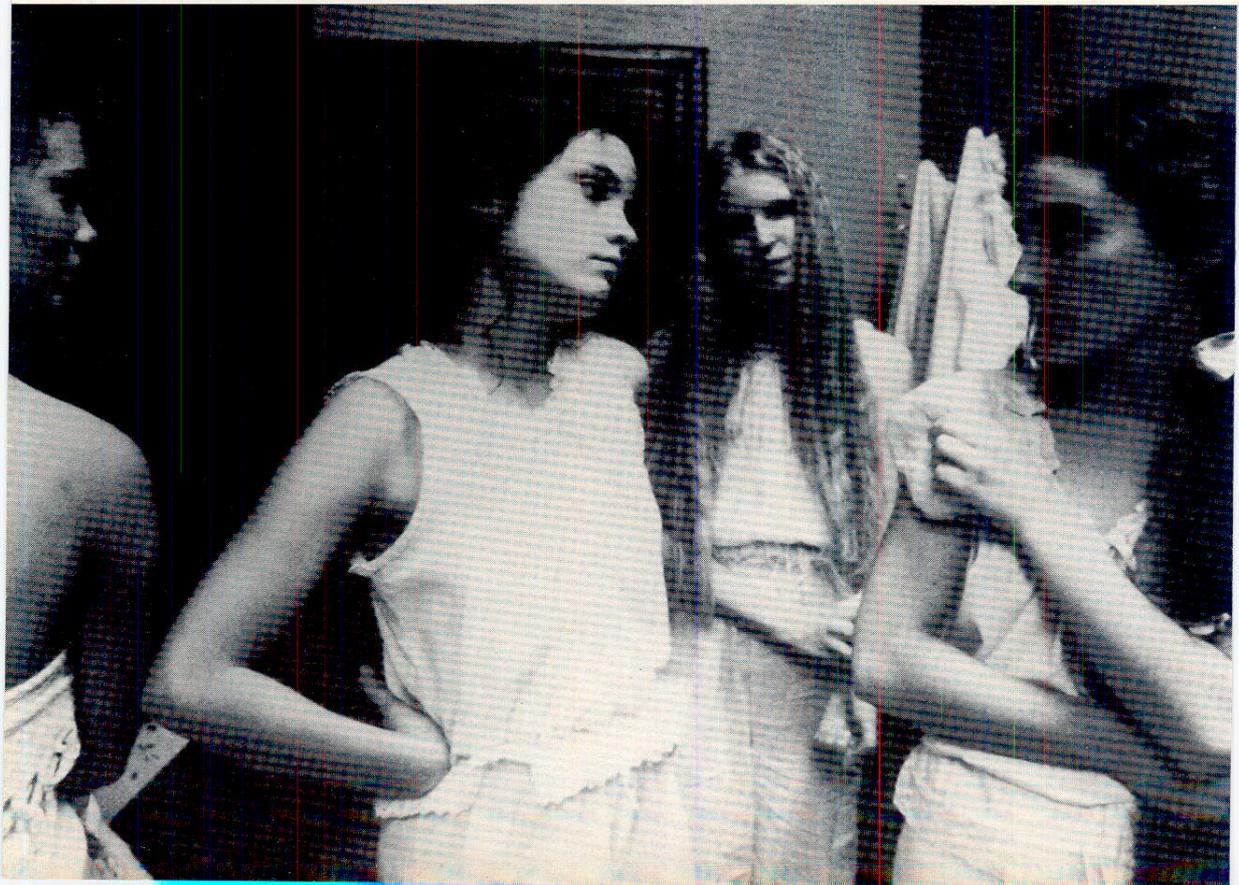
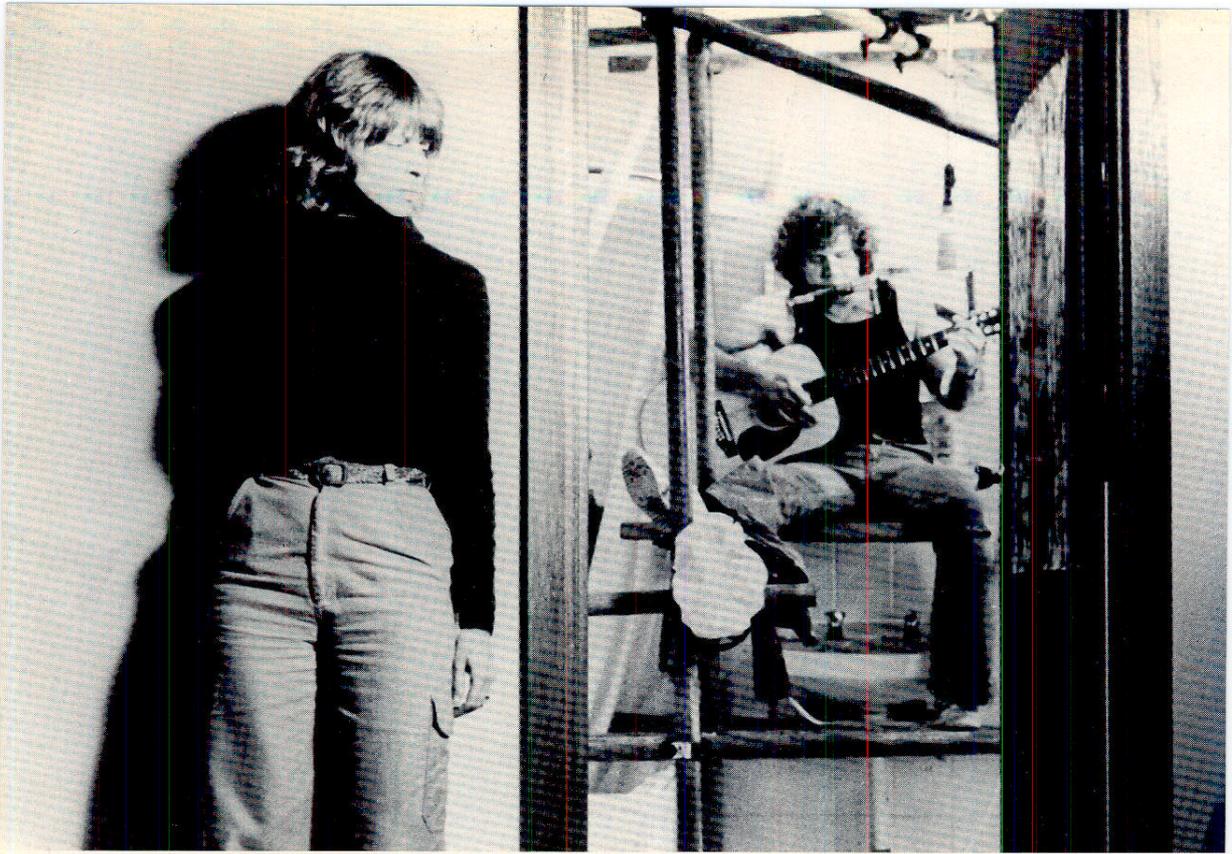
(cfr. Servizio a pag. 55)

7-8. L'EREDITA' di ANJA BREIEN

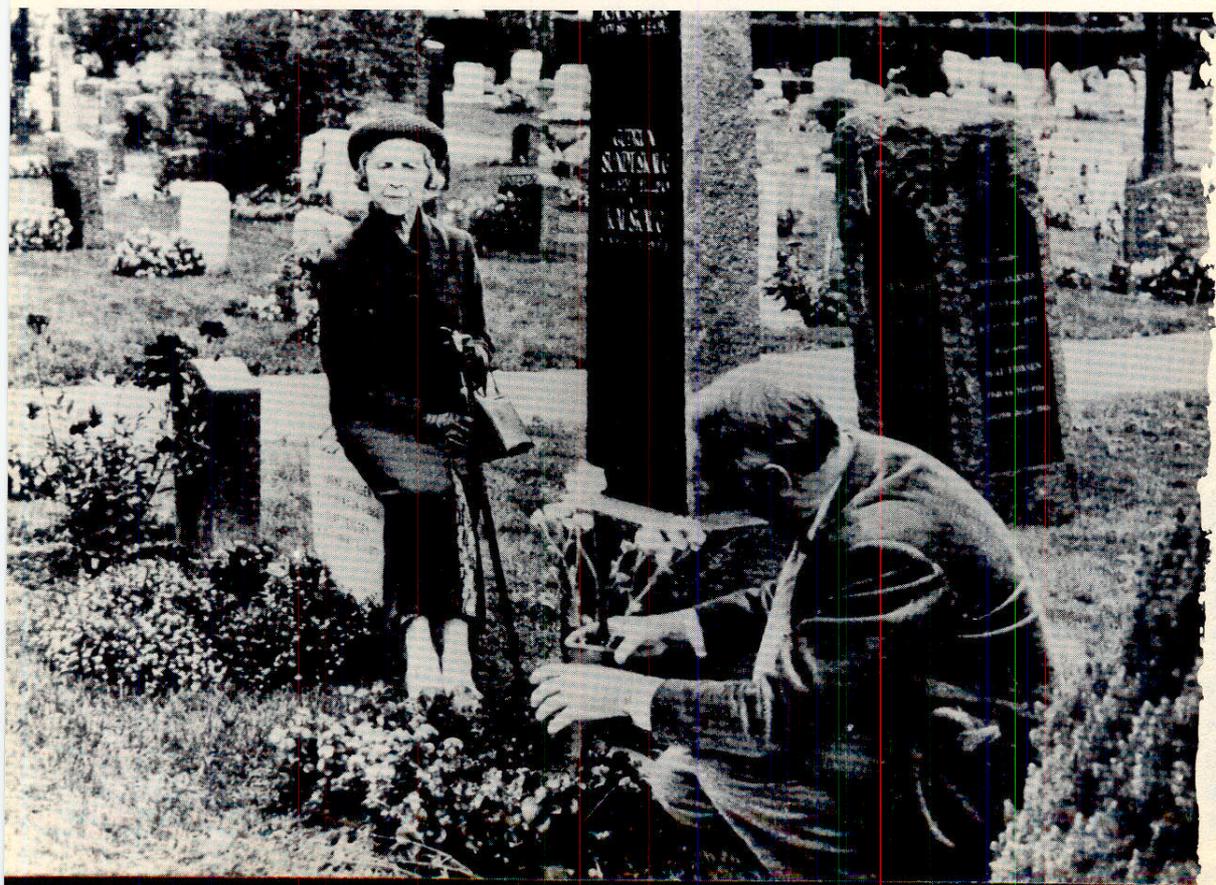
«Nell'EREDITA' mi ha interessato la descrizione di una serie di personaggi che sono costretti a far cadere la maschera dietro la quale abitualmente si nascondono. Solo lo sguardo di Hanna è quello della purezza».

(cfr. Servizio a pag. 45)









IL NOSTRO QUARTIERE IN AUDIOVISIVO

**S. Fruttuoso, nell'interland milanese: la vita,
i problemi, i fatti e... la gente soprattutto.**

Umberto Pessina

Un gruppo di giovani amici hanno deciso di prendere maggior coscienza del proprio quartiere, della vita della sua gente, e di sensibilizzare i concittadini ai problemi di tutta la comunità. Per tradurre la ricerca in un linguaggio globale, accessibile a chiunque, hanno scelto di costruire un audiovisivo, di cui vi presentiamo l'impianto nelle sue tematiche e sviluppo.

Certamente, altri hanno già realizzato un lavoro simile, magari meglio di noi. Ci piacerebbe conoscere queste esperienze. Vorremmo consigliare questa iniziativa a chi desidera crescere nella propria comunità, capire di più la gente che ci vive accanto, innamorarsi della propria terra per non sentirsi sradicato e, soprattutto, fare gruppo.

Titolo:

"S. FRUTTUOSO ai margini di una metropoli,"

IMMAGINI

SONORO

1. APERTURA

- sulla carta geografica della Lombardia.
- Panoramiche del quartiere.
- Pullman di linea.

- Ricordi storici.
- Massa di gente.

- Diagramma demografico.

- *Collocazione geografica di S. Fruttuoso.*
- *La fascia industriale milanese.*
- *Molti non sanno della sua esistenza. Come ci si arriva. Servizi.*
- *Un po' di storia.*
- *Classi sociali. Nascite, morti, giovani, anziani...*

2. IL LAVORO DELLA GENTE

- Nel quartiere.
- Fuori: metalmeccanici, commercianti, artigiani.

- *Quanta gente lavora in percentuale.*
- *Interviste a: lavoratori, sindacalisti, industriali, operaie, acclista.*

- Spazi occupazionali possibili.
- Disoccupati.

- *Le prospettive dei giovani.*
- *Perché lavori? per...*

3. LA FAMIGLIA - LA CASA

- Case popolari, condomini di lusso, villette, case contadine.
- Case con la corte e la ringhiera.
- Nuove costruzioni.

- Nuovo e vecchio a confronto.

- *In media i componenti di ogni famiglia.*
- *Origine: indigeni, immigrati.*
- *Intervista a: capofamiglia, madre, sindacalista inquilini, Presidente CEC, assessore all'urbanistica.*
- *Educazione alla famiglia (dovrebbe anche essere fatta nella scuola).*

4. LA SCUOLA

- Asilo nido, asili. Scuole elementari, medie... e le superiori?
- Scuole professionali?
- Il pensionato per giovani.

- *Com'è sentito il problema dei bambini e ragazzi, insegnanti, genitori.*
- *Comitato di quartiere.*
- *Sbocchi scolastici in zona.*

5. I GIOVANI

- L'oratorio...
- Il bar...
- ...Milano.
- Giovani in difficoltà: alcolizzati, disoccupati, drogati, immigrati, devianti di vario genere.

- *La scuola non soddisfa tutti i bisogni dei giovani e ragazzi.*
- *Mancano gli adulti capaci di 'stare' con i ragazzi e i giovani.*
- *I loro problemi.*
- *I valori che famiglie, ente locale, chiesa propongono ai giovani.*

6. IL TEMPO LIBERO: CULTURA, SPORT.

- Discussione tra giovani.
- Le associazioni che lo animano: sui campi sportivi, in biblioteca, teatro, cinema.

- La TV ci monopolizza tutti.

- *Qualcosa c'è e si dice. Ma chi fa?*
- *Le associazioni giovanili: Punto d'incontro, Gruppo giovanile parrocchiale, ARCI; ideologie e operazioni.*
- *Le cose che mancano.*
- *Anche gli anziani hanno il tempo libero.*

7. GLI ANZIANI - GLI AMMALATI.

- I vecchi.
- Vecchi che vivono in casa, all'osteria, sul gioco di bocce.

- *Movimento della terza età.*
- *Alcuni ci sanno fare, hanno gli amici... sono gli indigeni.*

- Altri sono al ricovero,
— o in ospedale.
- Servizi sanitari del quartiere.

- *Perché?...*
- *Intervista ad alcuni vecchi, all'assessore alla sanità, ad un medico condotto.*
- *Problemi della maternità.*

8. LA DONNA

- Giovane madre. Bambine.
- Ragazze in fabbrica, in ufficio, commesse.
- Donna e quartiere: al mercato, in chiesa...

- *Percentuale delle nascite.*
- *Come le donne nel quartiere vivono la loro femminilità.*
- *Intervista a donne diverse per età, ceto, cultura, religione...*

9. LA CHIESA

- Il campanile di S. Fruttuoso.
- I sacerdoti e i fedeli: funerali, matrimoni...
- I laici impegnati sono testimoni di giustizia e di fraternità.
- Scuola di religione.

- *La fede religiosa in crisi di trasformazione.*
- *Come è stato attuato il Concilio Vaticano II.*
- *Intervista a laici impegnati.*
- *Per i bambini si fa educazione religiosa... per gli adulti scuola per fidanzati, per gli altri...*

10. IL POTERE: QUELLI CHE CONTANO

- Primi piani: Sindaco, industriale, prete, insegnante, mafioso.

- *Chi comanda nel quartiere? Quali gli interessi di chi comanda?*
- *«Chi vuole essere primo, sia l'ultimo di tutti».*

11. I SUDDITI, MA DI MENO

- Primi piani: bambino, vecchio, disoccupato, ammalato, gente per la strada.

- *Come arrivare ad una gestione del quartiere più comunitaria e democratica.*

12. LA CHIUSURA

- Ponte della superstrada: viavai.
- Panoramica di S. Fruttuoso.

- *Una comunità in cammino.*

L'audiovisivo è diviso in dodici sequenze, ognuna di 10 diapositive, come massimo. Totale 100 diapositive. La durata è di 30 minuti primi.

Le musiche utilizzate: oltre ad alcuni canti locali (lombardi), musiche sinfoniche.

Il programma successivo è quello di andare nel quartiere, dove la gente si incontra, e proiettare

l'audiovisivo per stimolare un dibattito che porti ciascuno ad una presa di coscienza dei problemi del quartiere, ad un intervento operativo per costruire una comunità più umana per la crescita di ogni singola persona.

Per altre informazioni: «Punto d'incontro» Pessina Umberto, 20050 Monza, Via De Gasperi 21.

TEATRO PER RAGAZZI E ANIMAZIONE TEATRALE

Lo spettacolo teatrale per ragazzi non è solo divertimento, presto dimenticato, ma stimolo per un lavoro didattico.

Gottard Blasich

Nel mese di novembre e dicembre 1980 all'Auditorium S. Fedele di Milano sono stati rappresentati rispettivamente *Il barbiere di Siviglia* e *Pluft, il piccolo fantasma* dalla Compagnia «Creative Drama» diretta da Vera Olivero. La Compagnia aveva già allestito nella stagione scorsa altri spettacoli per ragazzi e bambini: *Incantesimo per bambini* e *Il flauto magico*.

La visione degli spettacoli più recenti è un'occasione opportuna per verificare alcune caratteristiche del teatro per ragazzi e il suo rapporto con il mondo della scuola. E' un elemento questo che è stato discusso e messo in primo piano dalla regista Vera Olivero, nella presentazione dei suoi lavori a un gruppo di insegnanti. Sostenuta la necessità di creare qualcosa di dignitoso per i ragazzi, perché deve essere rispettato il loro diritto a una operazione accurata e pulita, Vera Olivero dichiarava che lo spettacolo teatrale per ragazzi non doveva costituire soltanto un divertimento, presto dimenticato, ma uno stimolo per un lavoro didattico da svolgere secondo le indicazioni suggestive dello spettatore stesso. E lei proponeva in un ciclostilato una serie di suggerimenti per eventuali spunti didattici.

Prima di presentare e discutere le sue proposte conviene osservare i singoli spettacoli. Si avrà quindi la possibilità di precisare altre proposte e spunti che riguardano direttamente l'animazione teatrale.

Il barbiere di Siviglia

Conviene ricordare la traccia della commedia, per evidenziare i passaggi obbligati di un testo e di un libretto che deriva molto dalla Commedia dell'Arte e dalla fissità delle situazioni che vi si ritrovano.

La situazione in via di risoluzione è l'innamoramento del conte di Almaviva per Rosina. Dalla parte di Rosina, come vecchio tutore della sua innocenza e del suo onore sta un vecchio incallito nell'arroganza e nell'autorità, don Bartolo; dalla parte invece del conte che a Siviglia si fa passare per un giovane innamorato chiamato Lindoro si mette il barbiere Figaro. E' naturalmente questi che fa da perno alla vicenda, perché attraverso una serie di stratagemmi Lindoro riesca a raggiungere Rosina. Anzitutto è il travestimento di Lindoro in un soldato ubriaco, che pretende alloggiare in casa di don Bartolo. Costui, superato questo inganno è più che mai convinto di dare Rosina in sposa al suo compare don Basilio (maestro di canto di Rosina). Intanto però Figaro ha pronta un'altra trovata: fa penetrare Lindoro nella casa di don Bartolo, facendolo passare come allievo dello stesso don Basilio, che sarebbe colpito da una malattia. I due giovani possono per breve tempo approfittare della situazione, costruendo un duetto che descrive la loro passione. Intanto con uno stratagemma Lindoro si è impadronito della chiave della finestra di Rosina, che però viene plagiata dal

vecchio don Bartolo, e decide di sposare lo stesso suo tutore. Nella notte, penetrati nella casa, Lindoro e Figaro hanno la possibilità di sciogliere l'enigma e il malinteso con Rosina, ed è pronto un notaio per firmare il matrimonio. Don Bartolo amaramente deve ammettere di essere stato vinto, nel ballo di gioia di tutti. Nella riduzione e nell'adattamento di Vera Olivero la parte tipicamente da intreccio scenico doveva essere commisurata con la partitura musicale di Rossini. Si trattava di trovare un equilibrio fra il gusto musicale e l'evidenza scenica e tipicamente scenica del testo, dando un giusto risalto ai «caratteri» e al ritmo dell'azione. Come impressione generale, mi pare che il risultato sia ibrido, con una prevalenza della dimensione musicale, che raffrena il ritmo dell'azione, il risalto dei caratteri, la furberia dei servi, l'arguzia e l'inventiva per risolvere le situazioni scombinare. Non si riforma cioè un nuovo equilibrio fra testo musicale e andamento schiettamente teatrale. Questo è pesantemente mortificato.

Viene da pensare se non valeva la spesa di tentare un'operazione inversa: partire da un canovaccio e attorno a una semplice schietta trama allestire un commento sonoro.

Secondo la formula usata, i diversi caratteri, e maschere, rischiano di appiattirsi nella bidimensionalità della marionetta, che scatta a gesti frenati e goffi, secondo un piano prestabilito e predeterminato. E questo dipende dal fatto di dover fare una scelta di musiche, di cantate e di duetti, che necessariamente sono limitate; mentre i punti cruciali dei passaggi della commedia sono affidati alla parola e al dialogo, che è abbastanza scipito e inconsistente. Che giustificazione ha don Bartolo nella sua cocciutaggine e nella sua forma di orgogliosa autonomia, per cui ha la pretesa di disporre del destino degli altri? L'altro vecchio, don Basilio, è immediatamente, e per fortuna, schizzato come un «rottame del passato», attaccato al denaro, e quindi disponibile alle proposte del vecchio, come al gioco nuovo in cui si trova invischiato con i due giovani: lo mettono a tacere, in una scena che sarebbe di estremo scompiglio, con un po' di soldi.

La vitalità del barbiere, Figaro, è abbastanza conservata nella sua esuberanza e nella sua scioltezza. Meno fortunata la serva di don Ba-

silio, che rimane in disparte e in sottordine, anche se le viene affidato un a solo nel secondo tempo.

Se i caratteri perdono di spessore, ne segue che anche il ritmo dell'intrigo, con il duello fra Lindoro finto ubriaco e don Basilio nel finale del I tempo, o il groviglio del finale con l'arrivo di don Basilio e la scoperta stupefacente che è costretto a fare di trovarsi di fronte a un matrimonio già combinato e firmato, con tanto di testimoni, non crea quella tensione di paradossale confusione a lieto fine, come era negli intenti degli autori originali.

In una parola, se il melodramma per se stesso tende a staccare personaggi e vicende in un mondo irreali, l'aggiustamento per la scena scarnifica i personaggi e sbriciola l'andamento musicale e il suo effetto autonomo.

C'è un tentativo di risolvere alcuni momenti in burla e in scherzo, come nella serva di don Bartolo, colpita da un malefico raffreddore e starnuta a ripetizione nel suo incontro con il padrone; oppure nel particolare del fazzoletto rosso che sbucca dalla palandrana di don Basilio e poi diventa quasi un lenzuolo, quando questi lo deve usare; oppure il momento del duello ha istanti di ironia e di umorismo, e lo stesso finale dovrebbe essere una dimostrazione di come il vecchio autoritario è stato scornato. Data la trasparenza della vicenda, è improbabile un esame e riesame dei personaggi, come viene indicato negli spunti di ricerca sul teatro e sui personaggi. Vera Olivero raccoglie in questa molteplice direzione uno sviluppo a livello scolastico delle potenzialità del testo e dello spettacolo:

«IL BARBIERE DI SIVIGLIA»

Esempio di possibili spunti didattici

A) Per ricerche di tipo storico

1. La Francia al tempo di Beaumarchais;
2. Parallelismo col teatro di Molière;
3. Parallelismo col teatro di Goldoni;
4. Dal teatro romano (Atellane), alla Commedia dell'Arte, alle Maschere: gli «Antenati dei personaggi di Beaumarchais»;
5. La figura del «Vecchio» nel teatro e in letteratura: personaggio in genere negativo (avarò, egoista, libidinoso) a volte positivo (il

burbero benefico, il saggio maestro di vita);
6. Il Barbiere Figaro: ricerca sui mestieri (che si sono modificati nel tempo, col maturare delle esigenze o che sono del tutto scomparsi);
7. Significatività dei personaggi: *Don Bartolo-Basilio* — sono legati al passato, ad un modo reazionario di vedere le cose e di intendere i rapporti fra le persone. Sono il simbolo di un'epoca che sta per scomparire, spazzata via dalla Rivoluzione Francese. *Almaviva-Figaro-Rosina* — figure più moderne, progressiste — simbolo di quella nuova classe che si sta affermando (la Borghesia) e che vuole fare piazza pulita dei pregiudizi dell'oscurantismo.

Proposta di lavoro: individuare nel testo e nell'azione scenica le frasi e le situazioni che siano di conferma a quanto sopra enunciato.

B) Studio dei personaggi

1. Clima familiare (autoritarismo-permissivismo) e rapporto educativo. Si prende lo spunto da una frase di Rosina «per aguzzare l'ingegno a noi femmine» e si individuano nel testo altre frasi che illustrano lo stesso concetto.

Si analizza il significato dell'espressione «inutile precauzione» che richiama spesso nel testo e che fa parte del titolo originale dell'opera. Il comportamento di Rosina non è dei più esemplari: ricorre spesso a sotterfugi, a bugie. Cosa la spinge a comportarsi così? Si comporterebbe allo stesso modo se avesse in don Bartolo un tutore saggio e affettuoso?

— raccogliere esperienze personali, dirette ed indirette, degli alunni;

— approfondire il concetto di autorità ed autoritarismo;

— un'educazione di tipo permissivo non esclude il principio di autorità. In che senso?

2. Anche Figaro, come Rosina, ricorre spesso all'imbroglio e al sotterfugio: per quali motivi? Il suo antagonista non è una persona particolare, ma un certo tipo di società.

3. Una vita non facile può rendere un individuo più disponibile alla comprensione dei problemi degli altri: Figaro ne è un esempio. Ricostruire le caratteristiche del personaggio attraverso un'attenta analisi del testo.

4. Don Basilio. Questo «uomo nero» sembra essere stato creato appositamente per fare contrasto con Figaro. E' un professionista della

calunnia e dell'ipocrisia, sottolineata dal suo atteggiamento caricaturale. E' da studiare la descrizione della calunnia in bocca di Basilio. Ognuno resta colpito e resta pieno d'orrore verso un mostro così dannoso.

5. Don Bartolo non è riprovevole in quanto vecchio, ma il modo di pensare e di agire che lo caratterizzano, e che sarebbero negativi, anche se il personaggio fosse giovane. *Vecchiaia non è sinonimo di cattiveria*. Come si colloca e come viene giudicata la figura dell'anziano nella nostra società.

Educazione artistica

Osservazione dei costumi, degli elementi scenografici e accessori, dei disegni riportati nel programma e sulle diapositive per uno studio comparato e approfondito sull'Andalusia e sull'epoca in cui si svolge lo spettacolo.

Educazione musicale G. Rossini

L'opera all'inizio del 1800. L'opera buffa e il melodramma. La musica in Italia. Visita al Museo degli strumenti musicali al Castello Sforzesco ed al Museo della Scala. Conoscenza della vita e dell'opera di G. Rossini. Ascolto dei dischi in classe.

Annotazioni

In tutta la lunga serie di proposte didattiche non viene sollecitato un intervento da parte dei ragazzi che sia indirizzato a riprendere le suggestioni avute secondo la tecnica dell'animazione teatrale. Anche l'osservazione sui vari personaggi-maschere può facilmente ridursi a una raccolta iconografica, senza un intervento diretto del gruppo scolastico.

Secondo me si tratterebbe di ritrovare e far ritrovare uno schema semplice, da reinventare liberamente e con la tecnica della improvvisazione, di rapporti nuovi fra i personaggi.

Tenendo presente la differenza di età e quindi di esigenze culturali e umane dei ragazzi, per cui è fuori luogo anticipare un interesse per il melodramma, e ricordando come la semplice ordinata partitura della riduzione è stata colta secondo me, dai ragazzi più grandi, delle medie, una via da esplorare sarebbe senz'altro quella delle maschere-personaggio, proponendo quindi un lavoro sulle maschere, che ha il vantaggio di poter penetrare nel personaggio meglio e con migliore disinibizione, si potrebbe

ricostruire la vicenda secondo le esuberanze e le libertà delle maschere, riservando un debole apporto alla musica, e soprattutto usandola come apporto di commento e di sottofondo. Un gioco da proporre ai ragazzi più avanti negli anni, ma adattabile anche agli altri, se appena si sono interessati al groviglio e all'intreccio della vicenda (ed è su questo elemento che bisogna puntare per richiamare la loro attenzione e il loro interesse), è il fatto di trasportare tutto in chiave contemporanea, verificando fino a quale punto l'atteggiamento espresso dai vecchi è superato ed è giustificato e quindi attuale; quali trucchi e quali espedienti si possono trovare per raggiungere il proprio scopo, ecc.

Allora il tema si concretizza nell'esame di rapporti fra giovani e non giovani, genitori non esclusi, e quindi acquista un risalto di estrema attualità.

Altri sviluppi espressivi

E' possibile usare di alcuni intermezzi o soprattutto dell'ouverture di Rossini, per stimolare un gruppo di ragazzi a muoversi liberamente, con l'uso o meno di una maschera neutra. Un professore di educazione musicale potrebbe ritrovare altri strumenti da usare, per determinati momenti dell'azione: come preludio, nella scena dell'incontro nella notte; come momento che commenta il duello (in)verosimile fra Lindoro e don Bartolo, come ambientazione per il temporale, e come soluzione per la truffa, il riconoscimento e la festa allegra e beffarda del finale.

Isolando i momenti caratteristici della vicenda, sarebbe possibile costruire una forma di romanzo sceneggiato: il professore riprende a diapositive le diverse scene, dopo averle studiate assieme al gruppo, con costumi appropriati, e quindi ordina le diapositive sviluppate, creando infine una colonna sonora con qualche breve cenno della musica di Rossini e con un preponderante intervento creativo dei ragazzi.

Schematizzando all'estremo la vicenda, questa può essere gustosamente ripresa da personaggiburattini. E qui si è più liberi per muovere e rendere persuasiva la vicenda, con la creazione di diversi fondali, con un gioco di luci e di ombre, con l'impiego di un sottofondo mu-

sicale originario che può essere più sviluppato che non negli altri casi.

Questi e altri suggerimenti che si potrebbero dare e che gli insegnanti possono trovare, si basano sul principio per cui un fatto teatrale non serve semplicemente per un confronto culturale teorico, espresso verbalmente o al massimo dal disegno; ma vale in quanto sollecita diverse disparate possibilità espressive nel gruppo. Il gruppo pretende di essere difeso e quindi di essere informato almeno sulle potenzialità espressive che ha a portata di mano. Altrimenti il fenomeno di uno spettacolo teatrale viene ridotto alle dimensioni consuete della routine scolastica, o al massimo sarà ricostruito nei momenti salienti con disegni e schizzi. Lo spettacolo passa e scompare dalla sensibilità dei ragazzi, se non diventa il centro di un insieme polivalente di attività.

PLUFT, IL PICCOLO FANTASMA

Il testo del secondo spettacolo, adattato da Vera Olivero da un racconto di Machado, si garantisce per una maggiore vivacità e varietà di situazioni.

Assieme alla mamma fantasma e a Gerundio, uno zio ex marinaio, il piccolo fantasma Pluft vive in una soffitta in una casa dell'isola di Mal di Ventri. Il carattere di Pluft è immediatamente definito all'inizio, quando confessa candidamente alla mamma di aver paura degli uomini, e non si lascia convincere del contrario. Resterà in questo suo atteggiamento di timore finché non vedrà arrivare alla sua casa due marinai Giulian e Sebastian. Reduci da chissà quale naufragio, sono alla ricerca di Maribel, la nipote del Capitano Bonanza, che aveva lasciato sull'isola un tesoro. Ma come decifrare la mappa che hanno con sé, e come e dove ritrovare Maribel, che è nel frattempo prigioniera del perfido Omar (anche lui alla ricerca del tesoro)?

Nella casa di Pluft arrivano proprio Omar e Maribel. Omar se ne va a cercare una candela, dopo aver legato la ragazza. Questa riesce a sciogliersi, e all'apparizione di Pluft cade a terra svenuta. Ma poco a poco il piccolo fantasma e la ragazza si presentano a vicenda e fanno amicizia. Omar ritorna, e trascina di nuovo via Maribel, alla ricerca insistente del tesoro.

E nel frattempo si presentano alla casa i due marinai, che provano lo stesso schoc alla vista dei fantasmi. Riescono comunque a familiarizzare e a decidere di prendere la rivincita contro Omar, che ha finalmente trovato il tesoro, la cui chiave però è in mano di Pluft. Omar resta sconfitto dalla coalizione di tutti, e lo scrigno aperto, sembra apparentemente vuoto. Contiene però una lettera, nella quale vengono descritte le ricchezze che il mare può dare all'uomo se non viene inquinato. Un ballo viene organizzato dai marinai e dai fantasmi, e tutti si uniscono al ritornello della canzone: «Pluft, il tuo nome è d'altro mondo, / ma naturalizzato, sei diventato italiano».

L'atto unico, a differenza del *Barbiere di Siviglia*, presenta una buona fusione dei vari elementi scenici. Indovinata anzitutto la caratterizzazione del piccolo fantasma, Pluft, che si dimostra pieno di paura della gente e del mare. E la stessa situazione-fantasmi si presta a essere variata nei suoi componenti, come si presta a creare situazioni di sorpresa e una serie di malintesi.

Gli altri personaggi si prestano ugualmente a essere caratterizzati in maniera efficace e divertente: i due amici Giulian e Sebastian, che vagolano per la platea alla ricerca del tesoro con in mano una lanterna, e ondeggiando, come se fossero in perenne stato di ubriachezza; Omar e la sua perfidia nei confronti di Malibel, e lo sgomento che l'assale quando è preso in giro dai fantasmi che a ripetizione gli spengono la candela. Con pochi elementi, cioè, la scena si vivacizza, e la platea risponde spontaneamente. E la stessa reazione è commentata da alcune canzoni (composte dalla stessa regista organizzatrice Vera Olivero) dal ritmo facile e simpatico, che può facilmente essere ripreso dalla sala. E questo soprattutto nel canto finale, il cui ritornello diventa una partecipazione unica fra personaggi e pubblico.

Destinato ai più piccoli, si aveva l'impressione che ragazzi di una certa età, del secondo ciclo delle elementari, reagissero con migliore e più fresca spontaneità che non di fronte al *Barbiere di Siviglia*. Il racconto del piccolo fantasma armonizzava del resto un elemento fantastico e di avventura, con alcune annotazioni realistiche, nella tipologia dei personaggi e soprattutto della presentazione dei marinai. Ma gli

stessi fantasmi non si perdevano nel fantastico puro e insistito: risultavano costruiti su modelli e manie di semplice esperienza umana.

Gli stimoli per una revisione e un ricupero scolastico erano così impostati:

Esempio di possibili spunti didattici

1. Esaminiamo i componenti della famiglia di Pluft: — che tipi sono? ti ricordano qualche membro della tua famiglia o qualcuno dei tuoi conoscenti? Fai un confronto fra la famiglia di Pluft ed altre famiglie che conosci.

2. Le paure dei bambini (e dei grandi). Come mai Pluft, che è un fantasma, ha paura di Maribel, che è un essere umano? Non ti sembra che siano state capovolte le parti? Di che cosa si ha paura? Ciò che è nuovo e diverso da te, può suscitare diffidenza e paura?

3. Descrizione dell'aspetto fisico, del carattere, del comportamento di Maribel, Pluft e degli altri personaggi del testo (questo lavoro, fatto in classe sotto il diretto controllo degli insegnanti, favorisce l'arricchimento lessicale e l'acquisizione di una maggiore proprietà di linguaggio).

4. Tenuto conto delle caratteristiche di Maribel e Pluft, così come sono emersi nel punto 3, inventiamo altre storielle di cui siano i protagonisti.

5. Pluft vive in un'isola: — Immaginarla o no? Proviamo a consultare una carta geografica, seguendo le indicazioni di Julian e Sebastian, dopo di che si può procedere ad un lavoro di tipo geografico: ingrandire la cartina dell'isola — localizzarla, indicando latitudine e longitudine, definirne il clima, il tipo di vegetazione, ecc.

6. Perché Zio Gerundio non vuole più navigare? Si può procedere ad un lavoro di ricerca sull'inquinamento delle acque, in particolare del mare.

7. In che cosa consiste il tesoro del Capitano Bonanza Arcobaleno? Perché il mare viene considerato una grande fonte di ricchezza?

Altri sviluppi espressivi

Nella serie di punti avanzati come suggerimento didattico, si insiste su una ridescrizione di alcune circostanze particolari, e abbastanza normali. C'è un tentativo di attualizzazione, nella

domanda che riguarda le risorse del mare che insieme devono essere sfruttate e rispettate. Così il n. 4 è importante, per il suggerimento di inventare altre storie, che abbiano come protagonisti Maribel e Pluft.

Un procedimento organico, che non esclude la discussione su quanto è stato visto, consisterebbe nel ricostruire in gruppo l'insieme della storia. Senza costringere i ragazzi a fare un resoconto dettagliato e analitico, si stabilisce la «scaletta» dei passaggi essenziali.

Le diverse scene e i diversi momenti dell'azione, possono essere ripresi attraverso una serie di disegni. E qui si presenta la possibilità di costruire uno striscione, da proiettare con l'episodio, oppure la possibilità di fotografare i singoli disegni, avere uno stock di diapositive che vengono sonorizzate dai ragazzi stessi.

Non è escluso che i ragazzi siano disposti a rifare per proprio conto, con momenti improvvisati di dialogo e di movimento, la storia intera di Pluft. Oppure ci si può agganciare da una parte all'ambiente marino, e continuare la storia dei marinai. Ma resta altrettanto stimolante reinventare uno sviluppo alla storia dei fantasmi, in compagnia degli stessi marinai, con l'imprevisto di altre scoperte, con l'inserimento di qualche situazione strana, che fa reagire in maniera uguale o diversa i due tipi di personaggi. E senza dimenticare il valore della musica che accompagna i momenti più essenziali della vicenda.

Si dovrà anche fare attenzione nell'invenzione di uno sviluppo ulteriore, a saper ricostruire un ambiente e un clima burlesco, divertente.

Di fronte ai due spettacoli, cioè, o in genere dopo aver portato il proprio gruppo classe a uno spettacolo teatrale, è più fruttuoso e pedagogicamente produttivo svolgere quelle indicazioni di carattere scenico che facilmente sono state assimilate dai ragazzi, lavorando con loro con gli strumenti dell'animazione teatrale, in particolare.

Un indice significativo dell'importanza e del rilievo del problema costituito dal rapporto teatro-animazione dei ragazzi, è la documentazione di un Convegno svoltosi a Torino sul tema *Educazione attraverso il teatro*, (e stampato da Emme ed., 1979, con lo stesso titolo). Riprendo schematicamente qualche osservazione che mi pare più pertinente a quanto osservavo prima.

Fiorenzo Alfieri in un suo intervento cerca di stabilire una gradualità di passaggi e di livelli attraverso i quali dovrebbe passare il bambino, il ragazzo, il giovane, nella duplice direzione dello spettacolo a cui assiste, e delle forme di animazione che può realizzare. Secondo la mia esperienza, se esiste e si deve ammettere una certa gradualità, questa non è fissabile in tappe precise: basta rilevare la disinvoltura con cui i bambini delle scuole materne si muovono in diverse direzioni espressive, dall'improvvisazione, all'uso dei pupazzi, burattini, maschere, ecc. Alcuni spunti di Maurice Yent, un operatore teatrale francese mi sembrano interessanti. Egli sostiene che un teatro per ragazzi deve aprire ai problemi che sono attuali per loro, e senza timore di affrontarli criticamente. Aggiunge inoltre che non è giusto finalizzare la rappresentazione come «integrazione utilitaristica nel quadro delle discipline tradizionali». Lo spettacolo deve mantenere la sua autonomia, e la sua specifica funzione, e stimolare quindi piuttosto a livello scolastico una varietà di tecniche e di formule di improvvisazione e di creazione collettiva, senza pretendere di costruire uno spettacolo vero e proprio, un risultato da presentare agli altri. Le tecniche «concepite essenzialmente come un cammino collettivo, educativo e di emancipazione, hanno come fine la scoperta da parte dei giovani della loro personalità, del loro corpo, delle molteplici possibilità di comunicazione con gli altri; l'esplorazione e l'analisi critica della realtà sociale e del mondo». Una posizione così lucida suscitava nel dibattito delle obiezioni; secondo me la soluzione dovrà essere trovata in maniera sfumata, in rapporto al gruppo con cui si lavora, e secondo le esigenze che manifesta, e quindi anche talvolta giungere alla rappresentazione finale.

Inoltre un elemento sul quale parecchi si trovavano d'accordo era il fatto che il teatro per ragazzi ha delle sue caratteristiche specifiche, che devono essere individuate e valorizzate: a un teatro per ragazzi partecipano volentieri anche degli adulti; mentre non vale la posizione inversa e non è trasferibile uno spettacolo per adulti, a un gruppo di ragazzi. E infine si insisteva su un certo rigore da recuperare nelle attività di animazione, sollecitate o meno da uno spettacolo teatrale.

TESTI TEATRALI NELLA SCUOLA MEDIA

Favorire situazioni ed attività creative - Lavoro di gruppo come metodo e come primo contenuto di apprendimento - Immaginazione, soggettività rapporto democratico.

Carlo Alvoni

Per la crescita, valori umanizzanti

Anche stamattina arrivano in classe i miei alunni di prima media con gli occhi ancora assonnati; i loro fitti scambi di pareri, assai superficiali, sulle trasmissioni televisive della sera precedente mi convincono ancor più che nella loro crescita devo incentivare attitudini interiori che contrastino la passività, la massificazione, il gregarismo, il conformismo...

E' stato scritto, icasticamente, che la nostra è «una società di spettatori in una civiltà coercitiva».

Spinte antipartecipative ed acritiche sono profuse, blandamente ma efficacemente, ovunque. «Lo spettatore guarda. E' spettatore anche il lettore del giornale e del settimanale. Le nuove tecniche creano un tipo di spettatore puro, cioè distaccato fisicamente dallo spettacolo, ridotto allo stato passivo di chi sta a vedere. Tutto si svolge dinnanzi ai suoi occhi, senza però che egli possa toccare, aderire materialmente a quanto contempla. In compenso, l'occhio dello spettatore è dappertutto (...). Lo spettatore tipicamente moderno è colui che è votato alla tele-visione, che vede sempre tutto in piano ravvicinato, come al teleobiettivo, ma nello stesso tempo ad una impalpabile distanza (...). Le telecomunicazioni (sia che esse concernano il reale o l'immaginario) impoveriscono le comunicazioni concrete dell'uomo col suo ambiente».

L'organizzazione stessa del tempo libero tende a contrastare le vere necessità dell'uomo. «Ci troviamo quasi sempre di fronte ad un uso inumano del tempo libero. In genere, il tempo libero viene usato non per la promozione, ma per la degradazione, all'interno di un grande progetto totalitario, che possiamo definire «la pianificazione consumistica e ideologica del tempo libero» (prevalentemente consumistico nelle democrazie borghesi, prevalentemente ideologico nelle democrazie popolari). Il progetto totalitario di dominio dell'uomo non si limita al suo lavoro, ai suoi guadagni (super-tassazione), ma entra anche nella vita interiore dell'uomo, nei suoi momenti più intimi e personali, quelli del tempo libero, appunto... Il neocapitalismo si è fatto esperto e raffinato; esso si è accorto che dando più soldi all'operaio, fornendogli una cultura elementare di base (istruzione obbligatoria), e limitando le sue ore di lavoro, poteva sfruttarlo due volte anziché una: poteva, cioè, trasformarlo da produttore in consumatore di prodotti materiali e di simboli culturali. (...) La categoria dell'industria culturale è quella consueta di ogni impresa industriale: l'efficienza. Ciò che conta non è che un prodotto spirituale sia vero, buono o bello; ma che sia considerato gradevole, stimolante, sollecitante».

Conoscendo bene tali situazioni (qui appena accennate) della nostra civiltà (dei consumi, dell'immagine, di massa, ecc.), la scuola deve

allenare l'alunno alla ricerca, al senso critico, alla creatività.

Ricerca e capacità critica

Si tratta di «considerare i ragazzi non più come coloro ai quali bisogna imporre delle formule, ma come dei piccoli Robinson l'indomani del naufragio», come afferma André Malraux.

La scuola che chiamiamo «umanizzante per l'interesse rivolto all'uomo e alla promozione dell'uomo (...) è una scuola che si qualifica per la proposta operativa di «altre» scelte culturali, in quanto si ispira a una nuova concezione della cultura, in una interpretazione non più passiva di essa (cultura come «eredità sociale», trasmissione di contenuti logorati dall'uso e dalla recezione) ma attiva e dinamica: sia nel senso sostitutivo del concetto di trasmissione pura e semplice (e quindi di mera recezione) dei dati, con il concetto di libera assunzione dei dati stessi da parte di uomini capaci di sviluppare attività critiche e creative; sia nel senso della comprensione e della trasformazione del reale. (...) Homo sapiens e homo faber riconciliati nel senso di «uomo che comprende e che agisce», operando contestualmente alla società in cui vive; e nel senso di uomo che sa relativizzare il passato al presente, che conosce e mette all'opera il vaglio critico del confronto: uomo, insomma, come ricercatore».

Creatività

La creatività comprende diverse abilità, che conviene considerare partitamente, così che negli interventi educativi siano meglio evidenziate l'una o l'altra per proporre agli alunni obiettivi chiari e definiti.

Nella creatività si può dunque riconoscere l'originalità, la flessibilità e la fluidità ideativa.

- a) Originalità di ideazione, impostazione, espressione (purché non si tratti di realizzazioni assurde, non intelligenti).
- b) Flessibilità, come capacità di esprimere più aspetti della realtà, di considerare un argomento o tema o problema da più punti di vista.
- c) Fluidità ideativa, come ricchezza di idee, vocaboli, informazioni, osservazioni...

Pensiero divergente

Quanto son venuto esponendo finora si può comprendere sotto un'unica istanza: educazione del pensiero divergente, cioè della capacità critica e della creatività.

«Il risultato (di una sana educazione) è un adulto che ha imparato a conoscere le esigenze della società e le ha interiorizzate, ma ha conservato sufficiente autonomia spirituale per criticare le regole sociali stabilite e per domandarsi se esse non possano essere modificate in modo favorevole per la felicità degli uomini. Il «sapere aude», che è il motto del migliore illuminismo, consiste proprio in questa capacità di critica e di fantasia che pensa un mondo diverso e più umano.

Tendendo all'obiettivo di educare al pensiero divergente, sono molte le attività e le iniziative in cui esplicitare un itinerario didattico ed educativo. Di seguito intendo presentare un'esperienza attuata in una prima media, che serva come esemplificazione e come conferma del fin qui detto.

Storie e storielle

Per i ragazzi di prima media è una festa il sentirsi richiesti di lavorare all'invenzione di una storia. Da soli o in gruppo, attingono al ricchissimo repertorio di storielle di cui hanno piena la testa e che si amplia in continuità sia sfogliando fumetti che esponendosi alla TV. Le situazioni più strane, i personaggi più diversi, le soluzioni più impensate fioriscono senza sforzo, tra la gioia generale di sbrigliare la fantasia e vivere nel mondo dell'avventura.

Itinerario didattico

Perché le composizioni fossero adatte al teatro, ci siamo documentati leggendo sulla rivista «Espressione Giovani» brevi testi teatrali, mimici e, soprattutto sul n. 3/1978, «Il circo del signor Augusto» di Bano Ferrari, uno spettacolo di clown che li ha molto interessati e divertiti.

Giunti ormai in dicembre, ho chiesto loro di ambientare i racconti a Natale e, se era possibile, di mettere come personaggi dei clowns. Ne sono nati una ventina di testi teatrali, che

presentaremo in EG81, n. 2, nella loro originale semplicità. I due più lunghi sono il frutto dell'accostamento da me compiuto di testi brevi che potevano essere giustapposti senza apportare cambiamenti di rilievo.

Palcoscenico in cassetta

Nessuno dei testi preparati è stato portato in teatro, perché, mentre gli alunni inventavano la storia, eravamo arrivati a Natale e gli argomenti sarebbero risultati senza mordente, se proseguiti dopo il periodo natalizio.

Abbiamo invece realizzato la registrazione dei testi teatrali, commentati con musica e rumori, in una cassetta da donare per la festa della mamma. Ci siamo avvicinati così a quell'altro mondo che è il teatro radiofonico, nel quale gli occhi non lavorano più e l'udito resta l'unico ricevente. Il gesto e la posizione devono trovare dei sostituti nei toni della voce, nelle pause, nelle sottolineature musicali, nei silenzi, nelle didascalie che diventano parte del dialogo. In seguito potremo forse dedicarci ai radiogrammi o comunque a trasmissioni da incidere su nastro. Vedremo.

Il tasto «record»

La cassetta conteneva una registrazione di mezz'ora. Il resto del nastro vuoto (un'ora) poteva servire perché ogni alunno incidesse un suo parere sui testi registrati, oppure quello di genitori e amici appositamente intervistati. Si poteva anche incidere qualcosa di proprio: una poesia commentata con musica, un brano suonato con il proprio strumento, una canzone

cantata a viva voce, ricordi dell'infanzia, il miagolio del proprio gatto, lo stillicidio del rubinetto rotto, il ronzare contemporaneo di diversi apparecchi televisivi nel proprio condominio, il cigolare della porta di casa, gli scatti della serratura, ecc. La cassetta poteva dunque divenire una specie di contenitore di suoni rumori parole, intesi come espressione documento evocazione indagine ecc.

Un registratore, da strumento di ulteriore oppressione mentale (in quanto ascolto: il solo tasto «play»), può divenire occasione di creazione (in quanto registrazione propria: il tasto «record»). Con strumenti e tecniche semplici ogni alunno può diventare ideatore, produttore, regista, attore, conduttore, ecc.

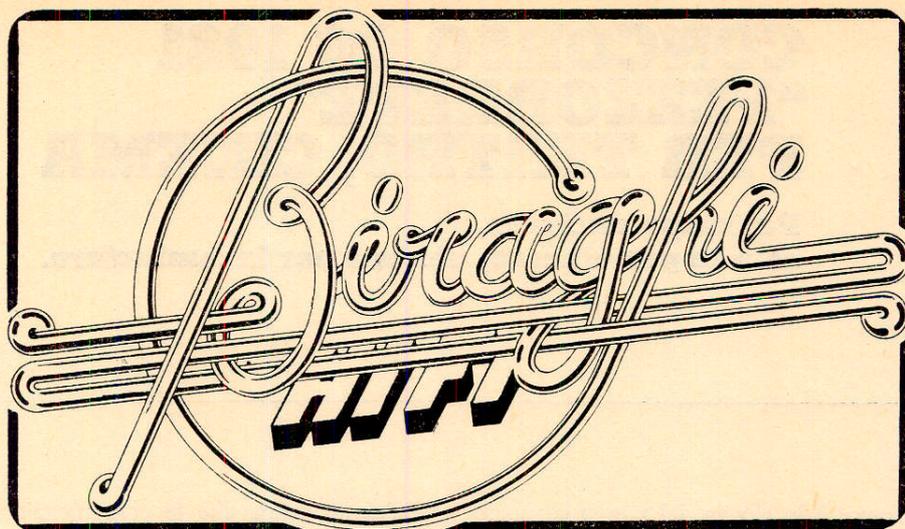
Le giuste proporzioni

Un nastro registrato da un ragazzo è una deludente caricatura di una deludente trasmissione radiofonica? Può essere; ma occorre sempre ripristinare le proporzioni ricordando che un ragazzo non è un adulto e che un dilettante non è un professionista (proporzioni che, del resto, vengono sempre rispettate quando si legge un componimento di un alunno che abbia lo stesso argomento di qualche capolavoro letterario).

La copertina della cassetta, intitolata «Natale con i clowns» e realizzata con la fotocopiatrice, dava la possibilità di stendere colori secondo il gusto e la sensibilità di ogni alunno. Ma credo sia giunto il momento di troncare questa lunga premessa. Nella prossima puntata la trascrizione dei testi teatrali.

(1. continua)

**i numeri arretrati della rivista ESPRESSIONE GIOVANI
richiedeteli a: Elle Di Ci, Corso Francia LEUMANN (To)**



MILANO
VIA ALGAROTTI 4
TEL. 652488-6597001

ALTA FEDELTÀ
VIDEO REGISTRATORI
RADIO-TV-COLOR
ELETTRODOMESTICI

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

CONCORSO EG 1981 "PEZZOBREVE" PER TEATRO, CINEMA

**Partecipa anche tu,
se non per vincere, almeno per incominciare.**

Breve è bravo: è lo slogan del nuovo concorso di Espressione Giovani per il 1981. Un concorso «lungo», che durerà tutto l'anno e si chiuderà nel gennaio 1982 con la designazione dei vincitori.

Il tema del concorso è il «pezzobreve», sia per il teatro sia per il cinema. Sketch, atti unici, sceneggiature di cortometraggi, story-board di cartoni animati, mimi, tutto quanto insomma può essere messo in scena: su un palco o su uno schermo. Con un solo rigoroso limite: la lunghezza. Anzi, la brevità. La durata complessiva dello spettacolo, di qualunque genere esso sia, non potrà superare un massimo di 15 minuti.

Perché questo limite? Per ragioni sia pratiche sia, diciamo, estetiche.

Le ragioni pratiche sono la maggiore possibilità concreta per un giovane di produrre un'opera prima o comunque un testo-spettacolo adatto alle sue forze, l'occasione di poter partecipare valore che hanno in tutti i campi espressivi e anche con più pezzi, la facilità di pubblicare i lavori sulla nostra rivista nel corso dell'anno, in modo che siano i lettori stessi a esprimere il loro giudizio e a scegliere i vincitori.

Le ragioni estetiche derivano direttamente dai «pezzi brevi» e dalla attualità che oggi più che mai li caratterizza. Bene o male che sia, il pubblico di oggi ha un'attenzione molto debole per ciò che gli si presenta: spettacoli, libri, giornali, pubblicità, lezioni, conferenze, mostre. Il tempo che chi si esprime ha a di-

posizione prima che la comunicazione venga interrotta per la distrazione di chi vede o ascolta si fa sempre più breve. Gli articoli dei giornali si devono accorciare, i telefilm anche, i film devono essere costruiti con la tecnica delle bambole russe: una sorpresa dentro l'altra, senza sosta. Pause nella narrazione più lunghe di qualche minuto producono il disinteresse e la fine del contatto. La stessa cosa succede nel teatro e nella letteratura. L'unico a salvarsi è il libro, che ha il vantaggio di poter essere letto a più riprese, interrompendolo quando si vuole, ritornando indietro o anche saltandone delle parti. Il romanzo è oggi infatti il solo «pezzo lungo» della cultura di massa. I film di oltre due ore sono in genere progettati per delle puntate televisive oppure la lunghezza è esasperata proprio per reazione artistica alla tendenza del «breve».

L'essere «di massa» non toglie però nulla alla qualità del pezzo breve in quanto tale, sia chiaro: un atto di cinque minuti non è necessariamente un carosello. Dipende dalla capacità dell'autore.

In quindici minuti c'è spazio abbastanza per molti generi di capolavori. Pensate alle comiche di Chaplin, a certi drammi di Beckett, ai mimi, e anche alle grandi trovate che fanno grande una commedia o un film e che magari durano pochi secondi. L'esercizio sulla breve «distanza» è poi il più proficuo per i principianti di qualunque disciplina; non meno per quelle espressive.

Man mano che i lavori giungeranno in redazione verranno esaminati e, se non risulteranno proprio abominevoli, compariranno sui numeri della rivista da gennaio a dicembre. Nel frattempo, i lettori sono invitati a mandare i loro pareri. Alla fine del prossimo anno, un «refe-

rendum» indicherà il miglior «pezzo breve» per il teatro e il migliore per il cinema. Il premio sarà di 100 mila lire ciascuno. A tutti gli autori di cui sarà pubblicato un lavoro verrà regalato un abbonamento a *Espressione Giovani*.

IN SINTESI IL CONCORSO EG 81 "PEZZOBREVE,,

TEMA

Il tema-soggetto non è fissato in nessuna maniera.

CARATTERISTICA INDEROGABILE

La durata della spettacolo non dovrà superare i 15 minuti.

GENERE E TECNICA

Sketch, atto unico comico o tragico, sceneggiatura per un cortometraggio o diamontaggio, radioscena, mimo, story-board di cartoni animati.

PARTECIPANTI

Chiunque: non sono fissati limiti d'età. Lo stesso autore può presentare più opere, anche dello stesso genere.

PUBBLICAZIONE IMMEDIATA

I lavori, ritenuti validi da una giuria permanente, man mano che giungeranno in redazione verranno pubblicati sulla rivista da gennaio a dicembre 1981, indicandone il nome dell'autore.

I VINCITORI SARANNO VOTATI DAI LETTORI DI EG

A fine anno i lettori della rivista sceglieranno i vincitori del concorso attraverso una votazione su scheda apposita.

I PREMI

La pubblicazione su EG delle opere giudicate valide dalla giuria.
L. 100.000 al primo di ogni genere: teatro, cinema, audiovisivo, mimo.
Un abbonamento a EG82 per ogni lavoro pubblicato sulla rivista.

TEMPI DI CONSEGNA

Il concorso si chiude entro il 31 dicembre 1981.

INDIRIZZO

Inviare il vostro «pezzo breve» a
Redazione «Espressione Giovani 81»
Via Rovigno 11/A
Indicate con chiarezza il vostro indirizzo: non dimenticatevi!

Nel prossimo numero i primi concorrenti sfideranno i critici

Adele H • Aguirre furore di Dio • L'albero degli zoccoli • Amarcord • Cadaveri eccellenti • Dersu Uzala • Ecce bombo • Effetto notte • Giulia • La grande abbuffata • Guerre stellari • Novecento • Prova d'orchestra • Scene da un matrimonio • Sinfonia d'autunno • L'uovo del serpente • L'urlo...

ENZO NATTA

FILMCRONACHE/1

Pagg. 365 - L. 5.200

180 schede critiche dei film più significativi e culturalmente impegnati usciti in questo ultimo sessennio

OFFERTA SPECIALE

ai cinecircoli
agli organizzatori di cineforum
agli abbonati ed amici di
ESPRESSIONE GIOVANI

NON L. 5.200 MA L. 4.000

Per usufruire dell'offerta speciale richiedere il libro direttamente all'editrice usufruendo del tagliando allegato o trascrivendolo su un foglio.
Potete anche inviare il denaro direttamente in busta chiusa.
Spedire alla EDITRICE ELLE DI CI - CORSO FRANZIA 214 - 10096 LEUMANN (TORINO)

Vi prego di inviarmi copie N°.....
del volume FILMCRONACHE/1
al prezzo speciale di L. 4.000 la copia, per l'importo totale di L.

Indirizzate il pacco postale al seguente indirizzo:

.....
.....

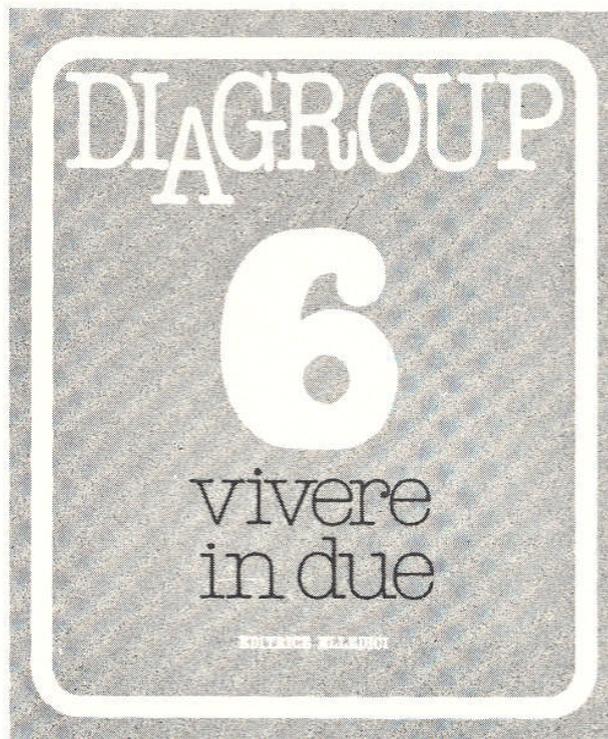
Invio pagamento con assegno bancario
 denaro contanti in busta
 ccp 8128 intestato a editrice LDC - 10096 Leumann (To)

EDITRICE ELLE DI CI

CATECHESI

DIA GROUP

6 numeri annui di 24 diapositive ciascuno, accompagnate da una « GUIDA » per l'utilizzazione ecclesiale e scolastica.



Affronta in ogni numero una dimensione o un problema dell'esistenza facendone una lettura umana e cristiana

I TEMI PER L'ANNO 1981 SONO:

Hc 7 **Il canto dell'universo** (gennaio-febbraio)

Hc 8 **Custodire la terra** (marzo-aprile)

Hc 9 **Il grido dei poveri** (maggio-giugno)

Hc 10 **Il rischio della ricchezza** (luglio-agosto)

Hc 11 **I frutti della guerra** (settembre-ottobre)

Hc 12 **« Fare » la pace** (novembre-dicembre)

Abbonamenti 1981 (6 numeri): L. 32.000 - Numero singolo: L. 8.000

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

CCP 8128 - Tel. (011) 95.91.091

tutti in cerchio

luciano ferraris



elle di ci editrice