

Espressione Giovani '81



EG '81

bimestrale / anno quarto
n. 2 / marzo-aprile 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

Espressione
Giovani
'81



*Forse il compito
di chi ama la gente
è di far ridere della verità,
fare ridere la verità.*

(Umberto Eco)

In copertina: Isabelle in
"Blagüebolle" (1979)
(Foto di Valerio Soffiantini)

il
cartellone
di Lione

Espressione Giovani '81

Editoriale

Tenete EG lontano dalla sagrestia, 2

I lettori in redazione

La mia proposta a EG '81, da Lione, Milano, Verona, Manduria, Bologna, Ovada, 5

Teatro

TESTI EG

«Una domanda di matrimonio» e «L'Orso», due scherzi in un atto di Anton Cechov, 10

CLOWNERIE

Come perdere le staffe, di Carlo, Valerio e Bano, 32

TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA

Il testo teatrale, di Luigi e Bano, 36

Cinema

CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA

Cataloghi, cinescuola e il film come testo scolastico, di Federico Bianchessi, 43

RECENSIONI

Il cavaliere elettrico di Sidney Pollak, di Ezio Leoni, 50

Brubaker di Stuart Rosenberg, di Paola Scotti, 52

Fata Morgana di Werner Herzog, di Enzo Natta, 54

INCONTRO CON UN REGISTA

Werner Herzog, di Enzo Natta, 54

NOTE DI REGIA

La storia del telefono, 60

Musica

Guida per una discoteca, di Luigi Lacchini, 62

Discografia, 65

Animazione e scuola

Corso di animazione presso una quarta magistrale, di Gottardo Blasich, 67

ESPERIENZE

Testi teatrali nella scuola media, di Carlo Alvoni, 16

Notizie

Concorso «pezzobreve», 80

Fotografia

Foto-inserito, 49

TENETE EG LONTANO DALLA SAGRESTIA

**Meglio un fiore dipinto con fede
che un santo dipinto con esteriorità.**

Come coinvolgere i giovani?

«Se volete coinvolgere un maggior numero di giovani, tenete sempre EG lontano dalla sagrestia».

Ce lo ha scritto Marco. Proprio così, nudo e crudo, senz'altro commento. Ma che vuoi dire con questo tuo consiglio? Tentiamo di capirti.

La «sagrestia», per Marco, deve apparire l'emblema di una religione fatta di scheletri di santi e di manichini, di legno o gesso, avvolti in panneggi medievali; scuola di espressioni convenzionali e artificiose del pettegolezzo religioso e clericale; recinto chiuso ai non addetti; museo di superstizioni, dogmatismi e strumenti oppressivi; retropalco del trucco liturgico; insomma il luogo-simbolo di una storia della Chiesa in contraddizione con le pagine del Vangelo.

Così, la Chiesa, è vista anche da Buñuel. Nei suoi film rappresenta la sua esperienza di chiesa vissuta da fanciullo nella parrocchia di Calada, dove la resurrezione di Cristo non era ancora stata annunciata: «Ricordo le préfiche che seguivano i funerali, e gridavano, singhiozzavano, si disperavano»; e nel collegio dei Padri Gesuiti di Saragozza, «la cui disciplina era terribile, ricorda ancora il regista. Eravamo continuamente vigilati. Il conflitto, mio e dei miei amici, si manifestava tra la completa mancanza di libertà e la lotta per ottenere quella libertà. Tutto si svolgeva in una sorta di scappatoia immaginativa. Fingevamo di studiare, mettiamo, religione; in realtà, i nostri pensieri vagavano per sentieri molto più piacevoli».

Non crediamo che la diffidenza di Marco nei confronti della «sagrestia» sia la paura che una qualche forma artistica possa esprimere gli autentici valori umani e cristiani e rappresentare lo spirito e la trascendenza attraverso linguaggi umani, immagini, incarnazioni.

E se vuoi dire di stare lontani da quelli che si riempiono la bocca di «Signore» e poi scendono a qualsiasi compromesso, amano lo statu quo, ostacolano ogni capacità di rinnovamento, di critica, di tensione verso il bisogno di salvare l'uomo e di farlo più responsabile, ci trovi dalla tua parte. Anche noi non condividiamo chi usa Dio credendosi l'unica sua manifestazione, e negandogli ogni altro modo e segno per comunicare con gli uomini.

Né pensiamo che la migliore e unica maniera di testimoniare i valori dello spirito sia quella di parlarne in continuazione, di solito senza una sincera e intima espressione dell'animo, creata dalla partecipazione della vita. L'arte è la vita, e ogni vita è religiosa. Ci spieghiamo con una riflessione di Aldo Carpi, direttore per tanti anni dell'Accademia di Brera: «Molti, troppi, pensano che per esprimere l'amore di Dio si debba sempre dipingere santi, ecc... Io non lo credo. Penso che l'artista debba darci la sua voce qual'è e fare ciò per cui si sente ardentemente portato. Dio sa meglio di noi che cosa abbiamo dentro di sincero e di vero. A Dio dispiace il santo dipinto per esteriorità, non il fiore dipinto con fede».

Tra fede e arte: autonomia e rapporto

La questione sfocia inevitabilmente nel problema sul rapporto tra fede e cultura, tra Chiesa e arte; problema antico ma vivo anche oggi, proprio perché la cultura si presenta come una realtà dotata di articolazioni e connessioni mutevoli nel tempo e nello spazio, ma tendenti a configurarsi in sistemi di significato relativamente stabili e organici.

In uno dei documenti fondamentali del Concilio Vaticano II, «Gaudium et spes», questo rapporto è definito come rapporto di comprensione, apertura e dialogo.

Il documento dedica un intero capitolo alla corretta promozione dei progressi culturali, ed affronta il problema con lo spirito dell'antica Chiesa, senza limitazioni o timori, con franchezza e lucidità.

Nello stesso capitolo viene trattata l'autonomia della cultura e dell'arte.

«Questa autonomia, se ben interpretata, ha pure affermato Giovanni Paolo II agli artisti e giornalisti incontrati a Monaco, non è protesta contro Dio o contro la testimonianza della fede cristiana; essa è piuttosto la manifestazione che il mondo di Dio è una creazione unica, libera, consegnata ed affidata all'uomo per lo sviluppo della sua cultura e della sua responsabilità».

Ogni attività creativa è sempre partecipazione ed emanazione della forza vitale del Creatore. Attraverso la parola, il tono, l'immagine e la rappresentazione, l'artista fa emergere e rende comprensibile la verità e la profondità del mondo e dell'uomo, della quale fanno parte anche gli abissi umani. Questo rapporto di dialogo e di collaborazione non nasce da un accordo segreto tra Chiesa e arte, ma, dal punto di vista della fede cristiana, da un riconoscimento pieno di positività, di rispetto, di comprensione dell'arte e degli artisti.

L'uomo, fondamento comune alla Chiesa e all'arte

Il dialogo e il collegamento reciproco fra l'arte e la Chiesa hanno un fondamento comune: l'immagine dell'uomo, la verità dell'uomo, la storia dell'uomo, il futuro dell'uomo, l'uomo, al quale va riferita la cultura, la storia, l'ambiente, il mondo.

La gente, padre, madre, figli e fratelli, la comunità umana, resta sempre protagonista nella storia della Chiesa e dell'arte. Un breve riferimento: il vertice della Chiesa si ritrova per analizzare 'la famiglia' e stenderne un progetto; contemporaneamente il cinema americano scopre 'la famiglia' degli anni 80: «Kramer contro Kramer» ha dato il via, «Shining» di Kubrik ha corretto il tiro, identificando in fondo all'horror una coppia emarginata dalla società,

e, in questi giorni, di Robert Redford, «*Ordinary people*», in cui la gente comune, qualunque, ne è protagonista.

Arte e Chiesa hanno un comune obiettivo: quello di liberare l'uomo dalla schiavitù e fargli prendere coscienza di se stesso. Un impegno che richiede dalla Chiesa e dall'arte un servizio concreto, di verità non astratta ma incarnata.

La rappresentazione del male

Oggi, nel teatro, nella letteratura, nell'arte figurativa, nel cinema, l'uomo viene spogliato di tutte le componenti e le sovrastrutture barocche e romantiche: viene rappresentato nella sua realistica nudità. Fanno parte di questa caratteristica dell'arte di oggi anche l'esibizione delle aberrazioni e dei turbamenti, dei timori e della disperazione, dell'assurdità e dell'insensatezza di un mondo e di una storia depravati fino al grottesco, alla caricatura o all'orrore. Spesso ciò è giustificato con l'abbattimento di tutti i tabù.

La bellezza sembra appartenere ad una categoria dell'arte che va a vantaggio di una rappresentazione dell'uomo nella sua negatività, contraddizione, mancanza di vie d'uscita, assenza di ogni significato: la condanna a morte dell'uomo sembra diventare un fatto di bellezza, di giustizia e di verità. Questo è l'«*Ecce homo*» di oggi. E, al contrario, il cosiddetto «*mondo sano*» diventa spesso oggetto di diletto e di cinismo.

«Contro la rappresentazione del male, nelle sue forme e nei suoi vari aspetti, anche in nome della fede cristiana e della Chiesa — ha detto ancora, a Monaco, Giovanni Paolo II —, non vi è nulla da obiettare. Il male è una realtà, la cui dimensione è stata vissuta e sofferta proprio nel nostro secolo, fino ai limiti estremi. Senza questa realtà del male non sarebbe possibile misurare anche la realtà del bene, della liberazione, della grazia, della salvezza. Ma questo non è un lasciapassare per il male, è l'indicazione della sua ubicazione. E qui dobbiamo riferire uno stato di cose che non è né innocuo né meno importante. Lo specchio della negatività nelle varie manifestazioni dell'arte odierna non potrebbe diventare uno scopo? Non potrebbe condurre al piacere del male, al gusto della distruzione e della rovina, al cinismo e al disprezzo per l'uomo?».

Tadeusz Kantor nei suoi spettacoli rappresenta la realtà del male con crudezza, addirittura con atrocità; e svela anche l'intima logica del terribile come terribile. Al termine di ogni suo spettacolo, l'ultimo ad esempio, «*Wielopole-Wielopole*», non viene applaudito il male, ma la sua denuncia, precisa e sofferta; nonostante la difficoltà della lingua polacca, le immagini sono una travolgente condanna e lotta contro il male che può peggiorare ulteriormente la persona umana, innalzandola ancora una volta sul patibolo di morte. Il progetto di cambiare vita, di opporsi al male perché non abbia l'ultima parola, non viene esplicitamente detto dallo spettacolo teatrale, ma, da esso provocato, nasce immediatamente e naturale nell'animo dello spettatore.

In questo modo anche la rappresentazione del male diventa una forza liberatrice e purificatrice, come lo era già al tempo dei Greci, con le tragedie di Eschilo e di Euripide.

Ma è tempo di chiudere.

Ci auguriamo che la Chiesa non si riduca più, in nessun luogo, ad essere «*sagrestia*» di cadaveri viventi, né l'arte ad essere progetto ed esaltazione della distruzione dell'uomo.

LA REDAZIONE

LA MIA PROPOSTA A EG 81

**Idee, esperienze, materiali espressivi, festival,
rassegne da Lione, Milano, Verona, Manduria,
Bologna, Ovada**

In redazione, con la scheda-proposta per EG 81 sono arrivati anche quest'anno più di cento lettori. Molti o pochi rispetto ai duemila «abbonati» del 1980? Non lo sappiamo. Certo è che ci hanno fatto piacere, anche se, per la verità, non sono molte le loro nuove proposte, né del tutto originali.

Ciò nonostante, questa scheda di fine anno continueremo a proporla: è una sonda dentro il pubblico della rivista, rivelatrice di umori, aspettative e pareri, ed è anche «tubo di scappamento» di quella pressione critica che alcuni, per loro natura, accumulano quando non hanno la possibilità di esprimersi.

Non vogliamo dilungarci nel trascrivere per esteso indicazioni, giudizi, proposte, osservazioni e motivazioni dei singoli compilatori; si ripetono in tanti. Presentiamo gli interventi più significativi e più insistenti.

L'EDITORIALE — «Mi sta bene così com'è; e non potrebbe non esserci. E' quello che leggo per primo, perché mi chiarisce sempre molte cose, e non solo quelle scritte nella rivista». Questo parere di Maurizio è condiviso dalla maggior parte. Manuel aggiunge che «è una meditazione-ricerca del senso della vita-spettacolo, da leggere e rileggere con calma».

I temi suggeriti sono diverse centinaia. Alcuni: «Come comunicare (vari tipi di linguaggio...). La donna nelle varie forme di spettacolo. L'educazione della fantasia. TV ed educazione-diseducazione permanente. Meccanismi di manipolazione attraverso i media. Dal cineforum al laboratorio di quartiere. Animazione culturale. Teatro e politica. Popolo e teatro. Teatro e cinema. Il teatro di tutti i giorni. L'animazione in un progetto educativo. Giovani: un fallimento. Fumetti e cartoons, importanza e portata. Espressione corporale, una moda. Una comunicazione che non sia solo parola ma totalità della persona. Psicomotricità un mito? Pratica dello psicodramma nel bambino e adolescente. Il lavoro dell'attore. Famiglia e comunità, luogo di espressione giovanile. La creatività».

Non indichiamo qui i temi «fuori tema»: EG non vuole essere un periodico di partito, una rivista di apologetica o di morale, e neppure una «sterile e arida critica» sul fare o disfare espressivo degli altri.

LETTORI IN REDAZIONE — «E' una proposta che rende la vita più vera e reale, favorisce i rapporti tra persone che credono in un vivere più dentro le cose in modo creativo; è luogo di confronto di idee nuove. Aiuta a scoprire la gente che pensa con la propria testa». «Con questa rubrica non va perso il lavoro espressivo dei singoli e gruppi». «O.K. E' importante perché trasforma la rivista in un luogo d'incontro anche per gente semplice». «La chiave di tutto, scrive Nicola, è la partecipazione diretta dei lettori».

TEATRO — La proposta più significativa è quella già introdotta nel primo numero di EG 81: «TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA». «I giovani devono essere aiutati a fare teatro già nella scuola. E' una maniera viva e coinvolgente per farli scontrare con la vita.

Mancano i libri adatti che comunichino in forma chiara, concreta e semplice, il lavoro teatrale».

Sono molti quelli che chiedono «Lezioni di regia».

In merito alle altre domande, i più vogliono copioni impegnati, pezzi brevi, testi per ragazzi, mimo, clownerie, esperienze di gruppi.

CINEMA — *La nuova rubrica «Cinema-espressione scuola» accontenta la richiesta di molti. Numerosi sono quelli che vogliono «recensioni documentate»: «Sono molto difficili da trovare oggi recensioni «serie» e «non astratte» dei nuovi film. Le nostre mi sembrano di buon livello». Le voci più votate: recensioni documentate, facciamo un film insieme, schede di film, proposte cineforum.*

AUDIOVISIVO-TV — *«Il linguaggio della fotografia è molto seguito e familiare ai giovani. Bisognerebbe dare ad essi maggiore possibilità di esprimersi con questo mezzo». «Come sempre, anche per questo genere, è necessario avere la capacità di «leggere» la vita, pensare, avere qualcosa da dire; conoscere il linguaggio e la sua grammatica non basta». «Tra i mass-media è forse il mezzo più povero, e quindi più a portata di tutti». Sono stati indicati dai più: proposte di montaggio dia, lezioni di fotografia, radiodrammi, interventi critici sui programmi della tv, videotape.*

MUSICA — *«E' una rubrica che interessa tantissimo, essendo io stesso impegnato in campo musicale. Qualsiasi suggerimento mi sembra molto importante. Bisognerebbe «educare» i giovani alla musica: non si può soltanto ascoltarla, magari agitandosi in una discoteca». «Vi sarà possibile ricostruire una storia della musica popolare e giovanile attraverso le incisioni più significative? Dovendo creare una discoteca scolastica, ci è difficile conoscere le opere nella loro migliore incisione, anche perché ogni casa discografica tira l'acqua al suo mulino». «Mettete in rilievo gusti, orientamenti e note di costume della musica contemporanea». «Fare musica insieme è un mezzo meraviglioso per costruire un gruppo giovanile allegro».*

In seguito, trovando anche qualche collaboratore ed esperto, ci piacerebbe ricercare la musica per il teatro, cinema e audiovisivo.

ANIMAZIONE E SCUOLA — *«Un settore ancora tutto da scoprire da parte degli insegnanti è proprio l'animazione». Non sempre chi inizia ha la forza e la capacità creativa di continuare. La presentazione di esperienze (prima richiesta) crediamo resti ancora il momento più concreto e anche il più stimolante di questa attività. Le tecniche e i linguaggi espressivi vengono al secondo e terzo posto.*

CHE FARE PER COINVOLGERE I GIOVANI? — *La domanda, ripetuta nella scheda per ben sei volte, non ha avuto molte risposte, e quelle poche sono cadute nel generico e nell'astratto. Maurizio ha tentato di dare una risposta alla domanda in ogni settore, ma purtroppo il breve spazio a disposizione non gli ha permesso che di stendere uno schizzo di risposta. Non sarà possibile, in seguito, avere un'esposizione più completa del tuo progetto? L'attendiamo.*

A Marco, che consiglia di tenere EG lontano dalla sagrestia, un grazie per la provocazione; desideriamo che non sia l'ultima.

Ciao e grazie a tutti, per ora. Come dono per la vostra proposta, speriamo di mandarvi il nostro nuovo libro «Il corpo racconta». Esce in questi giorni. Con simpatia.

Vittorio, Bano, Carlo, Luigi, Federico, Valerio.

*Inviare la vostra collaborazione con idee, progetti, lavori e laboratori, notizie e altro, a:
Redazione ESPRESSIONE GIOVANI 81
20125 Milano, Via Rovigno 11/A,
tel. 02/2843726.*

UN GRANDE FESTIVAL DEL TEATRO PER RAGAZZI

A Lione, in Francia, il Théâtre des Jeunes Années di Lione organizza per il 1981, dal 9 al 27 giugno, un festival del teatro per ragazzi:

«IIIème Rencontre Internationale de Théâtre pour l'enfance et la jeunesse».

Ci saranno spettacoli ripetuti in diversi orari e giorni, effettuati da dodici Compagnie teatrali (6 francesi e 6 straniere).

Durante la rassegna si terrà il VII Congresso Mondiale dell'ASSITEJ (Associazione Internazionale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù), 13-20 giugno, e l'Assemblea Generale dell'ASSITEJ, 15-18 giugno.

Si può partecipare: come spettatori al festival, come uditori al Congresso, come delegati all'Assemblea.

Le iscrizioni possono essere inviate alla redazione e sono limitate (400 congressisti degli oltre 40 Paesi associati all'ASSITEJ).

I non associati possono accaparrarsi un posto con un'iscrizione immediata oppure tentare, più avanti nel tempo, direttamente al THEATRE DES JEUNES ANNEES - 69009 LYON (France), 23 rue de Bourgogne.

Quota d'iscrizione (con diritto a tutti gli spettacoli): 55 dollari. Iscrizione in ritardo: quota doppia.

Ci sarà uno stand per le pubblicazioni: libri, testi, copioni, ecc...; una videoteca permanente, che permetterà di presentare un panorama, il più largo possibile, della produzione teatrale dei diversi Paesi.

Il tema del Congresso è: Place et rôle du Théâtre pour l'enfance et la jeunesse dans le Théâtre d'aujourd'hui.

ASSITEJ, 26100 CREMONA, VIA REG. TEODOLINDA 9, TEL. (0372) 28620.

CINETECA SCOLASTICA E TERZA PAGINA

Si comunica che la cineteca didattica di Milano Scuola è stata trasferita da via Carducci 37 a Via Varese 12, Milano (Tel. 02-654168): ora si chiama, semplicemente Cineteca Scolastica.

Nella sede di Via Varese le Scuole e i Docenti potranno trovare pellicole didattiche che sono un collaudato, sicuro sussidio per l'insegnamento.

Le modalità per il prelievo ed il regolamento della cineteca, che è quello degli anni passati, saranno inviati a tutte le Scuole nei prossimi giorni. Comunque potranno essere ritirati — con il catalogo del materiale — presso i nostri uffici.

Mutata è invece la forma di associazione che è sicuramente più vantaggiosa per le Scuole. Infatti, per sopperire alle spese di gestione della cineteca, abbiamo abbinato all'abbonamento del periodico «terza pagina» che questa tipografia pubblica mensilmente, il servizio gratuito alla cineteca.

L'abbonamento annuale a «terza pagina» costa L. 30.000 (IVA inclusa).

Il versamento della somma potrà essere fatto tramite bollettino di versamento postale sul c/c 60042207 intestato a Arti Grafiche Gorlini srl - 20121 Milano.

Cos'è «terza pagina»?

Il titolo già qualifica la rivista. La terza pagina è la parte letteraria, scientifica, artistica, in una parola culturale, di un giornale.

La nostra «terza pagina» è appunto un veicolo culturale, ma anche e soprattutto una moderna, attuale antologia che ha in sé proposte squisitamente didattiche.

Per concludere pensiamo che «Milano Scuola» la guida completa per l'Insegnante e l'Orientamento scolastico per il Discente, «terza pagina» la rivista culturale e la Cineteca Scolastica formino una pregevole combinazione di informazione che si rivelerà molto utile ai Docenti nell'opera di formazione dei giovani che a Loro si affidano.

SERVIZIO AUDIOVISIVI GORLINI EDITORE, 20121 MILANO, VIA VARESE 12.

FATE DI EG UNA RIVISTA DA FAVOLA!

Seguo diverse riviste sull'argomento teatro e noto che anche EG come tante altre tende a fare il lavoro più facile: dedicando la maggior parte dello spazio a critica cinematografica e discografia. Evidentemente è più facile fare la critica al prodotto altrui che produrre in proprio.

EG è rivolta a giovani che non credo molto interessati a fare cinema o incisione discografica, o almeno non tanto quanto fare teatro.

Allora cercate di dare quanto più è possibile a questa meravigliosa arte del teatro, e che attualmente è la più trascurata dalle riviste del settore.

Per fare teatro occorre dare informazioni su:

tecnica della recitazione, della dizione, della mimica, della gestualità;

nozioni di produzione, di regia, di scenografia, di scenotecnica, di tecnica dell'illuminazione, di tecnica di sonorizzazione;
il trucco, il costume, il trovarobe, ecc.
Sono argomenti di vitale importanza per fare teatro, e purtroppo non vi sono in commercio manuali o trattati su questi argomenti specifici.
EG, con un coraggio da leoni, e con innegabili sforzi di ricerca ed editoriali, potrebbe colmare questa lacuna.
Se ci riusciste, facendo una programmazione metodologica e critica, fareste di EG una rivista da... favola.
Ma le favole non sono mai vere!!! Ciao. Tarcisio.

TARCISIO VERDARI, 36121 VERONA, VICOLO STELLA 16.

LUTERO, FRATTURA DELLA CRISTIANITA'

Gennaro Senisi ci ha inviato il suo ultimo lavoro dal titolo LUTERO, un dramma religioso in tre atti con otto personaggi e alcune comparse.

La lunghezza dell'opera (oltre quaranta pagine) non ci permette di pubblicarla sulla rivista, anche se per il tema, le problematiche e la drammaticità, lo meriterebbe. Ci congratuliamo.

Un'immagine del terzo atto:

LUTERO – Sì, te l'ho detto altre volte, diverse volte questo sogno, che sempre mi si ripete, come una persecuzione. Io mi trovo in un'oscura chiesa, ed ecco che da una tomba scoperchiata, nel centro del presbiterio, s'alza la figura del Vescovo, del defunto mio Vescovo ordinante, scheletrito ma sfarzosamente rivestito dei suoi ampi paramenti. Quel morto tra macabre candele mi cerca con le sue vuote occhiaie e, scoprendomi, mi grida: Anatema! La chiesa deserta ripete dalle arcate delle volte, dalle cappelle spalancate, dagli angoli oscuri, ripete: Anatema! E quegli urli mi assalgono, mi trafiggono, mi attraversano l'anima...

SCHWARZERD – Basta, basta! Più ne parlate, peggio è, più s'imprime il ricordo. Allontanate, allontanate il pensiero.

LUTERO – Predestinato, predestinato! Ecco la terribile parola: predestinato!... I predestinati alla salvezza, e i predestinati ai tormenti inestinguibili dell'inferno; i prescelti inconsapevoli al godimento eterno, e gli esclusi irrimediabilmente. Così si divide, si spezza il genere umano. Tu credi, Schwarzerd, di essere tra i primi?...

L'Elle Di Ci in seguito, se verrà richiesto, potrà pubblicarlo nella nuova collana teatrale di Espressione Giovani. Franco.

GENNARO SENISI, 64024 MANDURIA (TA), VIA SAN GREGORIO MAGNO 1.

ESPERIENZA TEATRALE NELLA SCUOLA MEDIA

In un fascicolo di oltre sessanta pagine ciclostilate, il lavoro di drammaturgia, e di recitazione svolto dagli allievi di una seconda media della scuola salesiana di Bologna. Contiene:

1. Il nostro parere: le impressioni degli allievi sull'esperienza, il teatro nella scuola, le regole teatrali, il lavoro di gruppo, i valori del teatro.
2. I copioni, la parte centrale del fascicolo: Mahatma Gandhi, Tom Dooley, Gli eroi del fiume Kway, Albert Schweitzer, John Kennedy.

I ragazzi hanno costruito i testi teatrali ricavandoli da libri e antologie.

Abbiamo lavorato suddivisi in gruppi: la scelta dei gruppi è stata casuale (praticamente secondo l'ordine alfabetico), per favorire una maggiore fusione e conoscenza reciproca dei componenti della classe.

La preparazione è stata abbastanza lunga nel tempo, ed è avvenuta durante le ore di italiano, con il ricorso ad ore extra lezione per le prove sul palco.

La valutazione degli spettacoli è avvenuta in due momenti. Dapprima si è eseguita una valutazione analitica, in cui sono stati considerati questi criteri: testo o copione, scenografia, costumi, recitazione (dizione, gestualità, sincronismo), organizzazione per i cambi di scena. Infine si è proceduto ad una valutazione globale per ogni singolo gruppo classificato, in livelli che rispecchiano una gamma molto estesa.

Le testimonianze degli allievi sono una riprova della validità di questo tipo di intervento nella scuola. Giovanni.

ISTITUTO «B.V. DI SAN LUCA», 40128 BOLOGNA, VIA J. DELLA QUERCIA.

COSTRUZIONI, TRASFORMAZIONI, ADATTAMENTI SALE-SPETTACOLI

Vi scrivo a nome di un gruppo giovanile e non, a cui sta particolarmente a cuore l'attività teatrale.

Vengo subito al punto, o meglio al problema che ci assilla in questo periodo. Noi abbiamo a disposizione un teatrino, lo SPLENDOR, che funge da teatro e sala cinematografica. Recentemente abbiamo strutturato platea e galleria ed ora vorremmo passare alla *ristrutturazione del palco*. Ma non sappiamo bene che fare: lo spazio a disposizione è assai limitato, e vorremmo avere ugualmente la possibilità di cambiare scenari e quinte durante gli spettacoli. Poi occorre rifare l'impianto di illuminazione e di amplificazione. Insomma, dobbiamo «imbarcarci» in spese piuttosto grosse.

Ma prima di iniziare i lavori (che eseguiamo in proprio, come comunità) vorremmo sentire il parere di un esperto o vedere altri palchi, piccoli come il nostro ma ben attrezzati.

Da qui il motivo di questa lettera: avete qualche indicazione da darci a riguardo? C'è in Redazione qualche competente in materia disposto ad essere «contattato»? Se sì, potremmo in qualche modo incontrarci per meglio esporre i problemi tecnici della questione.

Tenete presente che i «lavori» messi in scena (realizzati da ragazzi e bambini) richiedono talvolta diversi scenari, effetti luce e suono «speciali» per i quali vorremmo attrezzarci al meglio (e con il minimo di spesa, si intende!!). Per esempio domenica scorsa abbiamo rappresentato in libero adattamento la fiaba musicale «BIANCANEVE E I SETTE NANI», con musiche e testi tratti dal film di Walt Disney. Fra attori, coriste e ballerine abbiamo fatto lavorare una quarantina di ragazzi e bambine. Bene, nel corso dello spettacolo abbiamo dovuto cambiare scena ben 5 volte!

Sicuro del vostro interessamento, vi saluto ringraziandovi e facendo gli elogi della vostra rivista, che abbiamo tra l'altro utilizzato in uno spettacolo di «clownerie», quasi tutto basato sul «circo dell'Augusto». Con simpatia. Giorgio.

SALA «SPLENDOR», 15073 OVADA (AL), VIA CARDUCCI 72/8.

In merito alla tua domanda ci siamo già intesi telefonicamente. Restiamo però sempre a disposizione per altre vostre richieste eventuali.

Approfittiamo della notizia che ci hai dato sulla «ristrutturazione del palco» per comunicare ai lettori interessati l'esistenza di un «DECRETO MINISTERIALE» sulla «Autorizzazione alla costruzione, trasformazione e adattamento di immobili da destinare a sale e arene per spettacoli cinematografici e misti» del 28 aprile 1978 (Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Anno 119 - Numero 147)...

Tra l'altro, forse ne siete già informati, è possibile avere un contributo dal Ministero dello Spettacolo, presentando opportuna domanda corredata dalla documentazione che vi indichiamo:

- 1. Domanda in carta da bollo indirizzata al MINISTERO DELLO SPETTACOLO Direzione Generale Spettacolo - Divisione IV, Via della Ferratella in Laterano, 51, ROMA.*
- 2. e.p.c. (e per conoscenza, in carta semplice) alla BANCA NAZIONALE DEL LAVORO - SACC, Piazza San Bernardo 101, ROMA.*
- 3. ATTESTATO della Prefettura o del Comune, dichiarante che la sala cinematografica è in attività da oltre 10 anni; come nulla osta:
— dichiarazione della categoria del locale (non deve essere né extra-lusso, né di prima categoria);
— dichiarazione del numero di abitanti del Comune;
— dichiarazione se è l'unica sala del Comune, oppure...*
- 4. Certificato SIAE sull'andamento delle frequenze in base alla Legge 14.8.71 (dati del '77 in confronto con il '78).*
- 5. Progetto opere murarie.*
- 6. Preventivo dei lavori.*

UNA DOMANDA DI MATRIMONIO E L'ORSO

Due scherzi in un atto

di Anton Cèchov

NOTE DI PRESENTAZIONE

Ritornare ai grandi maestri, di tanto in tanto, non è riflusso né restaurazione. Forse è umiltà, non umiliazione. Perché il maestro non umilia l'allievo: lo stimola, lo provoca, ne scatena la fantasia, gli dona il gusto di creare, non di ripetere.

ANTON CECHOV è un maestro così. Lo è stato per molti; lo può essere ancora. Per chi vuole far teatro, dirigerlo, recitarlo, scriverlo. Per chi vuole conoscere le profondità e i risvolti dell'animo umano...

Nel libro «La mia vita nell'arte» Stanislavskij, che ha messo in scena più volte le opere di Cèchov, scrive: «In Cèchov è interessante l'anima dei suoi personaggi. Cèchov sa scegliere e trasmettere gli stati d'animo come nessun altro, alternandoli con scene della vita quotidiana di carattere nettamente opposto e cospargendoli del suo brillante e puro umorismo ... conosce il segreto di impossessarsi del cuore degli artisti e degli spettatori...

In certi punti è impressionista, in altri simbolista, dove occorre è realista, talvolta manca poco che non sia naturalista. Cèchov cerca la verità negli stati d'animo più intimi, nei più reconditi meandri dell'anima. Per recitare Cèchov bisogna abbandonarsi al sentimento della verità».

La produzione teatrale di Cèchov comprende otto lavori in un atto (oggi introvabili in libreria, fra questi i due che presentiamo) e sei in quattro atti: l'ultimo, del 1903, «Il giardino dei ciliegi». I lavori in un atto, che sono il suo primo esperimento di teatro e preparazione ai drammi maggiori, segnano il passaggio dalla novella al dramma, dalla narrazione all'azione drammatica.

In essi sono presenti due delle principali caratteristiche dell'arte di Cèchov: quella comico-caricaturale e quella seria, anche se in dose minore, in cui già affiora il suo senso triste e amaro della vita umana. Questi due elementi si alternano, si intrecciano, si compenetrano. La caricatura si trasforma in un grottesco che ti raggela il riso.

In UNA DOMANDA DI MATRIMONIO Cèchov drammatizza il contrasto di due caratteri irascibili, ombrosi, puntigliosi fino alla farsa e poi ancora fino al grottesco. Il contrasto, e non è una novità, è provocato da sciocchezze, da un capriccio che diventa spesso — lo afferma egli stesso — il tarlo di due anime.

L'ORSO è stato dallo stesso autore definito «scherzo in un atto»; uno scherzo proiettivo di una fiaba ironica di alcuni momenti della vita; paradosso di molte situazioni teatrali del quotidiano.

I personaggi, anche se russi, sono di tutti i paesi e di tutti i tempi: possono essere piemontesi o napoletani. E' augurabile che recitando questi scherzi possiate inserirli nella vostra regione. Addirittura non vediamo alcun inconveniente che questi vengano trasposti, tutto o in parte, in lingua dialettale.

Questi due atti — è forse inutile dirlo — possono anche essere giocati nel genere farsesco. Nel qual caso è sufficiente dire che occorre restare nel tono della più franca farsa, evitando accuratamente tutto quello che potrebbe sfiorare il naturalismo. E nella farsa i personaggi di donne ridicole possono essere interpretati da uomini, e viceversa. Una soluzione già adottata dai vecchi comici italiani e dallo stesso Molière.

La messa in scena ci sembra sufficientemente illustrata nei due testi, per cui sarebbe superfluo insistere ancora. Quanto alla scenografia e all'arredamento, più semplici saranno, meglio saranno: ma due betulle, o un ciliegio fiorito, renderanno il paesaggio inconfondibilmente cechoviano.

I costumi dovranno mettere in risalto i caratteri dei singoli personaggi. Importante è che tutto sia condotto con buon ritmo, che ci sia una perfetta coesione nella recitazione degli attori, evitando gli effetti personali.

I due atti, tradotti in molte lingue, riescono sempre a divertire il pubblico e sono anche oggi un ottimo «esercizio» per attori.

UNA DOMANDA DI MATRIMONIO

I PERSONAGGI

STEPAN STEPANOVIC CIUBUCOV, proprietario terriero
NATALIA STEPANOVNA, sua figlia
IVAN VASSILIEVIC LOMOV, loro vicino.

LA SCENA

Veranda o salotto di casa Ciubucov.

LE COSE NECESSARIE

Tavola, sgabelli o sedie. Una bottiglia di vodka. Una brocca d'acqua. Due fogli di carta su cui Lomov ha scritto i suoi discorsi.

SCENA PRIMA (*Ciubucov e Lomov che entra in frac e guanti bianchi, cilindro o bombetta...*).

CIUBUCOV – (*Andando incontro a Lomov*) Oh, mio caro Ivan! Ma che sorpresa!... (*Gli stringe la mano*) Sono proprio contento!

LOMOV – (*Che si è tolto i guanti*) Anch'io, signor Ciubucov, anch'io. Vi saluto anch'io.

CIUBUCOV – Come state?

LOMOV – Bene, bene, grazie. E voi?...

CIUBUCOV – Eh, tiriamo avanti, mio caro, grazie al cielo, eccetera eccetera! Accomodatevi, vi prego... Ma ditemi, amico mio, che significa questo abbi-

gliamento? In abito solenne! In frac, guanti, cilindro, eccetera eccetera... Andate forse ad un funerale?

LOMOV – Sono uscito di casa solo per venire da voi, mio egregio Stepanovic.

CIUBUCOV – Ma allora, perché in frac, mio caro? Certo, non soltanto per dirmi buonasera!...

LOMOV – (*Si infila laboriosamente i guanti*) Conosco le usanze. Vedete, ecco di che si tratta.

CIUBUCOV – (*Che è andato a prendere una bottiglia di vodka e ne ha versata nei due bicchieri*) Sedetevi, amico; e alla vostra salute.

LOMOV – Un momento. (*Prende un foglio di carta, di tasca, e comincia a leggere*) «Carissimo e onorato vicino...»

CIUBUCOV – Ma quante cerimonie!

LOMOV – (*Con la stessa mimica*) «...Mio egregio Stepan Stepanovic, se ho varcato la vostra soglia, è per darvi un piccolo disturbo; per farvi una richiesta...»

CIUBUCOV – Come?

LOMOV – (*Stessa mimica*) «Una richiesta...»

CIUBUCOV – No?

LOMOV – Rispettosa e interessata. (*Legge*) «Le relazioni di buon vicinato che intratteniamo da molti anni... anni... (*Farfuglia*)... anni...»

CIUBUCOV – Venite al fatto.

LOMOV – Ho perso il segno, scusatemi, sono agitato. Permettete, bevo un sorso...

CIUBUCOV – Che vi possa rimettere in sesto...

LOMOV – La mia natura, particolarmente impressionabile...

CIUBUCOV – (*Tra sé*) E' venuto a chiedermi soldi sicuramente. Ma non gliene darò. (*A Lomov*) Di che si tratta, bello mio?

LOMOV – «Una timidezza innata, unita all'estrema difficoltà di un passo dal quale dipende tutto il mio avvenire...» (*Lasciando la carta, in uno slancio di tutto il suo essere*) Ah! Signor Stepan Stepanovic, non respingete la mia richiesta... mi potrebbe venire una sincope cardiaca e ne morrei.

CIUBUCOV – (*A parte*) Crepa pure, se vuoi, ma da me non avrai una lira.

LOMOV – (*Riprendendo a leggere*) «Caro Stepan Stepanovic... Caro signor Ciubucov... Signore caro...» l'emozione mi strozza, la vista mi si annebbia, non so più quel che mi dico.

CIUBUCOV – Vi sento, vi sento benissimo. Ma, ahimè!

LOMOV – Ahimé?

CIUBUCOV – Anch'io, in questo momento, attraverso grosse difficoltà finanziarie.

LOMOV – Finanziarie...

CIUBUCOV – Tutto aumenta. Le imposte, le tasse, i diritti... la merce...

LOMOV – Lo so, lo so bene, ma...

CIUBUCOV – E, bisogna pur dirlo, la vendemmia si annuncia male.

LOMOV – Senza dubbio.

CIUBUCOV – Ciascuno conosce le sue tasche, non è vero? Quando non si può, non si può. Lo si dice francamente. Non c'è da vergognarsi. E amici come prima.

LOMOV – (*Leggendo*) «Carissimo e onoratissimo vicino...»

CIUBUCOV – Eh, basta con tanti preamboli. Dite pure. Quanto vi occorre?

LOMOV – Ho l'onore...

CIUBUCOV – Quando, dunque?

LOMOV – Subito... Sull'istante. Ho l'onore di chiedervi...

CIUBUCOV – ...in prestito...

LOMOV – No, no, in prestito...
CIUBUCOV – Allora in dono, come omaggio...
LOMOV – Ecco, sì... sono venuto a chiedervi in dono la mano di vostra figlia.
CIUBUCOV – (*Alzandosi bruscamente*) La mano di...
LOMOV – (*In un soffio*) Natalia Stepanovna.
CIUBUCOV – (*Tuonando*) Mia figlia!
LOMOV – (*Stessa mimica*) Vostra figlia.
CIUBUCOV – Voi volete sposare mia figlia!
LOMOV – (*Stessa mimica*) E' mio ardente desiderio...
CIUBUCOV – (*Interrompendolo*) Cocco mio!... Sono così contento... eccetera eccetera!... Proprio così... (*Lo abbraccia e lo bacia*) Era un pezzo che lo desideravo. Che Dio vi conceda amore, accordo, eccetera eccetera!... Proprio tanto lo desideravo... Ma perché me ne sto qui impalato come uno stupido? Sono intontito dalla gioia. Vado subito a chiamare Natalia. Sta abbeverando il vitello, eccetera eccetera...
LOMOV – (*Commosso*) Egregio Signor Stepanovic, credete che io possa sperare da vostra figlia una risposta di consenso?
CIUBUCOV – Come no? Un giovanotto bello come voi e... e lei non dovrebbe dare il suo consenso! E' innamorata come una gattina... eccetera eccetera. Vado subito e ve la mando. (*Esce rapidamente, giubilando*).

SCENA SECONDA (*Lomov solo*).

LOMOV – (*In confidenza, al pubblico*) Sono emozionato. Che freddo!... Tremo tutto, come se dovessi fare un esame. La cosa principale è questa: bisogna decidersi. Se ci si pensa troppo, se si resta indecisi, se si fanno troppe chiacchiere, se si sta ad aspettare l'ideale o il vero amore, non si prende mai moglie. Purché non rischi di avere una sincope quando dirà di sì. Sì, me lo dirà? Lo dirà. (*In confidenza, al pubblico*) Ho in mio favore il fatto che nessuno ne vuole sapere di lei a motivo del suo carattere, che non è dei più facili... E' però una eccellente massaia, non brutta, istruita... che cerco di meglio?... Mi incominciano a ronzare le orecchie. (*Beve un sorso d'acqua*). Ma non prendere moglie non posso. Ho trentacinque anni, età critica, si suol dire. Quando tira vento soffro di quei reumatismi!... Ho una milza sovraccarica, il fegato ingrossato e... un vizio cardiaco, ho una continua palpitazione di cuore, sono irascibile e mi agito sempre terribilmente... E' tempo di sposarmi. Ecco, mi tremano le labbra e mi comincia il solito tic alla palpebra sinistra... Ma quello che è più terribile per me è il sonno. Appena mi sdraio sul letto e comincio a dormire, sento subito al fianco sinistro: tac! Spero che la signorina Natalia mi possa guarire. E' pratica, lavoratrice, economista e brava cuoca, cosa che, nel mio stato, è di primaria importanza. Ecco quella fitta, ricomincia: tac!... (*Si sente dall'esterno rumore di zoccoli*) Ah! eccola. Tacì, cuor mio, tacì.

SCENA TERZA (*Natalia e Lomov*).

NATALIA – (*Entrando*) Come! Siete voi, signor Ivan Vassilievic?
LOMOV – Sì, sono io.
NATALIA – E papà mi ha detto: «Va' di là, c'è un mercante che è venuto per certi acquisti». Buongiorno, signor Ivan Vassilievic Lomov!
LOMOV – Buongiorno, mia egregia Natalia Stepanovna!

NATALIA – Ma come siete bello. Scusatemi: io sono in grembiule, così come sto per casa... Stiamo sbucciando i piselli per farli seccare. E' tanto tempo che non venite a trovarci! Accomodatevi. (*I due si siedono*) Volete fare colazione?

LOMOV – No, grazie, ho già mangiato.

NATALIA – Fumate... Ecco i fiammiferi... Il tempo è magnifico; eppure ieri è venuta una pioggia tale che i contadini non hanno potuto lavorare per tutta la giornata. Quanto fieno avete falciato? Io, figuratevi, ho avuto fretta, e ho fatto falciare tutto il prato; ma ora sono tutt'altro che soddisfatta perché ho paura che il mio fieno possa marcire. Sarebbe stato meglio aspettare. Ma che succede? Andate a una festa da ballo, dite un po'?' E poi vi siete fatto più bello... Ma ditemi la verità, perché siete così elegante? Andate a nozze?

LOMOV – No... Cioè, non ancora... (*A parte*) Non oserò mai. (*A voce alta*) Siete sicura che vostro padre non vi ha detto nient'altro?

NATALIA – A che proposito?

LOMOV – Lo avevo incaricato di... insomma... di me... di...

NATALIA – Non mi ha parlato di voi, Signor Ivan.

LOMOV – (*A parte*) Bisogna dirglielo, bisogna assolutamente dirglielo.

NATALIA – Come?

LOMOV – Niente.

NATALIA – Ah! Scusate.

LOMOV – Cioè.

NATALIA – Prego?

LOMOV – Parlavo a me stesso. Mi dicevo: «Bisogna dirglielo, Ivan, bisogna assolutamente dirglielo». Ascoltatemi, amabile Natalia. Vi chiedo di ascoltarmi.

NATALIA – Vi ascolto.

LOMOV – (*Agitandosi*) Vedete, mia egregia Natalia Stepanovna... Ecco di che si tratta: io mi sono deciso a pregarvi di darmi ascolto un momentino... Certo voi resterete stupita e forse ve l'avrete anche a male, ma io... (*Fra sé*) Mi sento un freddo addosso!...

NATALIA – Di che si tratta? (*Pausa*) Dunque?

LOMOV – Cercherò di essere breve. (*Cava un foglio da un'altra tasca e si mette a leggere*) Voi, mia egregia Natalia Stepanovna, sapete bene che io, già da un pezzo, fin dall'infanzia, ho l'onore di conoscere la vostra famiglia. La mia povera zia e suo marito, dai quali, come certamente saprete, ho ereditato le mie terre, ebbero sempre la più grande stima per vostro padre e per la vostra povera mamma. La famiglia dei Lomov e la famiglia dei Ciubucov sono sempre state nei più amichevoli rapporti, e, si può quasi dire, in rapporti di parentela. Inoltre, come voi sapete, le mie terre confinano proprio con le vostre. Se voi ricordate, il mio Praticello del bove confina col vostro bosco di betulle.

NATALIA – Scusate se v'interrompo. Voi dite: «Il mio Praticello del bove». Ma è forse vostro?

LOMOV – Mio, signora...

NATALIA – Oh, questa è bella! il Praticello del bove è nostro e non vostro!

LOMOV – Nossignora; è mio, egregia Natalia Stepanovna.

NATALIA – Questa per me è proprio nuova. E come mai è vostro?

LOMOV – Come «come mai»? Io parlo di quel Praticello del bove che s'in-cunea tra il vostro bosco di betulle e la Palude bruciata...

NATALIA – Ma sì, sì... E' nostro...

LOMOV – No; voi vi sbagliate, mia egregia Natalia Stepanovna: quel prato è mio.

NATALIA – Pensateci bene, Ivan Vassilievic! Da quando è diventato vostro?

LOMOV – Come «da quando»? Per quel che io ricordo, è stato sempre nostro.

NATALIA – Questo poi no, scusate!

LOMOV – Questo risulta dai documenti, mia egregia Natalia Stepanovna. Il Praticello del bove una volta fu contestato, è vero; ma ora tutti sanno che è mio. E non c'è da discutere. Degnatevi di ascoltarmi: la nonna della cugina di mia zia Carlotta dette questo Praticello in usufrutto gratuito e vita natural durante ai contadini del nonno di vostro padre, perché essi avevano cotto dei mattoni per lei. I contadini del nonno di vostro padre godettero la rendita di questo prato per quarant'anni e finirono col considerarlo come loro proprietà; ma quando poi venne l'emancipazione dei servi della gleba...

NATALIA – Invece non è affatto vero come voi raccontate! Tanto mio nonno quanto il mio bisnonno ritenevano che la loro terra arrivasse fino alla Palude bruciata: ciò vuol dire che il Praticello del bove era nostro. Che c'è da discutere? Non lo capisco. E' perfino irritante!

LOMOV – Vi mostrerò i documenti, Natalia Stepanovna!

NATALIA – No, voi scherzate semplicemente, oppure vi prendete gioco di me!...

Che bella sorpresa! Noi possediamo questa terra da quasi trecent'anni e tutt'a un tratto ci si viene a dire che non è nostra! Ivan Vassilievic, perdonate, ma io non posso credere nemmeno alle mie orecchie... Io non ci tengo affatto a questo Praticello...

LOMOV – E nemmeno io!

NATALIA – Del resto, non vale quattro soldi. Non si può ricavarne che melma e puzza.

Non sopporto però la vostra ingiusta pretesa. Dite quel che volete, ma le cose ingiuste io non le posso tollerare.

LOMOV – Statemi a sentire, ve ne prego! I contadini del nonno di vostro padre, come già ho avuto l'onore di dirvi, fecero cuocere dei mattoni per la nonna di mia zia. La nonna di mia zia, desiderando di far loro cosa grata...

NATALIA – Il nonno, la nonna, la zia... Io non ci capisco niente! Il prato è nostro e basta.

LOMOV – E' mio.

NATALIA – E' nostro. Se anche voi cercaste di dimostrarcelo per due giorni di seguito, se anche vi metteste quindici frac, quel prato è nostro, nostro e nostro!... Della roba vostra non so che farmene, ma la mia non ho voglia di perderla... Se vi sta bene, è così!

LOMOV – Io, Natalia Stepanovna, non ho bisogno del Praticello del bove, ma lo faccio per una questione di principio. Se volete, ve lo regalo.

NATALIA – Fate il generoso con la roba degli altri. Sono io che posso regalarvelo: è mio!... Tutto ciò, Ivan Vasilievic, è per lo meno strano!... Fino ad oggi noi vi abbiamo considerato come un buon vicino, come un amico; l'anno scorso vi prestammo la nostra trebbiatrice e per questa ragione fummo costretti a trebbiare il nostro grano a novembre; ciononostante voi ci trattate come zingari. Voi mi regalate la mia terra. Scusate, ma questo non è da buoni vicini! Secondo me, questa si chiama scorrettezza, se non vi dispiace...

LOMOV – A sentir voi, dunque, si direbbe che io sono un usurpatore. Signo-

rina, io non mi sono mai appropriato delle terre altrui e non permetterò a nessuno di rivolgermi una simile accusa... *(Si avvicina rapidamente alla bottiglia e beve dell'acqua)* Il Praticello del bove è mio!

NATALIA – Non è vero: è nostro!

LOMOV – E' mio.

NATALIA – Non è vero! Ve lo dimostrerò! Oggi stesso manderò i miei falciatori in quel prato e lo farò falciare!

LOMOV – Cosa?

NATALIA – Oggi stesso i miei falciatori saranno laggiù!

LOMOV – E io li prenderò per il collo!

NATALIA – Non vi proverete!

LOMOV – *(Portandosi la mano sul cuore)* Il Praticello del bove è mio! Capite? Mio!

NATALIA – Non gridate, per piacere! Potete gridare e strillare di rabbia in casa vostra, ma qui vi prego di non oltrepassare i limiti.

LOMOV – Signorina, se non avessi questa terribile, tormentosa palpitazione di cuore, se le vene non mi pulsassero così forte alle tempie, io vi parlerei altrimenti! *(Grida)* Il Praticello del bove è mio.

(Insieme, naso contro naso, come due cani che abbaiano).

NATALIA – E' nostro!

LOMOV – E' mio!

(Sono giunti al colmo dell'exasperazione).

SCENA QUARTA *(Ciubucov, Natalia, Lomov)*

CIUBUCOV – *(Entrando)* Che succede? Perché gridate?

NATALIA – Papà, per piacere, spiega a questo signore a chi appartiene il Praticello del bove: a noi o a lui?

CIUBUCOV – *(A Lomov)* Ma è nostro, cocco mio!

LOMOV – Ma scusate, Stepan Stepanyc, come può esser vostro? Almeno voi siate ragionevole! La nonna della cugina di mia zia dette il Praticello in usufrutto temporaneo ai contadini di vostro nonno. I contadini godettero questa terra per quarant'anni e finirono col considerarla come loro proprietà, quand'ecco che venne l'emancipazione dei servi...

CIUBUCOV – Permettete, mio caro... Voi dimenticate che i contadini non pagarono nulla a vostra nonna eccetera, eccetera, appunto perché il Praticello era in contestazione, eccetera, eccetera... Ma ora lo sanno anche i cani... che è nostro! Vuol dire che voi non avete visto la mappa catastale!

LOMOV – E io vi dimostrerò che è mio!

CIUBUCOV – Voi non riuscirete a dimostrarlo, mio caro!

LOMOV – No, ve lo dimostrerò!

CIUBUCOV – Santo Dio, perché gridare così? Gridando voi non dimostrerete proprio niente. Io ciò che è vostro non lo desidero, ma non ho nemmeno intenzione di rinunciare a quel che m'appartiene. E perché dovrei rinunciare? Una volta che siamo venuti a questa discussione, mio caro, se voi avete intenzione di contestarmi il Praticello eccetera, eccetera, io lo regalo ai contadini piuttosto che a voi. Sicuro!

LOMOV – Non capisco! Che diritto avete di regalare ciò che appartiene ad un altro?

CIUBUCOV – Se io ho diritto o no, questo, permettete, lo so io. Io, giovanotto,

non sono affatto abituato a tollerare che mi si parli con questo tono eccetera eccetera. Io, giovanotto, sono due volte più anziano di voi e vi prego di parlare con me senza agitarvi eccetera, eccetera...

LOMOV – No; voi mi considerate semplicemente come un imbecille e vi prendete gioco di me! Voi chiamate vostre le mie terre e poi volete anche che io rimanga impassibile e che vi parli come se nulla fosse. I buoni vicini non si comportano così, Stepan Stepanyc! Voi non siete un vicino, ma un usurpatore!

CIUBUCOV – Cosa? Che avete detto?

NATALIA – Papà, manda subito i falciatori al Praticello.

CIUBUCOV – (*A Lomov*) Che avete detto, mio egregio signore?

NATALIA – Il Praticello del bove è nostro, e io non cederò, non cederò, non cederò!

LOMOV – Questo lo vedremo! Io vi dimostrerò in tribunale che il Praticello è mio.

CIUBUCOV – In tribunale? Voi, egregio signore, potete andare anche in tribunale eccetera! Andateci pure! Io vi conosco e vi conosco bene; voi spiate l'occasione per smuovere una lite, eccetera, eccetera... Natura d'attaccabrighe!... Tutta la vostra razza è stata così! Tutta!

LOMOV – Vi prego di non offendere la mia famiglia. Nella famiglia dei Lomov sono stati tutti onesti, e non c'è stato mai nessuno che sia comparso in giudizio per appropriazione indebita come vostro zio!

CIUBUCOV – Nella famiglia dei Lomov sono stati tutti pazzi!

NATALIA – Tutti, tutti, tutti!

CIUBUCOV – Vostro nonno prendeva delle sbornie solenni e la vostra zia più giovane, Nastasia Michailovna, per l'appunto, scappò con un architetto, eccetera, eccetera...

LOMOV – E vostra madre era sciancata. (*Porta la mano al cuore*) Ahi! Una fitta al cuore!... E poi come un colpo in testa!... Dio mio!... Un sorso d'acqua!...

CIUBUCOV – E vostro padre era un giocatore e un contrabbandiere!

LOMOV – E cos'era vostra cognata quando vostro fratello la sposò a cinquantotto anni e non osò mai portarla in paese?

NATALIA – E vostra zia era una linguaccia come ce ne sono poche!...

LOMOV – Mi si è paralizzata la gamba sinistra... Voi siete un intrigante... Ahi, ah, il cuore!... E non è un segreto per nessuno che voi, prima delle elezioni, avete... Ahi, non ci vedo più!... Dov'è il mio cappello?

NATALIA – Tutto ciò è vile! disonesto! disgustoso!

CIUBUCOV – E voi precisamente, proprio voi, siete un maligno, un ipocrita, un attaccabrighe! Sissignore!

LOMOV – Ecco il cappello ... Ah, il cuore! Dove si passa? Dov'è la porta? Ah!... Mi sembra di morire... Questa gamba è perduta... (*S'avvia verso la porta*).

CIUBUCOV – (*Gridandogli dietro*) E che non mettiate mai più piede in casa mia!

NATALIA – Andate pure in tribunale! Vedremo!

(*Lomov esce barcollando. Pausa. Il padre e la figlia riprendono fiato. Ciubucov commina avanti e indietro, covando la propria collera. Natalia si è seduta.*)

SCENA QUINTA (*Ciubucov e Natalia*)

CIUBUCOV – Al diavolo!

NATALIA – Che disonesto! Ecco; e poi va' un po' a fidarti dei buoni vicini!

CIUBUCOV – Mascalzone! Fantoccio impagliato!
 NATALIA – Pezzo di stupido! Dice ch'è sua la terra degli altri e poi ha pure il coraggio di alzar la voce!
 CIUBUCOV – E questo bel mobile, quest'imbecille che non vede più in là del proprio naso, ha pure la sfacciataggine di fare una richiesta... eccetera, eccetera... Eh? Una richiesta, capisci?
 NATALIA – Ma che richiesta?
 CIUBUCOV – Come! Era venuto per chiedere la tua mano.
 NATALIA – Per chiedermi?! Perché non me l'hai detto prima?
 CIUBUCOV – E s'era messo anche in frac per farsi più bello! Salame! Tartufo!
 NATALIA – Per me? Per chiedermi? Ah! (*Cade in una poltrona e geme*).
 CIUBUCOV – Ebbene? Cosa ti prende?
 NATALIA – Ri... ri... ri...
 CIUBUCOV – Che?
 NATALIA – Ri... ri... chiamalo. Fallo tornare indietro!
 CIUBUCOV – Far tornare chi?
 NATALIA – Presto! Presto! Mi sento male! Fallo tornare! (*Ha un attacco isterico*).
 CIUBUCOV – Che è? Cos'hai? (*Si afferra il capo tra le mani*) Sono un disgraziato, io! Mi sparerò! M'impiccherò! Non ne posso più!
 NATALIA – Muoio! Chiamalo!
 CIUBUCOV – (*Sputando*) Tfu!... Subito!... Non strillare! (*Esce di corsa*).
 NATALIA – (*Rimasta sola, geme*) Che abbiamo fatto! Che abbiamo fatto! Ah, se tornasse, se tornasse!
 CIUBUCOV – (*Rientrando di corsa*) Verrà subito, eccetera eccetera, che il diavolo se lo porti! Uff! Parlaci tu, ché io non ne ho proprio voglia...
 NATALIA – (*Gemendo*) Ah, se tornasse!
 CIUBUCOV – (*Grida*) Sta venendo, ti dico. Oh, che guaio, Dio santo, essere padre di una figlia zitella! M'ammazzerò! Sarò costretto ad ammazzarmi! E' stato insultato, offeso, cacciato via, e tutto questo per colpa tua... tua!
 NATALIA – No, tua!
 CIUBUCOV – Io non ci ho propria colpa! Zitta! Eccolo!
 NATALIA – Un uomo che stimo, delicato...
 CIUBUCOV – E adesso parlaci tu! (*Esce*).

SCENA SESTA (*Natalia*).

NATALIA – (*Sola, e passando dalle lacrime al sorriso*) Finalmente... Finalmente... Conoscerò finalmente le gioie del matrimonio... Condurrò finalmente una vita secondo i miei gusti... Ah! Ivan Vassilievic! E' il cielo che ti manda...

SCENA SETTIMA (*Natalia e Lomov*)

LOMOV – (*Entra abbattuto*) Ho una palpitazione spaventosa... Questa gamba non me la sento più... Ho delle fitte al fianco...
 NATALIA – Scusate, noi ci siamo un po' riscaldati, Ivan Vassilievic... Adesso ricordo: il Praticello del bove è proprio vostro.
 LOMOV – Il cuore mi batte in un modo spaventoso... Il Praticello è mio... Ah, mi ricomincia il solito tic alle palpebre!...
 NATALIA – Il Praticello è vostro, vostro... Sedete... (*Siedono*) Noi avevamo torto...

LOMOV – Io l'ho fatto per una questione di principio... Della terra non m'importa; quello che m'importa è di affermare il principio...

NATALIA – Sicuro, questione di principio. Se non vi dispiace parliamo d'altro.

LOMOV – Tanto più che ho le prove in mano. La nonna di mia zia dette ai contadini del nonno di vostro padre...

NATALIA – Basta, non ne parliamo più... (*Tra sé*) Non so come cominciare... (*A Lomov*) Avete intenzione di andar presto a caccia?

LOMOV – La caccia ai galli di montagna, mia egregia Natalia Stepanovna, ho intenzione di cominciarla dopo la mietitura. Ah! Avete sentito? Immaginate che disgrazia m'è capitata! Il mio fido cane Azzecca..., che voi vi degnate di conoscere, zoppica.

NATALIA – Che peccato! E perché?

LOMOV – Non so... O si dev'essere presa una storta, oppure altri cani lo hanno morso... (*Sospira*) Un cane meraviglioso, senza poi dire quello che m'è costato! Per averlo, pagai a Mironov 125 rubli.

NATALIA – L'avete pagato un po' troppo, Ivan Vassilievic!

LOMOV – Secondo me, invece, l'ho avuto molto a buon prezzo. E' un cane meraviglioso.

NATALIA – Papà per il suo Scappalesto ha speso 85 rubli e mi pare che Scappalesto sia molto meglio di Azzecca.

LOMOV – Scappalesto è meglio di Azzecca? Che dite mai? (*Ride*) Scappalesto è meglio di Azzecca!

NATALIA – Certo, che è meglio! Scappalesto è giovane, è vero, non è ancora un cane fatto; ma per sveltezza e agilità non c'è nessuno che lo superi nemmeno tra i cani di Volcianietzkij.

LOMOV – Scusate, Natalia Stepanovna, ma forse voi dimenticate che è corto di mandibola e un cane corto di mandibola ha sempre poca presa!

NATALIA – Corto di mandibola? E' la prima volta che lo sento!

LOMOV – Vi assicuro che la mascella inferiore è più corta di quella superiore.

NATALIA – E voi le avete misurate?

LOMOV – Le ho misurate. Per inseguire la selvaggina è buono, senza dubbio; ma, in quanto a prenderla, ne dubito...

NATALIA – In primo luogo il nostro Scappalesto è di buona razza, di pelo folto: è figlio di Attacca e di Cacciachiodi, mentre del vostro bastardo non si riesce a capire nemmeno la razza... E poi è vecchio e brutto come un asino...

LOMOV – Vecchio? Ma io non lo cambierei con cinque dei vostri Scappalesti... E come sarebbe possibile? Azzecca è un cane, mentre di Scappalesto... è perfino ridicolo discutere... Di cani come il vostro Scappalesto ogni cacciatore di frodo ne ha a bizzeffe. Venticinque kopeki sarebbe più che pagato.

NATALIA – Oggi, Ivan Vassilievic, voi avete in corpo lo spirito della contraddizione. Ora vi viene in testa che il Praticello del bove è vostro, ora che Azzecca è migliore di Scappalesto. Non mi piace un uomo che dice il contrario di quello che pensa. Voi sapete perfettamente che Scappalesto è cento volte migliore del vostro... del vostro stupido Azzecca. Perché dunque dite il contrario?

LOMOV – Io vedo bene, Natalia Stepanovna, che voi mi considerate o orbo o imbecille. Ma volete capire che Scappalesto ha la mascella corta?

NATALIA – Non è vero!

LOMOV – Ha la mascella corta!

NATALIA – (*Gridando*) Non è vero!

LOMOV – Perché gridate, signorina?

NATALIA – E perché voi dite delle cose assurde? E' disgustoso! Al vostro Azzecca sarebbe ora di tirargli una schioppettata e voi lo paragonate a Scappalesto!

LOMOV – Scusate, io non posso continuare questa discussione! Io soffro di cuore.

NATALIA – Io ho notato che i cacciatori che discutono di più sono quelli che capiscono di meno.

LOMOV – Signorina, tacete, ve ne prego... Il cuore mi si schianta... (*Grida*) State zitta!

NATALIA – Non starò zitta finché voi non riconoscerete che Scappalesto è cento volte meglio del vostro Azzecca.

LOMOV – Cento volte peggio! Che possa crepare, il vostro Scappalesto! Ah, le mie tempie... gli occhi... la spalla!...

NATALIA – Quel vostro stupido Azzecca, invece, non ha affatto bisogno di crepare, perché è già una carcassa ambulante.

LOMOV – (*Piangendo*) State zitta! Ho un arresto al cuore!

NATALIA – Non starò zitta! E vi dico ancora che il vostro Azzecca non ha naso.

LOMOV – Non ha naso? Azzecca non ha naso?

NATALIA – Non ha naso!

(*Sono faccia a faccia, viso contro viso, ripetendo con voce strozzata dalla colera: «Non ha naso? Non ha naso!». Entra Ciubucov.*)

SCENA OTTAVA (*Ciubucov, Natalia e Lomov*)

CIUBUCOV – (*Entrando*) Che c'è di nuovo?

NATALIA – Papà, digli sinceramente, in coscienza, quale dei due cani è migliore: il nostro Scappalesto o il suo Azzecca?

LOMOV – Stepan Stepanovic, ve ne supplico, dite soltanto questo: il vostro Scappalesto ha la mascella corta o no? Sì o no?

CIUBUCOV – E se anche fosse? Gran cosa davvero! Ma è certo che in tutto il distretto non c'è un cane migliore, eccetera, eccetera...

LOMOV – Ma il mio Azzecca non è forse meglio? In coscienza!

CIUBUCOV – Non vi agitate, mio caro... Permettete... Il vostro Azzecca ha senza dubbio le sue buone qualità... E' di razza pura, di gambe forti, tondo di fianchi, eccetera... eccetera. Ma questo cane, se volete saperlo, mio caro, ha due difetti capitali: è vecchio ed ha il muso corto.

LOMOV – Scusate, ma ho una tale palpitazione!... Veniamo ai fatti... Vogliate ricordarvi che negli Sterpeti di Marussca il mio Azzecca andava a pari con Scodinzola, il cane del conte, mentre il vostro Scappalesto stava un miglio indietro.

CIUBUCOV – Restò indietro perché il capocaccia del conte gli aveva dato una frustata.

LOMOV – E fece bene. Tutti i cani correvano dietro alla volpe e Scappalesto si era messo a inseguire un montone!

CIUBUCOV – Non è vero!... Mio caro, io sono irascibile, e perciò vi prego di troncare questa discussione. Lo frustò perché ognuno è invidioso del cane dell'altro... Sissignore! Tutti invidiosi! E anche voi, signore, non siete immune da tale peccato! Ecco, appena vi accorgete che un cane è migliore del vostro Azzecca, cominciate subito a dire qua, là... questo, quello... eccetera, eccetera... Sentite: io ricordo tutto!

LOMOV – E anch'io ricordo!

CIUBUCOV – (*Rifacendogli la voce*) «E anch'io ricordo!»... Ma che cosa ricordate?

LOMOV – Ah, il cuore!... Questa gamba non me la sento più... Non posso...

NATALIA – (*Rifacendogli la voce*) «Ah, il cuore!»... Che cacciatore siete? Voi dovrete starvene in cucina, sotto il camino, a schiacciare scarafaggi, piuttosto che correre dietro le volpi! «Ah, il cuore!»...

CIUBUCOV – E' vero; che cacciatore siete? Con le vostre palpitazioni, ecco, voi dovrete starvene a casa e non andare qua e là a cavallo. E almeno fosse per andare a caccia; ma ci andate solo per questionare e per dar fastidio ai cani degli altri, eccetera, eccetera... Io sono irascibile; lasciamo questo discorso. Voi, insomma non siete davvero un cacciatore? Voi andate a caccia per mettervi in mostra davanti al conte e ordire intrighi... Ah, il cuore!... Voi siete un intrigante!

CIUBUCOV – Cosa? Io un intrigante? (*Grida*) Tacete!

LOMOV – Intrigante!

CIUBUCOV – Ragazzino! Cucciolo!

LOMOV – Vecchio topo!

CIUBUCOV – Taci, altrimenti ti ammazzo come una pernice... e col fucile vecchio per giunta! Bel gingillo!

LOMOV – Tutti sanno che — ahi, il cuore! — che vostra moglie buon'anima vi dava le busse... Ah, la mia gamba... le mie tempie! Che formicolio davanti agli occhi!... Mi sento cadere, mi sento cadere!...

CIUBUCOV – E tu ti lasci sbattere le ciabatte sul muso dalla tua governante!

LOMOV – Ecco, ecco, ecco... il mio cuore s'è schiantato!... La mia spalla s'è staccata... Dov'è la mia spalla?... Muoio! (*Cade in una poltrona*) Un medico! (*Sviene*).

CIUBUCOV – Ragazzino! Poppante! Bel gingillo! Ah, mi sento male! (*Beve dell'acqua*) Male!

NATALIA – Che cacciatore siete? Voi non sapete nemmeno andare a cavallo! (*Al padre*) Papà! Che gli è successo? Papà! Guarda, papà! (*Emette delle grida*) Ivan Vassilievic! E' morto!

CIUBUCOV – Mi sento male!... Mi manca il respiro!... Aria!... Aria!... Aria!...

NATALIA – E' morto? (*Tira Lomov per la manica*) Ivan Vassilic! Ivan Vassilic! Che abbiamo fatto! E' morto! (*Cade in una poltrona*) Un medico! Un medico! (*Attacco isterico*).

CIUBUCOV – Ah!... Che succede? Che hai?

NATALIA – (*Geme*) E' morto! E' morto!... Sono vedova... E' morto!...

CIUBUCOV – Chi è morto?... (*Dopo aver guardato Lomov*) Ah! E' morto per davvero! Dio mio! Un po' d'acqua! Un dottore! (*Avvicina un bicchiere alla bocca di Lomov*) Bevetelo!... Macché; non beve!... Vuol dire che è morto... eccetera... Io sono il più infelice degli uomini! Perché non mi caccio una palla in fronte? Perché non mi sono ancora tagliato il collo? Che aspetto? Datemi un coltello! Datemi una pistola! (*Lomov si muove un poco*) Risuscita, a quanto pare... Bevetelo, un po' d'acqua!... Ecco così...

LOMOV – Un formicolio davanti agli occhi!... Una nebbia!... Dove sono?

CIUBUCOV – Sposatevi al più presto e... e andate al diavolo! Lei acconsente (*Congiunge la mano di Lomov con quella della figlia*). Lei acconsente, eccetera... Vi benedico e... eccetera, eccetera... Solo, però, lasciatemi in pace!

LOMOV – Eh? Che cosa? (*Levandosi*) Chi?

CIUBUCOV – Lei acconsente! Dunque? Bacciatevi e... e andate al diavolo!...

NATALIA – (*Gemendo*) E' vivo... Sì, sì... io acconsento...

CIUBUCOV – Bacciatevi!

LOMOV – Eh? Chi devo baciare? (*Lomov e Natalia si baciano*) Com'è piacevole!... Permettete: ma di che si tratta? Ah, già, capisco... Oh, il cuore!... Che formicolio davanti agli occhi!... Sono felice, Natalia Stepanovna... (*Le bacia la mano*) Questa gamba non me la sento più!...

NATALIA – Anch'io... anch'io sono felice!...

CIUBUCOV – Ah, che peso mi sono levato!... Uff!

NATALIA – Ma... però convenite almeno adesso che Azzecca è peggiore di Scappalesto!

LOMOV – Migliore!

NATALIA – Peggiore!

CIUBUCOV – Ecco: comincia la felicità coniugale! Champagne! Champagne!

LOMOV – Migliore!

NATALIA – Peggiore! Peggiore! Peggiore!

CIUBUCOV – (*Cercando di gridar più forte degli altri*) Champagne! Champagne!

L'ORSO

I PERSONAGGI

ELENA IVANOVNA POPOVA, una giovane e ricca vedova vestita a lutto.

GRIGORIJ STEPANOVIC SMIRNOV, giovane possidente, tenente.

LUKA, vecchio servitore della Popova.

GIARDINIERE, COCCHIERE, OPERAI (comparse finali).

LA SCENA

Salotto nella casa di campagna della Popova. Domina una grande fotografia di Nicolai Michailovic, marito defunto della Popova. Fiori freschi davanti all'immagine.

LE COSE NECESSARIE

Grande fotografia. Tavola, sedie, poltrona. Servizio con acqua e vodka. Due pistole.

SCENA PRIMA (*Popova e Luka*)

POPOVA – (*In lutto stretto, con gli occhi fissi su di una fotografia*) Nicolas!

LUKA – Così non va, signora... Voi non fate che rovinarvi la salute... La cameriera e la cuoca sono andate a cogliere le fragole; ogni essere è felice; perfino il gatto si sente felice e corre per il cortile dietro agli uccellini, mentre voi ve ne state tutto il giorno chiusa tra quattro pareti come una monaca, e senza la più piccola gioia. Proprio così! E' già un anno, nientemeno, che non uscite di casa!...

POPOVA – E non uscirò mai... A quale scopo? La mia vita è ormai finita. Lui giace nella tomba ed io mi sono seppellita fra quattro mura... Siam morti entrambi.

LUKA – Su, via! Non vorrei nemmeno sentirlo dire! Nicolai Michailovic è

morto e non c'è niente da fare; volontà di Dio, che il cielo l'abbia in gloria!... Vi siete tanto afflitta; ma adesso basta; è ora di smetterla. Non si può piangere e portare il lutto per tutta la vita. Anche a me, a suo tempo, è morta la moglie... Che farci? Mi addolorai, piansi per un mese... e poi basta; non sarebbe stato il caso che io avessi pianto la mia vecchiaia per tutta la vita. (*Sospira*) Avete dimenticato tutti i vicini... Non andate a far visita e non volete ricever nessuno. Noi, scusate, viviamo come le talpe: la luce del sole non la vediamo mai. Se non ci fossero persone dabbene sarebbe giusto; ma invece tutto il distretto è pieno di signori... A Ryblow c'è il reggimento; ci sono certi ufficiali!... un «bijou»; da lasciarci gli occhi addosso! E all'accampamento c'è un ballo ogni venerdì e poi quasi tutti i giorni suona la banda del reggimento... Eh, signora mia, siete giovane e bella; dovrete solo godere un po' la vita. La bellezza, vedete, non è concessa eternamente! Passeranno una diecina d'anni e voi, allora, vorrete pavoneggiarvi e far girare la testa ai signori ufficiali; ma sarà tardi!

POPOVA – (*Decisamente*) Ti prego di non parlare mai più di simili cose! Tu sai che, da quando è morto Nicolai Michailovic, la vita non ha più per me alcun valore. A te sembra che io sia viva, ma questa è solo un'apparenza! Io ho giurato a me stessa di non togliermi questo lutto e di non veder più la luce del sole fino al giorno della mia morte. Capisci? Possa la sua ombra vedere come io lo amo... Sì, sì, lo so; e lo sai bene anche tu... lui spesso è stato ingiusto con me, crudele e... e anche infedele, ma io gli resterò fedele sino alla tomba e mostrerò a lui come so amare. Di là, dalla sua tomba, egli mi vedrà tale quale io sono stata fino alla sua morte...

LUKA – Invece di fare certi discorsi, sarebbe meglio che andaste a fare una passeggiata in giardino, o che ordinaste di attaccare Tobi o Gigante e andarne a far visita ai vicini...

POPOVA – Ah!... (*Piange*).

LUKA – Signora!... Signora!... Che avete? Che Dio v'assisti!

POPOVA – Lui voleva tanto bene a Tobi. Lui lo montava sempre per andare dai Korciaghin e dai Vlasov. E come guidava bene! Quanta grazia nella sua figura, quando, con tutta forza, tirava le redini! Ricordi? «Tobi, Tobi!» Ordina che oggi gli sia data una doppia razione di biada.

LUKA – Va bene!

(*Un deciso e tagliente suono di campanello*).

POPOVA – (*Sussultando*) Chi è? Di' che non ricevo nessuno!

LUKA – Va bene, signora! (*Esce*).

SCENA SECONDA (*Popova sola*)

POPOVA – (*Guardando la fotografia*) Tu vedi, Nicolas, come io so amare e perdonare... Il mio amore si spegnerà con me, quando cesserà di battere il mio povero cuore. (*Ride tra le lacrime*) E tu non hai rimorso? Io sono una mogliettina docile, fedele, mi son serrata in casa e ti sarò fedele fino alla tomba, mentre tu... E tu non hai rimorso, cattivone? Tu m'ingannavi, facevi delle scenate; per intere settimane mi lasciavi sola...

SCENA TERZA (*Popova e Luka*)

LUKA – (*Entra costernato*) Signora, di là c'è un tale che chiede di voi... Vi vuol vedere...

POPOVA – Ma non gli hai detto che dal giorno della morte di mio marito, non ricevo nessuno?

LUKA – Gliel'ho detto, ma quello non vuole sentir nulla; dice che si tratta di una cosa assai urgente.

POPOVA – Io non ri-ce-vo!

LUKA – Gliel'ho detto, ma... sembra un indemoniato... sbraita, vuole entrar per forza... è già in camera da pranzo...

POPOVA – (*Irritata*) Be', fallo entrare... Che ignoranti! (*Luka esce*) Che peso questa gente! Che vogliono da me? Perché turbare la mia quiete? (*Sospira*) Macché! Vedo bene che devo assolutamente andarmene in un monastero... (*Resta pensierosa*) Sì, in un monastero...

SCENA QUARTA (*Popova, Luka e Smirnov*)

SMIRNOV – (*Entrando, a Luka*) Basta con le chiacchiere, idiota!... (*Avendo visto la Popova; dignitosamente*) Signora, ho l'onore di presentarmi: Grigorij Stepanovic Smirnov, possidente e tenente d'artiglieria in congedo. Sono costretto a disturbarvi per un affare assai importante.

POPOVA – (*Senza porger la mano*) Che vi occorre?

SMIRNOV – Il vostro defunto consorte, che io avevo l'onore di conoscere, mi è rimasto debitore di 1200 rubli in due cambiali. Siccome domani debbo pagare gl'interessi alla banca agricola, io, signora, vi pregherei di restituirmi i denari oggi stesso.

POPOVA – Milleduecento... E perché mio marito ha contratto con voi questo debito?

SMIRNOV – Comperò da me della biada.

POPOVA – (*Sospirando, a Luka*) Tu, intanto, Luka, non dimenticarti di far somministrare a Tobi una doppia razione di biada. (*Luka esce. A Smirnov*) Se Nicolaj Michailovic ha lasciato un debito con voi, s'intende bene che io pagherò; ma dovete scusarmi: oggi non ho denaro disponibile. Posdomani tornerà dalla città il mio fattore ed io gli ordinerò di pagarvi ciò che vi è dovuto; ma adesso non posso soddisfare il vostro desiderio... Inoltre oggi compiono appunto sette mesi che mio marito è morto ed io ora sono in un tale stato d'animo, che non mi sento affatto disposta ad occuparmi di questioni d'interessi.

SMIRNOV – E io invece sono in un tale stato d'animo che se domani non pago gli interessi, sarò completamente rovinato. Mi sequestreranno ogni cosa.

POPOVA – Posdomani voi avrete i vostri denari.

SMIRNOV – I denari mi occorrono non posdomani, ma oggi.

POPOVA – Scusate: oggi io non posso pagarvi.

SMIRNOV – E io non posso aspettare fino a posdomani.

POPOVA – Che posso farci se ora non ho denari?

SMIRNOV – Dunque non potete pagare?

POPOVA – Non posso...

SMIRNOV – Ehm!... Questa è la vostra ultima parola?

POPOVA – Sì, l'ultima.

SMIRNOV – L'ultima? Sul serio?

POPOVA – Sul serio.

SMIRNOV – E mille grazie! Ne prenderemo nota! (*Si stringe nelle spalle*). E poi vogliono pure che io conservi il mio sangue freddo! Poco fa ho incontrato per istrada l'impiegato del dazio che mi ha domandato: «Perché voi, Gri-

gorij Stepanovic, siete sempre inquieto?» Ma scusate; come mai non dovrei essere inquieto? Ho l'acqua alla gola: mi servono i quattrini... E' da ieri mattina all'alba che sono uscito di casa, ho fatto il giro di tutti i miei debitori e almeno uno mi avesse pagato! Ero stanco morto; ho passato la notte Dio sa dove: nella taverna di un ebreo, vicino a un barile di vodka... Alla fine arrivo qua, a 70 verste da casa mia, ho la speranza di riscuotere qualche cosa e invece mi si riceve con lo «stato d'animo»! Come non dovrei arrabbiarmi?

POPOVA – Mi sembra di aver parlato chiaro: quando il fattore tornerà dalla città, allora sarete pagato.

SMIRNOV – Io son venuto da voi, non dal fattore! Ma, scusate l'espressione, che diavolo me ne importa del vostro fattore?!

POPOVA – Scusate, egregio signore: io non sono abituata a certe espressioni, a un simile tono. Io non vi dò più ascolto! (*Esce in fretta*).

SCENA QUINTA (*Smirnov solo*)

SMIRNOV – Guardate un po'! Lo stato d'animo!... Sette mesi fa le è morto il marito! Ma io debbo pagare gl'interessi sì o no? Io vi domando: bisogna pagar gl'interessi sì o no? Be', voi avete la morte del marito, lo stato d'animo e altre mille sciocchezze... il fattore è andato chissà dove, che il diavolo se lo porti... ma io, intanto, che debbo fare? Debbo scappare in pallone per svignarmela dai miei creditori, dite un po'? Oppure prender la ritorsione e spaccarmi la testa contro il muro? Vado da Grusdiov: non è in casa; Jaroscevic s'era nascosto; con Kurizyn ho attaccato una lite d'inferno; Masutov aveva l'enterite; questa: lo stato d'animo! Nemmeno una di queste cagnaglie vuol pagare! E tutto questo perché io li ho trattati con troppi riguardi. Sono troppo delicato con loro! Ma, aspettate, adesso! Imparerete a conoscermi! Io non permetterò che mi si prenda in giro! Resterò piantato qui e non mi muoverò finché lei non pagherà! Brr!... Che rabbia che sento oggi, che rabbia! Per la rabbia mi tremano tutti i nervi e mi si strozza il respiro in gola... Mi sento perfino male! (*Grida*) Cameriere!

SCENA SESTA (*Smirnov e Luka*)

LUKA – (*Entrando*) Che desiderate?

SMIRNOV – Dammi dell'acqua o del kvass!

LUKA – (*Esce*).

SMIRNOV – Ma che logica! Un cristiano ha bisogno urgente di quattrini, sta con l'acqua alla gola e quella non paga, perché, guardate un po', non è disposta ad occuparsi di questioni d'interessi! Vera logica da femmine! Ecco perché non mi è mai piaciuto e non mi piace parlare con le donne. Per me è più piacevole sedere su una botte di dinamite, che parlare con una donna... Brrr!... Mi sento perfino i brividi addosso; tanto mi ha fatto uscire dai gangheri questa cara signora! Basta che io veda da lontano una di queste poetiche creature che per la rabbia mi sento venire certi crampi ai polpacci, da farti strillare.

SCENA SETTIMA (*Smirnov e Luka*)

LUKA – (*Entra e gli offre dell'acqua*) La signora è indisposta e non riceve.

SMIRNOV – Vattene!

LUKA – (*Esce*).

SMIRNOV – E' indisposta e non riceve! Non importa; non ricevere... Io resterò qui e non andrò via finché non mi darai i quattrini. Starai indisposta una settimana? E io resterò qui una settimana. Starai indisposta un anno? E io resterò qui un anno... I miei quattrini li riprenderò, mia cara! Non mi commoverai né col tuo lutto, né colle tue fossette alle guance... Non ci fanno impressione quelle fossette! (*Grida dalla finestra*) Siemion, stacca i cavalli! Non ce ne andremo tanto presto! Io resto qui! Di', là in scuderia, che diano un po' di biada ai cavalli! (*Si ritira dalla finestra*) Che tempo infame!... Fa un caldo insopportabile; nessuno paga; questa notte ho dormito male e per giunta eccoti questa befana vestita a lutto, che vien fuori col suo stato d'animo... Mi duole la testa... Non sarebbe il caso di bere un po' di vodka? Be', beviamo! (*Grida*) Cameriere!

LUKA – (*Entrando*) Che desiderate?

SMIRNOV – Dammi un bicchiere di vodka!

LUKA – (*Esce*).

SMIRNOV – Uff! (*Si siede e si guarda addosso*) Non c'è che dire; faccio una bella figura! Tutto impolverato, cogli stivali infangati, né lavato, né pettinato e col panciotto pieno di pagliuzze... Quella gentile signora, nella migliore delle ipotesi, mi avrà preso per un brigante. (*Sbadiglia*) E' un po' poco riguardoso presentarsi in un salotto in questo stato, ma non fa niente... Io qui, non sono un ospite, ma un creditore e per i creditori non è prescritto l'abito da società...

LUKA – (*Entra e offre la vodka*) Voi vi prendete un po' troppa libertà, signore...

SMIRNOV – (*Adirato*) Cosa?...

LUKA – Io... niente... io, veramente...

SMIRNOV – Con chi credi di parlare? Silenzio!

LUKA – (*Tra sé*) C'è piombato addosso questo energumeno... Il diavolo ce l'ha portato. (*Esce*).

SMIRNOV – Ah, che rabbia! Ho una tale rabbia addosso che mi sembra di poter ridurre in polvere l'universo. Mi ci sento perfino male... (*Grida*) Cameriere!

SCENA OTTAVA (*Popova e Smirnov*)

POPOVA – (*Entra con gli occhi bassi*) Egregio signore, nella mia solitudine è ormai un pezzo che non son più abituata alla voce degli uomini e non posso sentir gridare. Ve ne prego vivamente: non disturbate il mio racoglimento!

SMIRNOV – Datemi i quattrini e me ne andrò.

POPOVA – Mi pare di aver parlato chiaro: denari disponibili ora non ne ho; aspettate fino a posdomani.

SMIRNOV – Anch'io ho avuto l'onore di parlarvi chiaro: i denari mi servono non posdomani, ma oggi. Se voi non mi pagate oggi, domani non mi resta che mettermi un laccio al collo.

POPOVA – Ma che debbo fare se non ho i quattrini? Siete un bel tipo!

SMIRNOV – Dunque voi adesso non pagate? No?

POPOVA – Non posso...

SMIRNOV – In tal caso io resterò qui e non me ne andrò via finché non avrò quel che mi spetta... (*Si siede*) Pagherete posdomani? Benissimo! Io, fino a posdomani, resterò in questa posizione. Ecco: resterò così, a sedere...

(Balzando in piedi) Io vi domando: domani debbo pagare gl'interessi o no?...

Oppure credete che scherzi?

POPOVA – Egregio signore, vi prego di non gridare! Questa non è una scuderia!

SMIRNOV – Io non vi sto parlando di scuderie, ma vi domando questo: domani debbo pagare gl'interessi o no?

POPOVA – Voi non sapete come ci si debba comportare col sesso gentile.

SMIRNOV – Macché; lo so benissimo!...

POPOVA – No; nient'affatto! Voi siete un uomo grossolano, maleducato! Le persone dabbene non parlano così con le donne!

SMIRNOV – Ah, è meraviglioso! Come dunque desiderate che vi si parli? In francese forse? (*Irritato e con affettazione*) Madame, je vous prie... come son felice che non mi diate i quattrini!... Ah, pardon; perché vi ho disturbato! Oggi è un tempo così incantevole! E questo lutto vi sta così bene! (*Fa una riverenza*).

POPOVA – E' villano e poco spiritoso.

SMIRNOV – (*Imitando la sua voce*) E' villano e poco spiritoso! Io non so come ci si debba comportare col sesso gentile! Signora, in vita mia io ho visto più donne che voi non abbiate veduto passerotti! Tre volte mi son battuto in duello per le donne; dodici donne ho piantate io; nove hanno piantato me! Sissignora! C'è stato un tempo in cui facevo lo stupido, lo zerbinotto, lo sdolcinato, mi profondevo in complimenti, in riverenze... Ho amato, ho sofferto, ho sospirato alla luna, ho languito, ho spasimato d'amore... Ho amato appassionatamente, pazzamente, in tutte le maniere, ho sperperato metà della mia sostanza in nome dei teneri sentimenti; ma ora: no, grazie! Basta! Occhi neri, occhi appassionati, labbruzze vermiglie, fossette alle guance, chiaro di luna, sussurri, timidi sospiri: per tutto questo, signora, io oggi non darei nemmeno un centesimo! Io non parlo delle persone presenti; ma tutte le donne, dalla prima all'ultima, sono frivole, civette, pettegole, invidiose, bugiarde fino al midollo delle ossa, leggere, piccole di cervello, senza cuore, con una logica rivoltante e, per quanto riguarda questo (*si batte sulla fronte*), scusate la franchezza, anche una gallina può dare dei punti a qualsiasi artista in gonnella! Guarda una di queste poetiche creature: vaporose, eteree, come tante dee; tutte in estasi... Ma guardale nell'anima: sono dei volgarissimi coccodrilli. (*Afferra la spalliera di una seggiola. La sedia scricchiola e va in pezzi*) Ma ciò che è più ripugnante è che questi coccodrilli s'immaginano, non si sa perché, che il loro capolavoro, il loro privilegio, il loro monopolio, siano i teneri sentimenti! Al diavolo! Appiccatemi a questo chiodo con la testa in giù, se è vero che la donna sa amare qualcuno all'infuori dei cagnolini... Nell'amore la donna non sa fare altro che gemere e far piagnistei. Mentre l'uomo soffre e si sacrifica, tutto l'amore della donna si riduce a questo: pavoneggiarsi e cercar di prenderti più forte per il naso. Voi avete la disgrazia di essere donna e quindi da voi stessa potete conoscere la natura femminile. Ditemi in coscienza: avete mai veduto in vita vostra una donna che fosse sincera, fedele e costante? Mai! Fedeli e costanti sono soltanto le brutte e le vecchie! Sarebbe più facile incontrare un gatto con le corna o una beccaccia bianca, che una donna costante.

POPOVA – Scusate... allora, secondo voi, chi è fedele e costante in amore? L'uomo forse?

SMIRNOV – Sissignora; l'uomo!

POPOVA – L'uomo! (*Ride malignamente*) L'uomo, fedele e costante in amore!

Sentite che novità! (*Con calore*) Ma che diritto avete di dir questo? Fedeli e costanti, gli uomini! Giacché siamo a questo punto, vi dirò che, di tutti gli uomini che ho conosciuti e conosco, il migliore era il mio povero marito... Io lo amavo appassionatamente, con tutta la forza del mio essere, come può solo amare una donna giovane, spirituale; io gli detti la mia giovinezza, la felicità, la vita, le mie sostanze; vivevo di lui, lo adoravo come un idolo; ebbene... lo credereste? Questo raro campione di uomo m'ingannava ad ogni passo nel modo più sfacciato! Dopo morto, ho trovato nel suo scrittoio uno scrigno pieno di lettere amorose; e quando era vivo — fa spavento a ricordarlo — mi lasciava sola per intere settimane, sotto i miei stessi occhi corteggiava altre donne e mi tradiva, sperperava il mio denaro, giocava con i miei sentimenti... Nonostante tutto questo io lo amavo e gli ero fedele... E, come se ciò non bastasse, egli è morto ed io sono sempre fedele a lui e costante nel mio amore. Io mi sono seppellita per sempre fra quattro mura e fino alla morte mai deporrò queste gramaglie...

SMIRNOV — (*Con un sorriso di scherno*) Gramaglie!... Ma per chi credete di prendermi? Come se io non sapessi perché portate questo domino nero e vi siete seppellita fra quattro mura! Guarda un po'! Tutto ciò è così pieno di mistero, così poetico! Passa davanti alla vostra villa un qualche ufficialetto o un poeta a spasso, guarda le vostre finestre e pensa: «Qui vive una misteriosa Tamara, che, per amore verso il marito, si è seppellita fra quattro mura». Li conosciamo certi giochetti!...

POPOVA — (*Punta sul vivo*) Cosa? Come osate dirmi questo?

SMIRNOV — Voi vi siete seppellita viva, eppure non avete dimenticato d'incipriarvi!

POPOVA — Ma come osate parlare con me in tal modo?

SMIRNOV — Non gridate, per piacere; io non sono il vostro fattore! Permettete-mi di dire pane al pane e vino al vino. Io non sono una donna e sono abituato a esprimere la mia opinione schiettamente! Favorite dunque di non gridare!

POPOVA — Non sono io che grido, ma voi! Fate il piacere di lasciarmi in pace!

SMIRNOV — Datemi i miei denari e me ne vado.

POPOVA — Non ve li darò!

SMIRNOV — No; me li darete!

POPOVA — No; a vostro dispetto, non vi darò nemmeno un soldo! Potete pure lasciarmi in pace!

SMIRNOV — Io non ho il piacere né di essere il vostro marito né il vostro fidanzato e quindi, per favore, non mi fate delle scenate. (*Si siede*) Non mi piacciono certe cose.

POPOVA — (*Ansando per la stizza*) Vi siete permesso di sedervi?

SMIRNOV — Sissignora, mi son seduto.

POPOVA — Vi prego di andarvene!

SMIRNOV — Restituitemi i denari... (*Fra sé*) Ah, che rabbia! Che rabbia!

POPOVA — Io non ho voglia di parlare con gl'insolenti! Favorite levarvi dai piedi! (*Pausa*) Non ve ne andate? No?

SMIRNOV — No.

POPOVA — No?

SMIRNOV — No!

POPOVA — E va bene!

(*Suona il campanello*).

SCENA NONA (*Luka, Popova e Smirnov*)

POPOVA – Luka, fa' uscire questo signore!

LUKA – (*Avvicinandosi a Smirnov*) Signore, favorite uscire. E' questo l'ordine Non c'è che fare...

SMIRNOV – (*Balzando in piedi*) Silenzio! Con chi credi di parlare? Ti faccio diventare una marmellata!

LUKA – (*Mettendosi una mano sul cuore*) Dio!... Dio mio!... (*Si lascia cadere su una poltrona*) Oh, povero me, povero me! Mi son sentito mancare il fiato!

POPOVA – Dov'è Dascia? Dascia! (*Gridando*) Dascia! Pelagia! Dascia!

LUKA – Ah! Sono andate a cogliere i lamponi... Non c'è nessuno in casa... Mi sento male! Un po' d'acqua!

POPOVA – Favorite uscirmi dai piedi!

SMIRNOV – Vi dispiacerebbe di essere un po' più garbata?

POPOVA – (*Stringeno i pugni e battendo i piedi*) Siete un villano! Un orso! Un masnadiere! Un mostro!

SMIRNOV – Come? Che avete detto?

POPOVA – Ho detto che siete un orso, un mostro!

SMIRNOV – (*Facendo un passo avanti*) Scusate, che diritto avete d'insultarmi?

POPOVA – Sì, v'insulto... ebbene? Credete di farmi paura?

SMIRNOV – E voi, perché siete una romantica creatura, credete di avere il diritto di offendere impunemente? Sì? Vi sfido al duello!

LUKA – Dio!... Dio mio!... Un po' d'acqua!

SMIRNOV – Alla pistola!

POPOVA – Perché voi avete pugni forti e il collo taurino, credete forse di farmi paura? Eh? Masnadiere che non siete altro!

SMIRNOV – Vi sfido! Io non permetto a nessuno di offendermi e non sto a guardare se voi siete una donna, se appartenete al sesso debole.

POPOVA – (*Cercando di gridare più forte*) Orso! Orso! Orso!

SMIRNOV – E' ormai tempo di liberarsi dal pregiudizio che gli uomini soltanto siano tenuti a render conto delle offese! Uguaglianza di diritti, uguaglianza di diritti, corpo d'un diavolo! Io vi sfido!

POPOVA – Alla pistola? Va bene!

SMIRNOV – Sull'istante!

POPOVA – Sull'istante! Mio marito ha lasciato delle pistole... Le porto subito qua... (*Si avvia in fretta poi torna indietro*) Con quale gusto vi cacerò una palla in quella faccia di bronzo! Che il diavolo vi porti! (*Esce*).

SMIRNOV – L'ammazzerò... come un pollastro! Non sono un ragazzo io, non sono un cagnolino sentimentale; per me non esiste il sesso debole!

LUKA – Mio buon signore!... (*Si mette in ginocchio*) Fammi questa grazia, abbi compassione di questo povero vecchio, va' via di qui! M'hai fatto morir di paura e adesso ti vuoi mettere a far un duello!

SMIRNOV – (*Senza dargli ascolto*) Fare il duello, anche questo è uguaglianza di diritti, emancipazione! I due sessi sono uguali! L'ammazzerò per principio! Ma che donna, eh? (*Rifà la sua voce*) «Che il diavolo vi porti... Vi cacerò una palla in quella faccia di bronzo...» Che donna, eh? Era diventata rossa, schizzava fuoco dagli occhi... Ha accettato la sfida! Parola d'onore, è la prima volta in vita mia che vedo una donna simile!...

LUKA – Esci, signore! Pregherò sempre Dio per te!

SMIRNOV – Questa è una donna! Questa, ecco, la capisco! Una vera donna!

Non è una piagnona, una pappamolla, ma è un fuoco, una dinamite, una bomba! Dispiace perfino di ammazzarla!

LUKA – (*Piangendo*) Mio buon signore... esci!

SMIRNOV – Mi piace sul serio! Proprio sul serio! Sebbene abbia le fossette alle guance, mi piace lo stesso! Son pronto anche a condonarle il debito... e anche la rabbia m'è passata... Che donna meravigliosa!

SCENA DECIMA (*Popova, Luka e Smirnov*)

POPOVA – (*Entra con le pistole in mano*) Ecco le pistole... Ma, prima di batterci, favorite mostrarmi come si fa a sparare... Io, in vita mia, non ho mai preso in mano una pistola.

LUKA – Salvaci, Dio santo; facci la grazia... Vado a chiamare il giardiniere e il cocchiere... Di dove ci è piombata addosso questa disgrazia?! (*Esce*).

SMIRNOV – (*Osservando le pistole*) Vedete, ci sono diverse specie di pistole... Ci sono delle pistole speciali per duello, le Mortimer... Ma queste che avete voi sono delle pistole sistema Smith e Vesson, a triplice chiusura, con estrattore, a percussione centrale... Magnifiche pistole!... Costano almeno 90 rubli al paio... La pistola si deve tenere così... (*Fra sé*) Che occhi, che occhi! Una donna incendiaria!

POPOVA – Così?

SMIRNOV – Sì; così... Poi sollevate il cane... ecco, poi, prendete la mira... La testa un po' indietro! Stendete il braccio, per benino... Ecco, così... Poi, ecco, con questo dito premete il grilletto; ed è fatto... Ma la regola più importante è questa: bisogna star calmi e mirare senza fretta... Bisogna star bene attenti che non tremi la mano.

POPOVA – Benissimo... Sparare qui nelle stanze, non va; andiamo in giardino.

SMIRNOV – Andiamo. Però premetto che io sparero' in aria.

POPOVA – Ci mancava anche questo! E perché?

SMIRNOV – Perché... perché... Lo so io perché!

POPOVA – Avete paura? Sì? Aaah! No, signore; non cominciate a tergiversare! Favorite seguirmi! Io non avrò pace finché non avrò colpito la vostra fronte... sì, quella fronte che tanto odio! Avete paura?

SMIRNOV – Sì, ho paura.

POPOVA – Mentite! Perché non volete battervi?

SMIRNOV – Perché... perché voi... mi piacete.

POPOVA – (*Ride maliziosamente*) Io gli piaccio! Lui osa dire che gli piaccio! (*Indicando la porta*) Potete andare.

SMIRNOV – (*Depone in silenzio la pistola, prende il cappello e s'avvia; vicino alla porta si ferma; per mezzo minuto tutti e due si guardano in silenzio; poi egli comincia a parlare, avvicinandosi con indecisione alla Popova*) Sentite... Siete ancora inquieta?... Anch'io sono stato sanguinosamente provocato, ma vedete... Come dire? Ecco, vedete, propriamente parlando, la questione sta in questi termini... (*Grida*) Ma sì, ci ho forse colpa io se voi mi piacete? (*Dà di piglio alla spalliera di una sedia; la sedia scricchiola e si rompe*) Corpo d'un diavolo; che mobilio fragile, in casa vostra! Voi mi piacete!... Capite? Io... io son quasi innamorato!

POPOVA – Andatevene via; io vi odio!

SMIRNOV – Dio, che donna! In vita mia non ho mai visto niente di simile! Son finito! Son rovinato! Son cascato in trappola come un sorcio!

POPOVA – Andatevene, altrimenti sparo!

SMIRNOV – Sparate pure! Voi non potete comprendere quale felicità sia il morire sotto gli sguardi di questi meravigliosi occhi, morire per la palla di una pistola impugnata da questa manina di velluto... Io son diventato pazzo! Riflettete e decidete subito, poiché, se io esco di qui, noi non ci vedremo più! Decidete!... Io sono un nobile, un uomo dabbene, ho diecimila rubli di rendita all'anno... so piantare una palla in un soldo buttato in aria... ho dei magnifici cavalli... Volete diventar mia moglie?

POPOVA – (*Indignata, agita in aria la pistola*) Voglio battermi! Alla pistola!

SMIRNOV – Son diventato pazzo... Non capisco più nulla... (*Grida*) Cameriere! Un po' d'acqua!

POPOVA – (*Grida*) Alla pistola!

SMIRNOV – Son diventato pazzo; mi sono innamorato come un ragazzino, come uno stupido! (*L'afferra per la mano; essa emette un grido per il dolore*) Io vi amo! (*Cade e resta in ginocchio*) Amo come non ho mai amato! Dodici donne ho lasciato io, nove hanno lasciato me, ma non ne ho amata nessuna come voi. Sono ebbro, sconvolto, liquefatto... Sto in ginocchio come uno stupido e chiedo la vostra mano... Che onta, che vergogna! Cinque anni che non amavo più; l'avevo giurato a me stesso e ora, all'improvviso, mi sento trascinare, prendere, trasportare... Chiedo la vostra mano! Sì o no? Non volete? Non fa niente! (*Si alza e si avvia rapidamente verso la porta*).

POPOVA – Aspettate...

SMIRNOV – (*Fermandosi*) Dunque?

POPOVA – Niente; andate... Anzi, aspettate... No; andate, andate! Io vi odio! Anzi no... Non andate via! Ah, se sapeste che rabbia, che rabbia! (*Butta la pistola sul tavolo*) Mi si sono gonfiate le dita con questa porcheria... (*Lacera un fazzoletto per la stizza*) Perché ve ne state piantato lì? Andatevene!

SMIRNOV – Addio!

POPOVA – Sì, sì, andate!... (*Grida*) Dove andate? Aspettate... Ma no, andate. Ah, che rabbia! Non vi avvicinate, non vi avvicinate!

SMIRNOV – (*Avvicinandosi a lei*) Che rabbia che sento contro me stesso! Mi sono innamorato come uno studentello, mi son messo in ginocchio... Mi sento perfino i brividi addosso... (*Rudemente*) Io vi amo! Ci mancava proprio che m'innamorassi di voi! Domani debbo pagar gl'interessi, la falciatura è incominciata e intanto voi... (*La prende per la vita*) Non me lo perdonerò mai...

POPOVA – Indietro, indietro! Via le mani! Io vi... odio! Voglio ba-battermi! (*Un lungo bacio*).

(*Entrano Luka con una scure, il Giardiniere col rastrello, il Cocchiere con un forcone, alcuni Operai con delle mazze*).

LUKA – (*Avendo visto la coppia che si bacia*) Signore Iddio! (*Pausa*).

POPOVA – (*Abbassando gli occhi*) Luka, di' laggiù in scuderia che oggi, a Tobi, niente biada.

COME PERDERE LE STAFFE

**ovvero
cadute da un cavallo, da una sedia o dal seggiolone**

Carlo, Valerio e Bano

L'Augusto è nato un giorno cadendo da cavallo e, dopo alcuni inutili tentativi, ha rinunciato definitivamente a risalirvi, rimanendo attonito in mezzo alla pista. Ci riferiamo ad un episodio realmente accaduto, al quale gli storici fanno risalire l'origine della maschera di Augusto (quello con il naso rosso).

Correva l'anno 1867, e correva anche il cavallo, tanto che Tom Belliny, cavallerizzo amante del vino, e dal naso quindi un po' rosé, non riusciva proprio a salirci ed a rimanerci sopra. Ma quella sera al circo Renz le sue cadute alcoliche non gli ottennero fischi, anzi pare che finisse portato in trionfo, come un augusto appunto.

Al di là dell'aneddoto, le origini dell'augusto, come quelle del clown bianco, sono avvolte dal mistero. Ci si affanna a trovargli parentela con le maschere della commedia dell'arte, con gli zanni o addirittura con il risalire ai tragici greci. Ovvero siamo tutti parenti a questo mondo, anzi fratelli.

Ma questo mistero sa un po' del segreto di Pulcinella, perché l'augusto o, più genericamente, il clown, c'è sempre stato.

Jacques Lecoq, uno dei più importanti mimi francesi, a questo riguardo è molto chiaro: «Il vocabolo è recente, tuttavia il suo contenuto esiste dai tempi più remoti. Trasformista (ha cambiato nome attraverso le epoche e i paesi, scoprendo un aspetto diverso ad ogni tappa del suo viaggio), questo personaggio ridicolo, di cui ci si burla, che burla se stesso, che ci fa ridere con le sue sballate parodie di melodie rispettabili, è sempre stato presente nello spettacolo, per farci ridere e per aiutarci a vivere meglio, grazie alla sua capacità di liberare la serietà della componente angosciosa».

Per noi è proprio vero, e crediamo anche per chi ha iniziato a lavorare sulla comicità, magari a partire da quelle quattro proposte che ad ogni puntata vi facciamo; il lavoro minuzioso di perfezionamento di una gag, il prova e riprova di un salto o la costruzione di un vero e proprio spettacolo, non sono nient'altro che il racconto, l'esplicitazione di questo riconoscersi comici, inadeguati alle nostre e altrui aspettative.

«Il piccolo naso rosso non basta a fare un clown professionista, e la rappresentazione non deve essere esibizione consolatrice. Il clown deve recitare per il

pubblico, più che recitarsi davanti al pubblico. Il clown, deve fare colpo». Come dire, occorre talento o, come dice Jannacci, «Ci vuole orecchio». Noi, intanto, cominciamo ad ascoltare.

LA SEDIA, questa incontrollabile sconosciuta

La sottrazione

E' semplice: estrarre da sotto a colui che sta per sedersi, la sedia. Chi cade dovrà evidentemente evitare di farsi male, perciò vi consigliamo di cadere un po' spostati su un lato del corpo e di battere (non di appoggiarvi!) la mano aperta per terra (vedi caduta indietro).

La capriola con ritorno - I

Partendo da seduti sulla sedia, fate una capriola in avanti, e poi subito una indietro: dovrete ritrovarvi seduti. Provate e riprovate molte volte, finché il «movimento» sia fluido e, soprattutto, naturale, anzi il più incurante possibile.

La capriola con ritorno - II

A cavalcioni di una sedia, cadere in avanti con una capriola. Onde evitare di battere con il mento contro lo schienale, fare un piccolo salto in caduta. Quando vi sentirete sicuri, potrete anche ritornare seduti con una capriola all'indietro, avendo l'avvertenza di afferrare, nella risalita, lo schienale con le mani.

Il salto della sedia

Si tratta di sedersi con un salto (con rincorsa o senza) da dietro lo schienale e di atterrare nel contempo morbidamente e senza esitazioni sul sedile. Evitate gli spigoli ed evitate di saltare troppo in là.

Camminando sulle nuvole

Camminando, incontrare sulla propria strada una sedia e fare... come se non ci fosse. La meccanica elementare è questa: si sale prima con un piede sul sedile, poi con l'altro sullo schienale, si sposta il peso nella direzione di marcia e, mantenendo l'equilibrio, la sedia cadrà, mentre voi continuerete il vostro cammino.

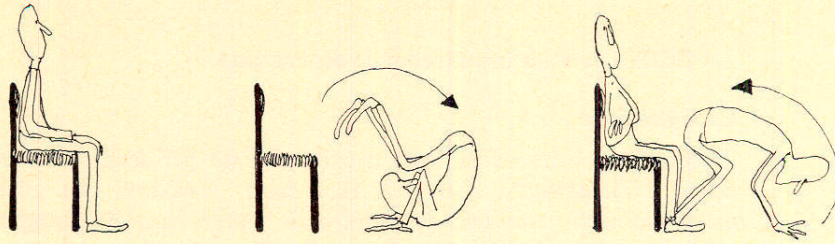
La prima volta vi sembrerà rischioso, ma la caduta della sedia è più rumorosa che altro: caso mai, fatevi aiutare nell'equilibrio da una persona lateralmente alla sedia.

IL RISVEGLIO

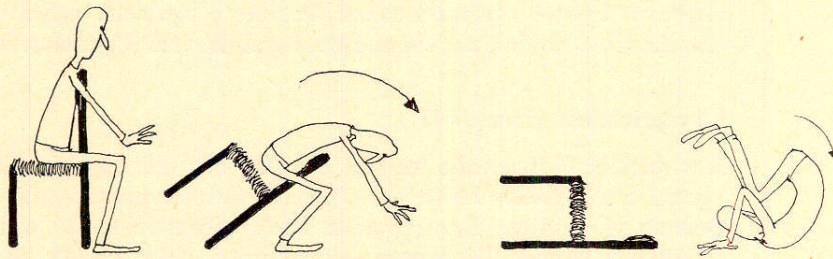
Dallo spettacolo per bambini «Arrivano i clowns!!» della Filarmonica Clowns

PERSONAGGI: *Due clowns, A e B*

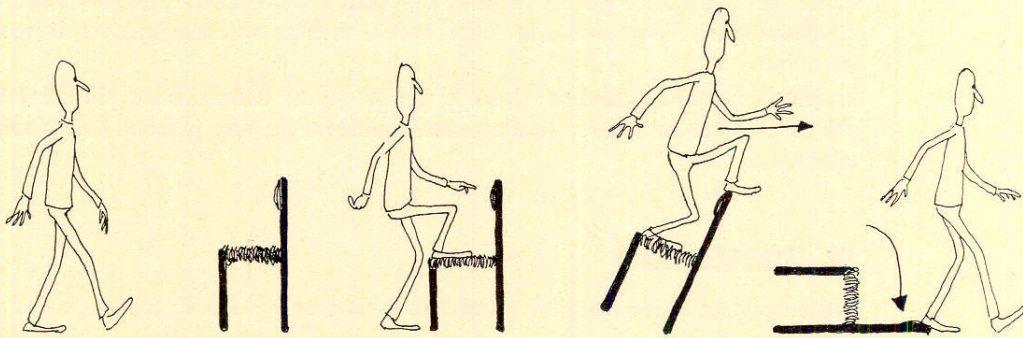
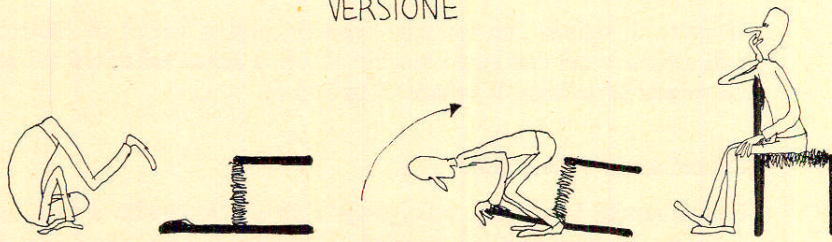
ACCESSORI: *Due o tre sedie affiancate, un lenzuolo, una sveglia.*



CAPRIOLA IN AVANTI CON RITORNO



SECONDA
VERSIONE



CAMMINANDO SULLE NUVOLE

NOTA:

Le sedie sono affiancate a mo' di panchina, i due clowns sono completamente sommersi dal lenzuolo, in modo che non si capisca la situazione «fisica». Spuntano solo la testa di B e i piedi di A. A farà suonare la sveglia nascosta sotto il lenzuolo.

1. A e B seduti sulle sedie, coperti dal lenzuolo.
2. Iniziano a russare ritmicamente, rispondendosi l'un l'altro.
3. Mentre russano, muovono a tempo il lenzuolo.
4. Suona la sveglia.
5. A si desta dal sonno, ha in mano la sveglia, la porge a B, ancora assopito.
6. B, dopo non pochi tentativi, ferma la suoneria e si riaddormenta.
7. A si alza, si prepara alla toilette, apre con una mano il rubinetto (attenti ai punti fermi).
8. B si alza, insonnolito, sbadiglia, si stira e si mette in fila, dietro ad A.
9. A inizia a lavarsi il viso.
10. B si riaddormenta, appoggiandosi (la testa chinata sulla schiena) completamente ad A.
11. A non si accorge di questo, continua nella toilette.
12. Nell'enfasi, A passa con le mani dal suo viso, dal collo al collo di B (questo movimento è unito e continuo).
13. B continua a dormire, assecondando come sonnambulo i movimenti di A.
14. Sempre senza voltarsi, A alza le braccia di B e lava ascelle e schiena a B.
15. B, come sopra, asseconda A.
16. A prende la gamba sinistra, la alza e la «mette sotto il rubinetto».
17. B alza insieme la gamba con A.
18. A lava le gambe, poi le abbassa.
19. A rialza la destra.
20. B fa lo stesso.
21. A lava le gambe e le abbassa.
22. A, a questo punto, ha un attimo di ripensamento.
23. B gratta la testa ad A.
24. B, con la mano, sostiene il mento di A.
25. A, confuso, si guarda le mani.
26. A acciappa una mano estranea, si volta e si accorge della presenza di B e di aver lavato il compagno.
27. B si stira, sorride angelicamente rivolto ad A.
28. A, seccato, riempie il cappello di acqua e la getta sul volto di B.
29. B riceve il getto violento di acqua gelida, si sveglia così definitivamente.
30. A e B confabulano insieme.
31. A si accorge della presenza del pubblico.
32. B continua a confabulare con A.
33. A indica a B, con l'espressione del volto, la presenza della gente.
34. B si volta e vede. Si preparano a suonare...

Lo spettacolo continua. Buon divertimento!

IL TESTO TEATRALE

"Ho incominciato da bambino a scrivere teatro, ricopiando commedie e adattando a teatro dei racconti..."

Luigi e Bano

Seconda puntata. Partiamo dal fatto che bambini e ragazzi, non soltanto i nostri, ma anche i vostri (e, forse, anche noi adulti), sentono un istintivo bisogno di crearsi «un mondo fantastico» dentro cui muoversi, agire, parlare, vivere, con piacere, sincerità, disinvoltura, immediatezza, libertà. In questo mondo immaginario ogni bambino si sente un «personaggio reale», che ha però tutte le caratteristiche di quello teatrale, pur non indossando costumi e maschere, e senza salire sopra un palcoscenico. Che obbliga il bambino a crearsi questo mondo e a diventare personaggio è il suo bisogno di esistere, di giocare, di comunicare con sé e con gli altri, in maniera gratuita, senza la necessità di un pubblico di spettatori. E per far ciò non hanno bisogno di «vedere» altri né di sapere che ci sono i teatri dove si paga per entrarvi.

In questo caratteristico comportamento infantile ci pare di individuare le radici del gioco drammatico (drammatizzazione) e del fatto teatrale (teatro). Una precisazione necessaria: teatro e drammatizzazione hanno elementi ed aspetti comuni, ma anche molte differenze. Con una tabella comparativa proviamo a vedere con maggior chiarezza queste due realtà, per evitare confusione e ambiguità, nemiche di un progetto scolastico di arte drammatica.

TEATRO

- Il copione: testo scritto (opera letteraria o canovaccio).
- E' rappresentazione.
- E' lavoro.
- Attori in atteggiamento di lavoro.
- Le regole sono stabilite da un regista, insieme agli attori e operatori.
- Il testo e i gesti sono studiati dagli attori.
- Attori e spettatori hanno ruoli fissi e distinti.

DRAMMATIZZAZIONE

- Progetto verbale, sempre suscettibile di cambiamenti.
- E' espressione.
- E' gioco.
- Giocatori di un gioco collettivo.
- Le regole sono formulate dai giocatori.
- Parole ed azione vengono improvvisate sul tema fissato in partenza.
- Fra giocatori e spettatori c'è interscambio di ruoli.

- Il regista regola lo svolgimento dello spettacolo.
- La messa in scena del testo è prevista in tutte le sue fasi, in ogni particolare.
- Gli attori rivivono una «finzione» teatrale.
- Alle volte l'attore si realizza attraverso i ruoli.
- Il teatro è:
 - spettacolo.
 - creazione di situazioni immaginate dall'autore e abbozzate nelle linee generali.
 - impegno vitale e totale (non sempre)
 - comunicazione.
- L'animatore lascia e/o fa andare avanti il gioco.
- Il gioco drammatico può anche non riuscire, specie se il tema non è sentito dai giocatori.
- I ragazzi giocano a «essere».
- I ragazzi si realizzano sempre nel ruolo.
- La drammatizzazione è:
 - realizzazione di un progetto su cui è nato il gruppo.
 - ricreazione di situazioni con il desiderio di realizzarvi.
 - impegno vitale e totale sempre.
 - divertimento.

Le riflessioni, proposte ed esperienze che vi raccontiamo in questa rubrica «teatro-espressione scuola» non saranno di drammatizzazione, ma di teatro, il cui punto di partenza resta il testo scritto o copione. Il testo può essere un'opera letteraria compiuta e, in un certo senso, potremmo dire anche autonoma, fatta di battute (il dialogo) e di didascalie (indicazioni coreografiche: movimenti e gesti; psicologiche: toni e sentimenti; scenografiche e dei costumi). Il copione può anche essere un semplice canovaccio, alla maniera della Commedia dell'Arte, nel quale vengono indicati i personaggi, l'intreccio drammatico, il succedersi delle situazioni, i temi dei dialoghi e, alle volte, anche pezzi di dialoghi.

Abbiamo detto che un'opera teatrale letteraria è «completa ed autonoma»; ma non del tutto, perché il teatro è completo quando sono presenti tutti gli elementi che lo costituiscono: testo, attori, regista, spazio teatrale e spettatori. E per capire ed essere in grado di giudicare appieno un'opera teatrale non c'è altro modo che quello di vederla rappresentata. Anzi, andiamo oltre ancora: siamo convinti che è possibile penetrare e gustare il genio drammatico di Sofocle, Shakespeare, Molière o Goldoni o altri, solo a chi gli riesce di rappresentarli. Proprio per questo diventa necessario portare a teatro, almeno una volta all'anno, gli allievi di ogni scuola; fra l'altro, in due ore di spettacolo apprenderanno quell'opera teatrale meglio che in un mese di studio e di ripetizione scolastica.

Il secondo intervento che proponiamo, a livello scolastico, è quello di «accostare» giovani, ragazzi e bambini alle opere teatrali, antiche e moderne, incominciando dalle più semplici. E programmare una ricerca di teatro fra gli alunni è sicuramente un fatto culturale, educativo e sociale di valore, che, fra l'altro, può suscitare in essi nuovi interessi rimasti assopiti e, forse, anche stimolare attitudini che, diversamente, resterebbero avvolte nella pezza e sotterrate come il talento di cui parla il Vangelo di Luca.

Ma la scelta di un testo teatrale per una sua messa in scena, tenetelo presente, è però sempre vincolata da fattori oggettivi, indipendenti dalla nostra volontà, che condizionano in maniera determinante e non sempre positiva.

Ad esempio, una compagnia di pochi elementi non potrà mai allestire un'opera di Shakespeare, dove di solito agiscono numerosi personaggi; nel qual caso bisogna ricorrere alle forbici e mutilare il copione, come ha fatto in questa stagione Aldo Trionfo, che volendo rappresentare di Anouilh «Becket e il suo re», ha dovuto eliminare ben due vescovi, un arcivescovo, un cardinale, quattro baroni inglesi, due baroni francesi, due figli del re, due contadini, che, in tutto, fanno la bellezza di quattordici personaggi, e altre comparse ancora.

Anche lo spazio di cui si dispone impone delle scelte e spesso anche delle rinunce. In una palestra o grande piazza non potrà certo trovare né l'ambiente adatto né la giusta atmosfera un dramma psicologico di Strindberg, in cui pochi personaggi si muovono nello spazio ristretto di una camera.

Non parliamo dei condizionamenti finanziari: non si finirebbe più di elencare inconvenienti, rischi e anche fallimenti. La scelta del testo è pure legata ai gusti personali di una regista, della compagnia e del pubblico.

Una volta scelto il testo, lo si deve leggere insieme. Giorgio, un professore delle medie, ci ha detto che nella lettura collettiva di un copione teatrale ha scoperto la ricetta per intrattenere le scolaresche che deve assistere in assenza di colleghi. «Mi sono portato in classe copie o fotocopie di EG: Occhiali per vederci, Woyzeck, La ballata delle marionette, Don Chisciotte... ho distribuito le parti, e ci siamo messi ad "ascoltare" il testo dialogato. Sono tutti attentissimi. Terminata l'ora, non vogliono lasciare l'aula se lo spettacolo non è finito. E dopo, dallo spettacolo letto, nascono sempre delle conversazioni vive, interessanti, impegnate».

La terza proposta: scrivere teatro. Non ex novo, perché non è facile, anzi è assai difficile, ma partendo e rielaborando un soggetto preesistente: un racconto, una novella, il capitolo di un romanzo o anche un romanzo. E' certamente faticosa e impegnativa la composizione di un «testo-dialogo teatrale», ma altamente formativa. Pensiamo che per questa via si possa arrivare alla drammaturgia (che è l'arte di comporre drammi). L'idea di fare scuola di recitazione insegnando anche a scrivere una commedia è un'antica convinzione di Eduardo De Filippo, che ha potuto realizzarla nella Bottega teatrale di Firenze. «Nessuna accademia insegna drammaturgia, che è invece fondamentale anche per l'attore, dice Eduardo. Io ho cominciato da bambino, ricopiando commedie e adattando a teatro dei racconti. Mio padre mi chiudeva in una stanzetta e mi obbligava a ricopiare, parola per parola, i copioni...».

E per questa volta «stop»! C'è da lavorare una vita.

ESERCIZI ILLUSTRATIVI

1. Biblioteca teatrale.

Per aiutarvi a scoprire «il copione» interessante per i vostri allievi, vi indichiamo alcune collane «teatrali». Preoccupatevi che il testo sia adatto, attraente, formativo.

— Collezione di teatro, diretta da P. Grassi e G. Guerrieri, Einaudi, Torino. Contiene oltre 300 titoli, alcuni esauriti.

— Collana «Gli Struzzi», Einaudi Editore, Torino. In questa collana è stato pubblicato recentemente un volume che contiene di B. Brecht i drammi didattici, una forma di teatro che, abbattendo la tradizionale separazione fra

attori e spettatori, servisse alla comunità per mettere in scena se stessa e i propri problemi.

— Paperbachs teatro, Newton Compton Editori, Roma. Nella collana viene presentata organicamente tutta la produzione drammatica di un autore. Le scelte degli autori sono fatte intendendo il teatro come strumento per la nuova coscienza e veicolo di sollecitazioni sociali, come documento vivo e polemica testimonianza di costumi.

— Teatro Lerici, Lerici Editori, Milano. Il primo volume della collana contiene tre pezzi di Slawomir Mrozek, tra cui anche «In alto mare».

— Negli Oscar Mondadori, A. Mondadori Editore, Verona, sono pubblicati numerosi capolavori di teatro: il teatro di Pirandello, O'Neill, Wilder, Joyce...

— Pure nella BUR, Rizzoli, Milano, sono pubblicati molti testi teatrali, fra cui Goldoni, Molière, Testori.

— Testi teatrali per ragazzi e giovani, più semplici, sono reperibili nelle collane (purtroppo alcune in via di esaurimento) di:

- Teatro dei Giovani, Elle Di Ci, Leumann (TO)
- Teatro, FOM, Milano
- Teatro per ragazzi, Editrice Ancora, Milano
- Espressione Giovani, Elle Di Ci, Leumann (TO)

2. *Da un'opera letteraria al copione teatrale*

Passare dall'arte letteraria (racconto, romanzo, novella...) a quella teatrale è un'operazione di sovrapposizione, anzi di immedesimazione di un'arte in un'altra.

Non si tratta di ricreazione o di aggiornamento di un'opera, ma di sviluppo e immedesimazione. Per fare una riduzione o traduzione o adattamento teatrale di un'opera letteraria, è necessario:

1. leggere e rileggere più volte il soggetto originale;
2. individuare tutti i «personaggi» con le loro caratteristiche e ruoli;
3. dividere il racconto in due, tre o più tempi; ogni tempo suddividerlo in scene;
4. trascrivere il dialogo già esistente, secondo la tecnica del copione teatrale (ogni battuta del dialogo deve essere preceduta dal nome del personaggio che la pronuncia).
Costruite il dialogo con periodi brevi, preferibilmente mai superiori a tre righe dattiloscritte.
Procedete per figurazioni coordinate o soggiuntive, piuttosto che per figurazioni subordinate. (Esempio: all'affermazione «Cesare, avendo accolto i messaggeri, i quali gli riferirono circa i movimenti di Vercingetorige, decise di affrontarlo», sostituite: «Cesare accolse i messaggeri. Seppe dei movimenti di Vercingetorige e decise di affrontarlo».
5. recuperare tutto il «pathos», di solito è personalissimo, tragico, comico o lirico, del testo;
6. aggiungere la didascalia coreografica: movimenti, gesti... collegare le scene e poi gli atti;
7. indicare la scenografia, riducendola all'essenziale: il teatro normalmente ha bisogno di poche scene.

8. suggerire un commento musicale: suoni, rumori... nel caso si ritenessero necessari.

Vi indichiamo alcuni testi letterari già rielaborati e adattati a teatro, cinema o tv.

— I DEMONI di Fëdor Dostoiewskij, adattamento teatrale di Albert Camus.

— I PROMESSI SPOSI di A. Manzoni, riduzione e sceneggiatura televisiva di Riccardo Bacchelli e Sandro Bolchi.

— PINOCCHIO, trascrizione cinematografica di E. Comencini.

— IL VANGELO SECONDO MATTEO, trascrizione cinematografica di P. Pasolini.

— IL PICCOLO PRINCIPE di A. de Saint-Exupéry, Bompiani, Milano (adattamento teatrale in «Teatro fattore di comunione», Elle Di Ci, Leumann (TO)).

— IL GABBIANO JONATHAN di R. Bach, Rizzoli, Milano (adattamento teatrale in «Teatro fattore di comunione»).

— BERNADETTE di F. Werfel, Mondadori, Milano (adattamento teatrale in «Teatro fattore di comunione»).

— LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE di J. Roth, Adelphi, Milano, in EG 81, n. 1.

— MARCO VISCONTI di Tommaso Grossi, riduzione televisiva di A. Majano.

— DOV'E' L'AMORE E' DIO di L. Tolstoj, collana EG in «Venne fra la sua gente», Elle Di Ci, Leumann (TO).

— FRANKENSTEIN, racconto di M. Shelley, adattato a spettacolo teatrale dal Leving Theatre.

— IL CODICE DI PERELA' di A. Palazzeschi, adattamento teatrale di R. Guicciardini.

— LA COSCIENZA DI ZENO di I. Svevo, elaborato in copione teatrale da T. Kezich.

— MOBY DICK di H. Melville, trasposizione teatrale di M. Ricci.

PROPOSTE DI LAVORO

1. Tentate una riduzione.

Testi che offrono possibilità di essere tradotti in teatro per intero o in parte.

— NOVELLE PER UN ANNO di L. Pirandello, Mondadori, Milano.

— USCITA DI SICUREZZA di I. Silone, Vallecchi, Firenze.

— SE QUESTO E' UN UOMO di P. Levi, Einaudi, Torino.

— LETTERA A UN BAMBINO NON ANCORA NATO di O. Fallaci, Rizzoli, Milano.

— CANI PERDUTI SENZA COLLARE di Cesbron, Massimo, Milano.

— LE AVVENTURE DI UN UOMO di Cesterton, Mondadori, Verona.

— LA LINEA D'OMBRA di Conrad, Einaudi, Torino.

— IL BARONE RAMPANTE di I. Calvino, Einaudi, Torino.

— I RACCONTI di A. Cechov, Rizzoli, Milano.

— I RACCONTI di L. Tolstoj, Ed. Paoline, Milano.

— I RACCONTI di T. Mann, Mondadori, Verona.

— GENTE COSI' di Guareschi, Rizzoli, Milano.

Aspettiamo una vostra riduzione o adattamento, anche di una sola pagina.

2. Confronto.

Mettete a confronto il testo dei Promessi Sposi, cap. I (verso la fine) con la seguente sua riduzione.

(In casa di don Abbondio. Si apre la porta. Compare don Abbondio che subito la richiude).

DON ABBONDIO – Perpetua, Perpetua!

PERPETUA – Vengo!

(Don Abbondio si avvia verso la stanza terrena. Perpetua è accanto al tavolo e sta mettendovi su il fiaschetto di vino prediletto dal curato).

PERPETUA – Misericordia! Cos'ha signor padrone?

(Don Abbondio si lascia cadere tutto ansante sul seggiolone).

DON ABBONDIO – Niente, niente!

PERPETUA – Come niente? La vuol dar ad intendere a me? Così brutto com'è? Qualche gran caso è avvenuto.

DON ABBONDIO – Per l'amor del cielo, quando dico niente, o è niente, o è cosa... che non posso dire.

(Perpetua si accosta più curiosa che preoccupata).

PERPETUA – Che non può dir nemmeno a me? Chi si prenderà cura della sua salute? Chi le darà un parere?

DON ABBONDIO – Tacete. Non apparecchiate altro. Datemi un bicchiere del mio vino.

(Perpetua lo versa dal fiasco e rimane col bicchiere in mano).

PERPETUA – E lei mi vorrà sostenere che non ha niente?

DON ABBONDIO – Date qua, presto.

(Don Abbondio prende il bicchiere con mano tremante: ne versa un po' di contenuto; poi beve d'un fiato. Perpetua con le mani sui fianchi lo guarda).

PERPETUA – Vuol dunque ch'io sia costretta di domandar qua e là, cosa sia accaduto al mio padrone?

(A momenti il vino strozza don Abbondio).

DON ABBONDIO – Per l'amor del cielo, non fate pettegolezzi, non fate schiamazzi... ne va... ne va... la vita.

PERPETUA – La vita!

DON ABBONDIO – La vita.

PERPETUA – Lei sa bene che ogni volta che mi ha detto qualche cosa, sinceramente, in confidenza, io non ho mai...

DON ABBONDIO – Brava, come quando...

(Perpetua s'accorge d'aver toccato un tasto falso e cambia tono).

PERPETUA – Signor padrone, io le sono sempre stata affezionata; e se ora voglio

sapere è per premura, perché vorrei poterla soccorrere, darle un buon parere, sollevarle l'animo...

(Don Abbondio si guarda attorno con circospezione).

DON ABBONDIO – Ma voi giurate che...

PERPETUA – Lo giuro, signor curato...

DON ABBONDIO – Per amor del cielo...

PERPETUA – Lo giuro, lo giuro...

(Don Abbondio si accosta all'orecchio di Perpetua facendosi schermo con le mani. Il viso di Perpetua è via via più sbalordito, indignato).

PERPETUA – Oh, che birbone! Oh che soverchiatore, che uomo senza timor di Dio!

DON ABBONDIO – Volete tacere? Volete rovinarmi del tutto?

PERPETUA – Oh, siam qui soli che nessuno ci sente. Ma come farà, povero signor padrone?

DON ABBONDIO – *(Stizzito)* Vedete, vedete che bei pareri mi sa dar costei!

Viene a domandarmi come farò, come farò... quasi fosse lei nell'impiccio, e toccasse a me di levarla...

PERPETUA – Io l'avrei, il mio parere da darle: ma poi...

DON ABBONDIO – *(Con preoccupazione)* Ma poi, sentiamo.

PERPETUA – Il mio parere sarebbe che, siccome tutti dicono che il nostro arcivescovo è un sant'uomo, e un uomo di polso, e che non ha paura di nessuno e quando può far stare a dovere uno di questi prepotenti per sostenere un curato ci gongola; ... io direi, e dico, che lei gli scrivesse una bella lettera per informarlo come qualmente...

(Don Abbondio la ferma con un gesto).

DON ABBONDIO – Volete tacere? Volete tacere? Sono pareri codesti da dare a un pover'uomo? Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena. Dio liberi, l'arcivescovo me la levarebbe?

PERPETUA – Eh, le schioppettate non si danno via come i confetti: e guai se questi cani dovessero mordere tutte le volte che abbaiano. Io ho sempre veduto che a chi sa mostrare i denti e farsi stimare gli si porta rispetto: e appunto perché lei non vuol dir mai la sua ragione, siamo ridotti a segno che tutti vengono, con licenza, a...

DON ABBONDIO – Ssst!

PERPETUA – Taccio subito: ma è però certo che quando il mondo s'accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le...

DON ABBONDIO – Volete tacere? E' tempo ora di dire codeste baggianate?

PERPETUA – Basta: ci penserà questa notte, ma intanto non cominci a farti male da sé, a rovinarsi la salute, e mangi un boccone.

DON ABBONDIO – *(Si leva dal seggiolone, brontolando)* Ci penserò io... sicuro io ci penserò, io ci ho da pensare. Non voglio prender niente: niente: ho altra voglia: lo so anch'io che tocca pensarci a me... Ma! La doveva accadere per l'appunto a me.

PERPETUA – *(Mesce dell'altro vino)* Mandi almeno giù quest'altro gocciolo! Lei sa che questo le rimette sempre lo stomaco.

DON ABBONDIO – Ci vuol altro, ci vuol altro... *(Si avvia per le scale brontolando)* Una piccola bagattella!... A un galantuomo par mio!... e domani come andrà? *(Poi si volta verso Perpetua, mette il dito sulla bocca e con fare solenne)* Per amor del cielo!

CATALOGHI, CINESCUOLA E IL FILM COME TESTO SCOLASTICO

**Nella scuola
il cinema non è più una chimera**

Federico Bianchessi Taccioli

CATALOGHI DEL PASSO RIDOTTO

L'insegnante o l'animatore che intende organizzare una qualsiasi programmazione cinematografica nella scuola, non può fare a meno di cercare di procurarsi il maggior numero possibile di cataloghi di film a passo ridotto. Sono lo strumento assolutamente indispensabile per poter compiere una scelta ragionata, basata sul confronto tra le diverse possibilità offerte dal mercato. Un proiettore scolastico senza cataloghi è un po' come un telefono senza le guide dei numeri.

Eppure, sono ancora pochi coloro che, prima di stilare un elenco di pellicole da programmare agli studenti, si preoccupano di procurarsene almeno uno. Tra l'altro, i cataloghi offrono spesso una prima guida critica, che permette anche all'esordiente di organizzare una serie ordinata di film, anziché quelle classiche «insalate russe» rimescolate ad occhi bendati.

Qualcuno obietta che ha provato a cercarli, ma non ne ha trovati, glieli hanno rifiutati o, quelli a disposizione, erano tutti vecchissimi. Non è vero, perché senza cercarli tanto, senza pagare nulla, ne abbiamo trovati otto, il più «antico» dei quali è di cinque anni fa. Negli stessi cataloghi si trovano poi le piste per rintracciare anche altre pubblicazioni del genere: indirizzi di club, cinecircoli, associazioni culturali.

Vediamo i cataloghi che abbiamo trovato noi.

Il primo, quello della Sampaolofilm, è il più diffuso d'Italia, il più ricco di notizie e il più scrupolosamente aggiornato. La stessa Casa produce anche un bollettino periodico, in piccolo formato, con la presentazione di tutte le novità cinematografiche del 16 millimetri, inserite poi, alla fine dell'anno, nella nuova edizione del catalogo. Questo si presenta in una veste grafica assai elegante, con molte foto e quattro indici: uno per temi (film con problemi educativi, film didattici, film con problemi esistenziali, film con problemi religiosi, film con problemi giovanili, film biografici, film tratti da testi letterari, film storici, film di argomento sociale e socio-politico, film di iniziazione al cinema, film d'animazione, film di particolare impegno artistico), uno per registi, uno per ordine di scuola (materna, elementare, media inferiore, media

superiore) e uno riassuntivo generale per ordine di scuola e indicazioni per dibattiti.

Le prime 80 pagine del catalogo ospitano l'elenco, in ordine alfabetico, dei film: di ognuno, oltre ai dati essenziali, viene dato un breve riassunto. Segue poi una sezione «cortometraggi» (disponibili sia in 16 mm sia in Super 8), divisa in «catechesi sacramentaria», «catechesi biblica», «sussidi catechistici», «educazione scientifico-sanitaria-sessuale», «educazione tecnica», «educazione fisico-sportiva».

Il maggior numero di titoli, ben 1510 (e poi c'è chi si lamenta di non avere niente da scegliere!), li presenta però il catalogo della Società Umanitaria, pubblicato con il patrocinio della Regione Lombardia in collaborazione con la Federazione Italiana Circoli del Cinema (FICC), della Federazione Italiana Cineforum (FIC), della Cooperativa Cinema Democratica (CCD) e dell'ARCI. L'intento è quello di presentare un elenco quasi completo del cinema a 16 mm utilizzabile per proiezioni di carattere culturale in senso ampio.

Cinque le sezioni: elenco alfabetico per titolo, autore, paese di produzione (suddiviso a sua volta per anni), tema, casa di distribuzione (con relativo indirizzario). Di ogni film è fornito un riassunto telegrafico nello stile dei quotidiani della sera, indicativo dell'argomento, oltre, naturalmente, ai principali dati «anagrafici». Graficamente più «povero» di quello Sampaolo, è tuttavia una vera miniera di film a passo ridotto (compresi quelli della stessa Sampaolo). Ha tuttavia un ritmo di aggiornamento molto meno puntuale, e l'edizione che abbiamo trovato risale al 1977.

Più sottile, ma con qualche buon titolo, è poi il catalogo della Zari di Milano. I film sono presentati attraverso la riproduzione dei manifesti pubblicitari e riassunti poi in un indice finale in ordine alfabetico con le indicazioni del regista, degli interpreti, della produzione e della classifica. Accanto a molti film «da oratorio», piuttosto scialbi, ci sono anche titoli di richiamo come «Hellzapoppin», «Casablanca», «Cinque pezzi facili», «La grande illusione «Viale del tramonto», «Ombre rosse». Non mancano anche discreti film utilizzabili a fini didattici, specialmente di tipo «storico».

Alcuni documentari didattici, famosi in tutto il mondo per qualità e chiarezza, si trovano nel catalogo della Walt Disney. Specialmente interessanti sono i lungometraggi di argomento geografico, illustranti ambienti naturali. Il catalogo comprende anche sei serie di cortometraggi (sempre a 16 mm) educativi: salute, educazione civica, popoli e paesi, scienze naturali, musica, serie varia (l'atomo, la matematica, le tecniche di comunicazione, gli incidenti sul lavoro).

Un «Catalogo dei film utilizzabili per i Cinecircoli e per la programmazione di qualità» è pubblicato dal CSC (Centro Studi Cinematografici): comprende anche pellicole in formato 35 mm ed è suddiviso in molti argomenti assai dettagliati, come il femminismo, i manicomi, il mondo del lavoro, l'educazione sbagliata, le ribellioni della società occidentale, l'America latina, la guerra di Spagna, il risorgimento, lo stalinismo, eccetera.

Molto utile, anche se geograficamente limitato, è il «Catalogo ragionato degli audiovisivi» della Regione Lombardia, pubblicato nel gennaio 1980 a cura di Aldo Giorcelli. Nella prima parte presenta un elenco di filmati sui beni culturali lombardi, sulla cultura del mondo popolare lombardo e sui rapporti tra biblioteche e ambiente. I filmati sono tutti sia 16 mm sia Super 8. Tra i titoli, «Bartolomeo Colleoni», «Bergamo», «La preistoria e le piroghe», «La campagna cremasca» e numerosi altri. Nella seconda parte c'è un elenco di

dischi che documentano la cultura popolare lombarda. Analoghe testimonianze sonore sono presentate nella terza parte, «nastroteca» di registrazioni al magnetofono. Tutti questi materiali, compresi i film, vengono concessi in prestito gratuito.

Qualche titolo interessante c'è anche nel catalogo della Sirio: «Anonimo veneziano», «Una moglie», «Rashomon» e altri, sebbene per la maggior parte si tratti di film d'avventure per ragazzini. Tuttavia è aggiornato e non mancano opere anche abbastanza recenti, come «Dersu Uzala».

Completiamo questa rassegna con l'«Elenco di film d'interesse culturale» a 35 e 16 mm pubblicato dalla ACER di Bologna, a cura di Giorgio Trenti. La sezione del passo ridotto comprende una serie di titoli, accompagnati soltanto dal nome del regista e da una sigla indicante il genere, suddivisi per case distributrici: Sampaolo, Filmsedici, Major.

CINESCUOLA: STORIA MEDIOEVALE GEOGRAFIA E AMBIENTE

1. Programma di Storia Medioevale

Più ancora di quelli di storia romana, presentati nel numero scorso, i film d'argomento medioevale richiedono un grosso lavoro di «smontaggio» e «ritaglio» da parte dell'insegnante. E' noto infatti che il cinema di questo genere ha sempre avuto più simpatia per Walter Scott che per i grandi nomi della storiografia. Per questo motivo i film che presentiamo sono adatti quasi esclusivamente a un pubblico di ragazzi della scuola dell'obbligo. Solo in pochi casi si tratta di opere che possono soddisfare un'interesse più che introduttivo su un certo periodo e un certo contesto storico. Di livello superiore sono i seguenti:

- *Galileo*, di Liliana Cavani (presentato nella sezione «Testo scolastico»), distribuito dalla Sampaolo.
- *Cromwell*, di Ken Hughes, distribuzione Sampaolo.
- *Giovanna d'Arco*, di Victor Fleming, distribuzione Sampaolo.
- *Fratello sole, sorella luna*, di Franco Zeffirelli, distribuzione Sampaolo.
- *Un uomo per tutte le stagioni*, di Fred Zinnemann, sulla vita di Thomas More, distribuzione Sampaolo.
- *Carlo di Scozia*, di A. Kimmins, distribuito dalla Lumen Film (Genova).
- *Francesco d'Assisi*, di Liliana Cavani, distribuito dalla Major.
- *Ivan il Terribile*, di Sergei Eisenstein, distribuito dalla Major.

Film a carattere poco più che evasivo sono:

L'arciere di fuoco, Il boia di Venezia, Il leone di San Marco, La spada normanna, L'uomo dalla maschera di ferro (tutti Sampaolo).

2. Programma di Geografia

- *Continente di ghiaccio*, di Luigi Turolla, storia dell'esplorazione dell'Antartide, Sampaolo.
- *Artico selvaggio*, premio Oscar, di James Algar, Walt Disney.
- *Siam, il popolo di Thailandia*, mediometraggio (32'), Walt Disney.
- *Giappone: sue tradizioni e costumi*, 27', Walt Disney.

- *Gli uomini blu del Marocco*, 28', Walt Disney.
- *Vita dei Lapponi*, 30', Walt Disney.
- *Sardegna*, 28', Walt Disney.
- *Il Giappone miete nel mare*, 29', Walt Disney.
- *I Navajos, figli degli dei*, 20', Walt Disney.
- *Samoa*, 30', Walt Disney.
- *Cacciatori eschimesi*, 30', Walt Disney.
- *Dakar è una metropoli*, di A. Giannarelli, vita della capitale del Senegal, distribuzione Arci.
- *Oceano*, di Folco Quilici, distribuzione Major, Palatina Film, Eral Film, Sibra Film, New Corona Film.
- *India*, di R. Rossellini, Cineteca Nazionale.

IL FILM COME TESTO SCOLASTICO: GALILEO di Liliana Cavani

Un testo interdisciplinare

L'uso del film come vero e proprio testo scolastico integrativo è la sola seria alternativa al superato cineforum più o meno didattico. La debolezza di quest'ultima ormai antica istituzione consiste soprattutto nel rimanere un fatto isolato rispetto al complesso delle altre attività, privo di agganci sostanziali con gli argomenti di studio. A parte qualche scheda e, al più, qualche esercitazione di critica, il bagaglio di informazioni contenute in un film si perde per strada, subito dopo la fine della proiezione.

Se invece esso diventa parte integrante del programma di un anno scolastico, funzionando come fonte di notizie e spunto per il confronto e la ricerca su altri testi, è possibile sfruttarne fino in fondo le ricchezze. Il cinema assolve allora la sua funzione di macchina culturale e non solo spettacolare.

Non tutti i film si prestano allo stesso modo e in questa sezione cercheremo di individuarne alcuni più validi, anche per il loro carattere interdisciplinare: che possono, cioè, essere utilizzati come testi di più materie. Ne faremo un'analisi abbastanza approfondita, badando a fornire anche degli schemi di metodologia.

Il *Galileo* della Cavani è senz'altro un film esemplare sotto questo profilo: storia, scienza, letteratura si incontrano e sovrappongono in un testo utilissimo e inseribile con facilità in molti programmi scolastici. E' anche stimolante a letture comparative, a riletture critiche e addirittura a «controletture», grazie all'attualità di molti dei temi implicati. Galileo è storia del nostro secolo non meno di quella del XVII.

C'è un Galileo che parla di storia della scienza e uno che parla di Riforma e Controriforma, uno che parla di filosofia e uno di anatomia, uno che parla di astronomia e uno di bomba atomica, uno che parla dello stalinismo e uno del cristianesimo, uno che parla di contestazione e uno di conformismo. La varietà dei discorsi culturali e didattici del film copre così un ventaglio assai ampio di possibili programmi scolastici.

Il film e i temi didattici

La prima scena del *Galileo* è ambientata nel teatro anatomico dell'università di Padova, durante una lezione di anatomia. Sezionando un cadavere, il profes-

sor Acquapendente mostra come il sistema nervoso si dirami dal cervello anziché dal cuore come affermava Aristotele. Basta già questo a consentire un' introduzione al clima culturale di quell'ateneo all'inizio del XVII secolo, punto di avvio di un movimento scientifico e letterario che anticipa alcuni aspetti dell'Illuminismo e del quale Galilei è il più autorevole rappresentante.

Ma già ai tempi di Pietro Pomponazzi, l'università di Padova era stata il centro della revisione critica del platonismo: messa in discussione l'immortalità dell'anima, per la prima volta si era prodotta una frattura tra fede e ragione. A favorire queste ricerche e speculazioni filosofiche era la particolare autonomia «laica» della Repubblica di Venezia. Non a caso a Padova si trovano i protagonisti della «Riforma» italiana, se così si può chiamare: Giordano Bruno, Paolo Sarpi e Galilei.

Lo sviluppo della medicina, dell'anatomia in particolare, iniziato nel Cinquecento (si pensi a Leonardo) è parallelo a questa evoluzione, affiancandosi alle esplorazioni teoriche di Campanella e Telesio e alla ricerca artistica del Manierismo e poi del Barocco. E proprio a Padova, dove si incontravano tutte queste prospettive, Galileo visse dal 1592 al 1610 dopo aver abbandonato Pisa, il cui ambiente gli era ostile.

Protagonisti della scena sono, oltre al citato anatomista Acquapendente, Paolo Sarpi: lo storico difende qui con passione il valore dell'esperienza contro il principio di autorità (quella di Aristotele) sostenuto da Cremonini, che gli ribatte: «Se dovessi dar retta ai miei occhi direi che non avete torto, ma, poiché Aristotele ha detto il contrario, penso che ci siano buone ragioni per dubitare dei propri occhi». Dalla parte di Sarpi interviene Galileo, che esclama: «Per la scienza, l'autorità non conta un fico secco!».

Il resto del film è l'apparente dimostrazione del contrario. La guerra tra la scienza e l'autorità viene vinta da quest'ultima. Anche se, in realtà, si tratta soltanto di una battaglia e la guerra la vincerà alla fine il pensiero di Galileo, resta da discutere se è proprio la scienza ad avere la meglio o non piuttosto un'opposta autorità che della nuova scienza si serve per scardinare l'antico potere aristocratico ed ecclesiastico.

Alla fine della lezione, a Galileo viene regalato un giocattolo olandese che ingrandisce la visione degli oggetti lontani. Opportunamente perfezionato, il «giocattolo» permetterà allo scienziato di far crollare definitivamente i miti tolemaici sull'universo.

Protagonista della seconda scena è invece Giordano Bruno, dialetticamente contrapposto, con il suo impeto, alla pacatezza di Galilei. «La terra — afferma — non è il centro dell'universo. L'universo non è stato creato per l'uomo. L'umanità è solo una piccola parte del tutto». Ma la sua verità, più avanzata di quella dello stesso Galileo, si fonda soltanto sull'intuizione e non sull'esperienza. Ecco perciò, nella terza scena, il confronto tra i due personaggi: da una parte il «razionalismo» di Bruno, che fonda tutta la propria filosofia sulla intuizione logica, e dall'altra l'«empirismo» scientifico e matematico di Galileo, convinto soltanto dall'esperienza e dalle prove.

Dopo una breve parentesi «privata», in cui facciamo conoscenza con Marina, amante dello scienziato, assistiamo a una lezione di Galileo all'università, nella quale egli espone le teorie copernicane. Nel frattempo, Giordano Bruno viene processato, condannato e giustiziato sul rogo. Galileo, invece, non si lascia trascinare dalla passione e con pazienza accumula dati, ricerche, scoperte: le montagne della Luna (creduta liscia in quanto sfera celeste perfetta), i satelliti «medicei» di Giove (si è infatti trasferito per un certo tempo a Fi-

renze), il movimento delle stelle (il firmamento era creduto, «fermo»).

«Nel cielo — conclude Galileo — non ci sono corpi perfetti o imperfetti, ma solo corpi misurabili e forze calcolabili». La sua rivoluzione è fatta con la matematica. La filosofia di Aristotele è rovesciata e la cultura dell'uomo inizia ad esprimersi nella nuova lingua delle cifre e delle relazioni algebriche. Nelle successive sequenze del film si ha lo sviluppo della vicenda con l'invito a Roma da parte della Curia per ammonirlo, paternamente, a non mettere in dubbio i pilastri filosofici ritenuti dalla Chiesa del tempo il sostegno indispensabile ai propri dogmi.

Ingenuamente convinto di poter persuadere il cardinale Bellarmino e soprattutto papa Urbano VIII, anch'egli matematico e che da cardinale gli aveva dimostrato simpatia, Galileo si impegna a cercare con il dialogo la soluzione al conflitto. Cattolico sincero, afferma la conciliabilità della verità scientifica con quella della fede, al di là della interpretazione letterale della Bibbia. Ma ciò, in un momento delicatissimo della storia della Chiesa, minacciata dal protestantesimo, significa una sfida ideologica intollerabile.

Contraddire la lettura delle Scritture fatta dalla Chiesa significa porsi sul piano di Lutero. Copernico è per la Chiesa dell'epoca non meno eretico del domenicano ribelle. Il lungo braccio di ferro si conclude nel 1633 con il processo, la tortura e l'«autocritica» di Galileo che sconfessa le proprie teorie. In quest'ultima parte del film, emerge soprattutto il dato storico della tensione tra Riforma e Controriforma in tutti i settori con le crisi individuali che essa produsse. Dato storico trasformato in metafora del rapporto tra intellettuale e potere.

Brecht, l'atomica e il Concilio

Il primo testo su cui verificare il film, e confrontarlo, è naturalmente il «Dialogo sopra i massimi sistemi» di Galileo stesso. Anche l'Epistolario e le altre opere scientifiche e letterarie costituiscono un utile materiale di riferimento. Galileo è il massimo prosatore del nostro Seicento e in epoca di pieno marinismo la sua è una lingua di grande chiarezza, semplicità, eleganza.

Una seconda ricerca può essere condotta attraverso i più recenti profili critici di Galileo, soprattutto dal punto di vista scientifico (quello del Geymonat è considerato oggi il più equilibrato e corretto).

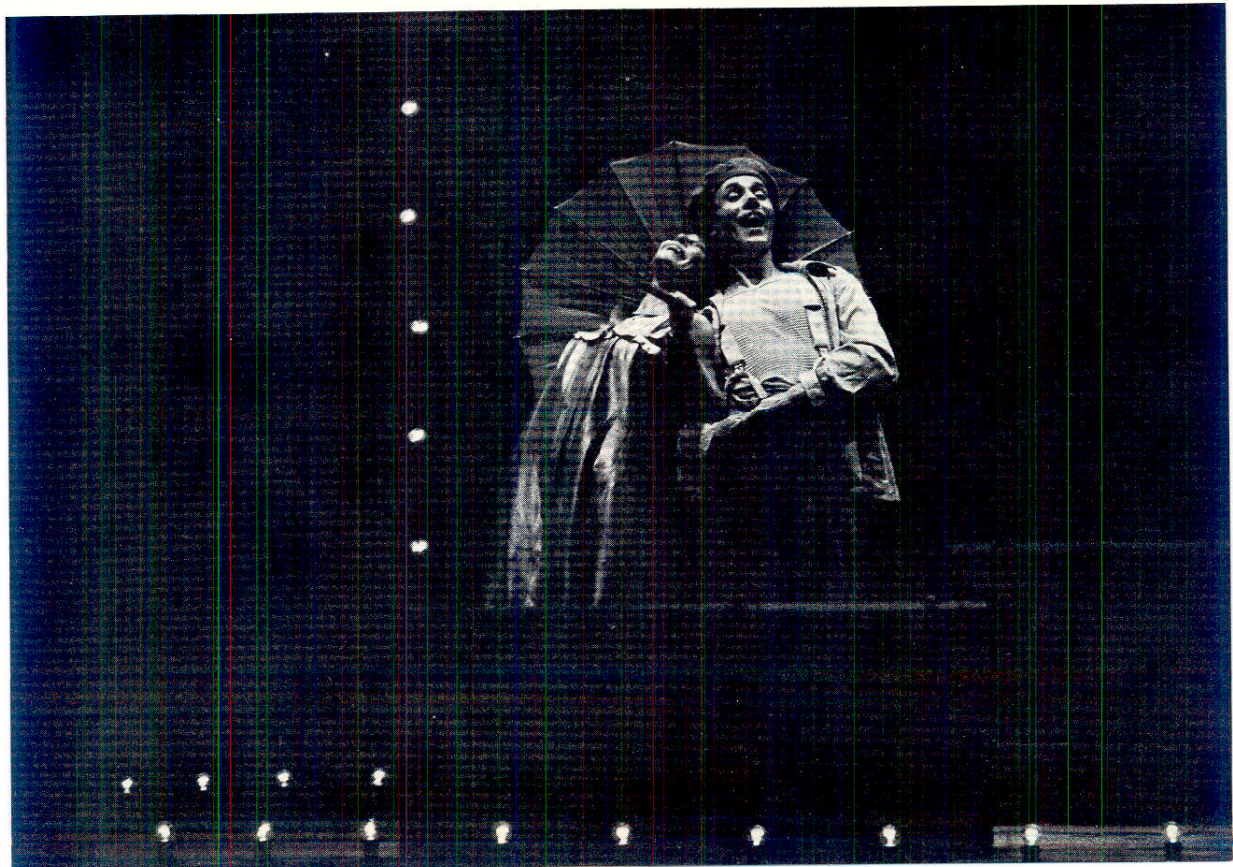
Volendo però stabilire un indispensabile contatto tra il Galileo storico e l'attualità, tra la storia del Seicento e quella contemporanea, il testo di paragone è la «Vita di Galileo», il dramma di Bertold Brecht che affrontò per la prima volta in modo polemico e moderno il grande personaggio.

Ed è un confronto di opposizione: il Galileo della Cavani è l'intellettuale illuso di poter convincere gli avversari con la forza del ragionamento e delle prove, fiducioso nell'utopia di una verità che gli pare buona per tutti proprio in quanto verità, senza comprenderne la pericolosità, al punto da dedicare al Papa il «Dialogo».

Il personaggio di Brecht è invece negativo: rappresenta il primo intellettuale che accetta di separare la scienza dalla politica per salvare la propria indipendenza e la propria vita, che si costruisce una torre d'avorio nella quale coltivare l'orticello dello studio, senza badare alle conseguenze storiche, politiche, sociali del suo lavoro. «Il misfatto di Galileo — scriveva Brecht — può essere considerato il peccato originale delle scienze naturali moderne. Della moderna astronomia, che interessava profondamente una classe nuova, la borghese-









sia, perché appoggiava le correnti sociali rivoluzionarie dell'epoca, egli fece una scienza specialistica strettamente limitata, la quale naturalmente, proprio grazie alla sua «purezza», ossia alla sua indifferenza per il sistema di produzione, poté svilupparsi relativamente indisturbata».

Il riferimento attuale era, per Brecht, la scienza atomica e, insieme, la crisi di autonomia dell'intellettuale nel clima della guerra fredda. Per la Cavani, invece, i riferimenti sono la contestazione del '68, la «rivoluzione culturale» e il clima del Concilio Vaticano II. Riguardo alla contestazione, Galilei è un anticonformista ma non una «guardia rossa di Mao»: non rifiuta la storia, non si accontenta degli slogan di Giordano Bruno e sa che la sua rivoluzione potrà vincere solo grazie all'impegno nella ricerca seria e metodica. E' un antiideologo convinto e un rivoluzionario del concreto.

Alla Cavani, in quanto cattolica, è poi ben presente la novità del Concilio, segno della ripresa di quel dialogo tra ragione e fede, tra scienza e cristianesimo, tra sacro e sociale, che si era (formalmente, almeno) interrotto proprio con il processo a Galileo. In questo senso, la recente proposta di Giovanni Paolo II di riabilitare lo scienziato rivedendone il processo rende ancora più attuale il film.

Galileo e i programmi

Il «Galileo» è un film quasi indispensabile come testo scolastico di liceo, utilizzabile sia dall'insegnante di lettere, sia da quello di storia, sia di scienza e matematica (per non isolare le materie scientifiche dalla cultura generale, peccato del Galileo brechtiano), sia di filosofia (aristotelismo, platonismo, empirismo, razionalismo...). E' ovvio che il film non va assolutamente considerato come un manuale o un documento storico perfettamente attendibile. Al contrario, vi sono «licenze» artistiche e variazioni sui fatti precisi che possono essere riscontrate su altri testi. Tuttavia, ciò non toglie nulla al valore del film come testo scolastico in senso proprio e come strumento di studio, non limitato a un puro intervento divulgativo. Spetta ovviamente all'insegnante guidarne la lettura, basandosi anche sulla sceneggiatura, che può essere richiesta al Centro Studi Cinematografici (via Napo Torriani, 19, Milano).

FOTO-INSERTO

1. ATTORI DI PROVINCIA di AGUIESZKA HOLLAND

Racconta di un gruppo di attori in un piccolo teatro di provincia. La giovane regista polacca è stata assistente di Zanussi per «Illuminazione». (cfr. in EG 81, n. 3)

2. FATA MORGANA di WERNER HERZOG

Il film riesce a proporsi, quasi solo dal di dentro, come una straziante contemplazione dell'orrore del mondo. (cfr. Servizio a pag. 54)

3-6. LA CAGE di YVES LEBRETON

Lebreton sarà al CRT di Milano dal 7 al 12 aprile prossimo, per un laboratorio sul tema «La comicità del corpo». Le quattro fotografie sono di Valerio Soffientini, che nel gennaio a Milano ha allestito una mostra dal titolo «In cerca di ...».

7-10. CARNEVALE '81 a Venezia e Milano

In maschera per non vedere la realtà, o per dimostrarne con più chiarezza la verità? (Foto di L. Melesi).

IL CAVALIERE ELETTRICO

di Sidney Pollack

**Suggestiva cavalcata elettrica di un cowboy
in fuga dalla massificazione urbana**

Ezio Leoni

Prendiamo il cinema come arte pura, fatta di immagini e naturalezza, e prendiamo uno splendido stallone di razza a simbolico alfiere. Pensando poi al cinema in cattività nella gabbia d'oro del business produttivo, imbrigliamo lo sfortunato equino in una bardatura elettrica fatta di fili e lucette luminose. Incorniciamo quindi il tutto con la metafora del western urbano («civiltà» progressista del genere principe della cinematografia americana) e la «parabola» sarà pronta alla predicazione schermica: nostalgia accattivante e morale risanatrice sapranno cavalcare, come sempre, l'arcobaleno di celluloidi ed ancora una volta la scatola hollywoodiana sarà stata confezionata a puntino, ansiosa di sciogliere, davanti al pubblico muto nella sala buia, il suo bel fiocco luccicante di illusioni. Così quando dall'interno della scatola cominciano ad uscire le immagini di un impavido cow-boy di rodeo che ha ormai bruciato il suo successo tra premi ed ossa rotte, sappiamo già che la favola è sempre la stessa, che certo cinema vive cibandosi del proprio cadavere, ma che lo zombie-hollywoodiano è un professionista affascinante e che vale la pena di lasciarci prendere la mano (e gli occhi e la mente) quando la firma è quella di Sidney Pollack, il passo della cavalcata lo tiene Jeremiah Johnson — pardon, Robert Redford — e il titolo del film, una volta tanto, traduce fedelmente la splendida dicitura originale, «Il cavaliere elettrico». Sonny Steele (R.R.) si è stancato di capitom-

bolì e radiografie, le sue galoppate sono ora sponsorizzate dal «Ranch Breakfast» ed egli può affogare in libertà il suo vuoto presente nel whisky, tanto ha due fidi amici che lo spazzano in Cadillac da un meeting pubblicitario all'altro ed i cavalli che deve montare, tutti imbellettati di lucette, non sono che simpatici ronzini che lo tengono in sella anche quando il sonno della sbronza è più forte degli applausi degli spettatori.

Non conta che Redford-Sonny snobbi l'ambiente, che si senta quasi un eroe crepuscolare di un mondo strangolato dal mercato delle multinazionali: il compromesso è tutto suo — non c'è Barbra Streisand a consolarlo con «The way we were» — e la sua foto-cartellone col volto sorridente, il costume sgargiante e la scatola di corn-flakes in mano è l'unica immagine reale di se stesso, il biglietto da visita nazionale di «The Ampco Cowboy», casa tutta comforts a Malibu Beach, matrimonio fallito, bottiglia sempre in mano e improrogabile incontro stampa a Las Vegas.

Qui non c'è solo la luce fredda dei flashes, la pagliacciata luminosa nel recinto di terra battuta, ma pure il caos della ricca metropoli, la scintillante ottusità delle slot-machines, i commenti insipidi dei producers, le taglienti occhiate delle telecamere e le sardoniche domande dei «valletti» dei mass-media. Tra questi c'è Hallie (Jane Fonda) — sorella di latte, si vede subito, della Kimberly Wells di «Sindrome cinese» — e sue sono le domande più

infide, sue le allusioni più pesanti. Ma mentre Sonny fatica a tenerle testa e a risponderle per le rime, noi, con lo sguardo smalzato e saturo di «happy ends», capiamo subito che tra quei due estranei, che si incontrano per la prima volta, l'idillio è già cominciato, che prima o poi si riincontreranno e finiranno sicuramente d'amore e d'accordo.

Ma non badiamo all'incrinatura!... Il «nostro» scopre che per lo spettacolo di turno non avrà la prateria in cui sbizzarrirsi ma un «bel» palco illuminato e che sotto la sella sentirà agitarsi non un cavallo qualsiasi ma nientemeno che Rising Star, stallone di razza, grande campione un tempo ed ora pure lui costretto a soggiacere alle regole del gioco, intruppato nei pochi metri quadrati dietro le quinte, a disagio ed imbottito di tranquillanti. Sonny lo accarezza, sembra ritrovare nell'umiliazione della povera bestia la spina inaccettabile del proprio orgoglio ferito (non si svendono così anche i cavalli!), gli balza in groppa e via!

Una impreveduta passerella tra il pubblico elegante ed eccitato, una gimcana tra il tintinnare delle macchine a gettone, poi fuori per una galoppata liberatoria nella notte di Las Vegas: con le lucette lampeggianti a completare la cornice surreale delle insegne luminose, con la coscienza mitica della propria trasgressione e... con il plauso scenico per la perfezione formale dell'effetto visivo che suggella in poche immagini il carisma comunicativo di tutta la pellicola.

La parte seguente del film è ben poca cosa in confronto. L'ariosa «redenzione» negli spazi aperti si brucia in un meccanicismo retorico ove compaiono necessariamente l'oppressiva ed insinuante filosofia dei mezzi di comunicazione nel vivere quotidiano, la favorevole mano di coincidenze che asseconda la riscoperta dei puri ideali, la melensaggine della immancabile love-story che arriva a far scolorire persino la maestosa cromaticità dei paesaggi americani.

C'è comunque la sequenza inebriante della fuga dal blocco stradale con lo slalom di Rising Star tra le auto e le moto della polizia, che fa rivivere l'epopea di un'alleanza uomo-cavallo superiore, nell'intima intesa e nel risultato pratico, al progresso tecnicistico del motore a scoppio.

E c'è pure da notare il tocco pulito che ca-

ratterizza «Il cavaliere elettrico» e che, se talvolta degenera in una monotonia squalificante, qua e là riesce anche a non perdersi del tutto nella piega banale dei moralismi ecologici (la riconquista libertà del cavallo nei pascoli dello Utah) o arrivistici (la crisi nel professionismo cinico della reporter a caccia di «scoops») o sentimentali.

Resta in ogni caso quella suggestiva cavalcata elettrica la quale, oltre che a far da iceberg stilistico, riassume la tematica, estrinseca e metalinguistica, del prodotto.

Nel mito della fuga dalla massificazione cosmopolita verso l'eden naturalistico della tradizione USA (la prateria) s'innesta il tramite onirico e catartico dell'oscurità (la notte in cui si immergono cavallo e cavaliere) e l'abbraccio compromissorio tra il luccichio del singolo (le lampadine dei due) e il grande sfavillare del tutto (l'illuminazione di Las Vegas). Non è solo un connubio figurativo per la plasticità del quadro, è pure il tributo implicito all'abbagliante onnipotenza del progresso, del consumismo e del linguaggio dei «media»: per sfuggire ai controlli Sonny deve nascondersi in un maxi-camion (tipo quello che falciava Kirk Douglas in «Solo sotto le stelle»), per poter completare la sua «missione» deve portare dalla sua parte l'opinione pubblica (e quindi incrementare le vendite!); per far questo, per «difendere se stesso e Rising Star, deve «passare» attraverso l'occhio industriale della telecamera di Hallie: proprio come per varcare le strade della città-baraccone ha «dovuto» addobbarci da centauro natalizio... Proprio come l'ambiguo ribellismo del nuovo cinema americano ha dovuto fare i conti con la grandiosità del mostro commerciale, costringendo i registi come Pollack ad inseguire a fatica il proprio messaggio d'autore mentre si invischiano, senza alternativa, tra il lievito e la melassa del megapasticcio hollywoodiano.

IL CAVALIERE ELETTRICO (The electric horseman)

Regia: Sidney Pollak. *Soggetto:* Paul Gaer e Robert Garland da un racconto di Shelley Burton. *Sceneggiatura:* Robert Garland. *Fotografia:* Owen Roizman. *Musica:* Dave Grusin. *Montaggio:* Sheldon Kahan. *Interpreti:* Robert Redford (Sonny), Jane Fonda (Hallie), Valerie Perrine (Charlotta), Willie Nelson (Wendell), John Saxon.

BRUBAKER

di Stuart Rosenberg

**Un uomo solo contro tutto e tutti
dal carcere denuncia**

Paola Scotti Douglas

Solo l'anno scorso avevamo avuto la piacevole occasione di poter assistere alla proiezione di un pregevole esempio di cinema carcerario in «Fuga da Alcatraz», di quello splendido artigiano del cinema che è don Siegel, e forse non avremmo mai immaginato che solo un anno dopo un altrettanto valido regista si sarebbe cimentato in un film sullo stesso tema.

Rosenberg affronta il suo lavoro con una grande professionalità: approvato, come già Siegel, al suo mestiere dal banco del montaggio, ha avuto una lunga esperienza nella televisione dove ha diretto molti telefilm di argomento documentaristico e poliziesco.

A leggere la sua filmografia c'è da sbizzarrirsi per l'ecclettismo delle sue scelte: da Dracula alla storia melensa d'amore, dal film poliziesco (reminiscenze televisive) al film carcerario. E non alludo qui al suo «Brubaker» bensì al suo primo successo sugli schermi, cioè a «Nick mano fredda», in cui uno sfavillante Newman interpretava la parte di un detenuto insofferente della disciplina carceraria e sempre pronto ad evadere e a disobbedire alle leggi in nome della vera libertà, che certo non era quella dei suoi aguzzini.

Se la scelta dell'interprete di «Nick mano fredda» era caduta sul divo bellomascanzonato quale può appunto essere Paul Newman, il volto da dare all'impegnato e combattivo direttore del carcere, Brubaker, non poteva essere che quello di un altrettanto divo, Robert Redford, che riassume quei connotati carismatici propri

del personaggio che interpreta. Sappiamo di come in questi anni egli abbia rifiutato contratti vantaggiosissimi in nome di un cinema d'impegno e di qualità e che il suo ritorno sugli schermi lo abbia fatto diretto da Sidney Pollok, che con Lee Strasberg è direttore dell'Astor's Studio di New York, e a fianco della diva più impegnata del momento, Jane Fonda, nel «Cavaliere elettrico».

Brubaker, quindi, secondo film del suo ritorno agli schermi e precedente la sua prima fatica come regista (è in proiezione in Italia in questi giorni il suo «Gente comune»).

La singolarità della storia di questo film è che il protagonista Brubaker non è il solito carcerato incolpato ingiustamente o il delinquente pentito, né tantomeno il detenuto che tenta di evadere, bensì il direttore del carcere. Cioè quella figura che in genere nei films su questo argomento assume toni violenti o paternalistici ma quasi sempre negativi oppure ruoli di secondo piano.

Quando Brubaker arriva nel carcere di Wakefield, una prigione-fattoria, non rivela la sua vera identità di direttore, bensì si mescola ai detenuti che lì scontano la pena per meglio conoscere la reale situazione del luogo di pena. Nei primi 20 minuti circa del film assistiamo a scene di violenza e a sopraffazioni perpetrate ai danni dei detenuti comuni da parte di una ristretta minoranza, i cosiddetti «affidabili», detenuti a cui è lecito portare armi e che, d'accordo con il direttore del carcere, speculano e

sottraggono il cibo destinato alla comunità, sfruttano la forza lavoro dei compagni portandoli nelle fattorie vicine a svolgere le attività più pesanti e intascano i proventi di tale attività. Persino il medico del carcere paga miseramente il sangue prelevato ai detenuti per poi specularci sopra.

E' qui che a un certo punto interviene magicamente Brubaker, che tutti credono una povera vittima di questo sistema che dovrà subire le torture perpetrate ai suoi compagni che mal si adattavano a subire i soprusi di quella sporca minoranza. Brubaker, appena svelata la sua identità, inizia un'intensa opera di rinnovamento, sconvolgendo le «regole» di Wakefield e promuovendo una riforma a misura d'uomo. Ma questo suo sforzo, anziché essere aiutato dalle stesse personalità politiche che hanno favorito la sua nomina a direttore del carcere, viene invece ostacolato e osteggiato nei suoi tentativi di creare un'istituzione in cui non già il sopruso e la violenza e le minacce bensì l'amore e la partecipazione possano prevalere e divenire una disciplina di vita e una possibilità di reinserimento nella società civile da cui i detenuti hanno deviato.

Rosenberg ha avuto presente nella realizzazione di questo film l'esperienza reale che un ex criminologo dell'università del Minnesota, Thomas O. Murton, ha fatto negli anni sessanta in una prigione da «riformare»: i fautori dell'«establishment» lo sollevarono dall'incarico e lo sostituirono con una loro creatura ben più malleabile. Quello delle carceri e della loro riforma è un argomento che mai come oggi ha occupato un largo spazio dell'attualità; farne un film è stato un atto di denuncia e di coraggio, segno di un grande impegno civile e sociale; e Rosenberg ha usato l'esperienza maturata negli anni di lavoro televisivo quale attento documentarista e racconta una storia tragica e credibile in cui «il buono» soccombe di fronte alla pressione del potere.

Il film è una amara critica al potere, che spesso predilige la parte più negativa e meno costruttiva della società in nome di un utile particolare. Da molto tempo il popolo americano si specchia e critica questo tipo di potere e mette in discussione i suoi miti, ma non rinuncia, è il caso di Brubaker, a elargirci modelli eroici e costruttivi, speranza di un totale

rinnovamento. Il mito eroico imperante non va più con la carabina alla conquista del West, ma con una grossa carica umana fatta di amore verso il prossimo, di abnegazione e di rinuncia in nome della fratellanza.

Non più la ricerca della affermazione come raggiungimento di uno status sociale in cui si possa godere di certi privilegi, ma la propria affermazione mediata attraverso il proprio prossimo e in funzione del prossimo stesso. Tutto ciò ci viene detto con una regia che mostra la perfetta mano dell'antico montatore raffinato nella ricerca delle immagini che si susseguono in maniera incalzante e ossessiva, con tetri giochi di luci quando ci devono dare il senso di paura, che indulgono sull'espressione di un viso strafottente o ironico di quando ci devono dire di un personaggio e del suo perché in quel luogo di pena, che si soffermano nei particolari quando un detenuto deve essere torturato e lo fanno assurgere al ruolo di martire. Il linguaggio di Rosenberg è più che mai nelle immagini e nel saperle magistralmente comporre: come chi arriva alla regia attraverso la sceneggiatura dà più importanza alla storia che deve narrare e chi vi arriva attraverso la recitazione cerca sempre uno splendido interprete...

Filmografia di Rosenberg: Nick mano fredda (Cool Hand Luke, 1967), Sento che mi sta succedendo qualcosa (The April Fools, 1969), Un uomo oggi (W.U.S.A., 1970), Dai... muoviti (Move, 1970), Il sangue di Dracula (1971), Per una manciata di soldi (Pocket Money, 1972), L'ispettore Martin ha teso la trappola (The Laughing Policeman, 1974), Detective Harper: acqua alla gola (The Drowning Pool, 1975), Il viaggio dei dannati (Voyage of The Damned, 1976), Tiro incrociato (Love and Bullets, 1979), Amityville Horror (The Amityville Horror, 1979), Brubaker (Brubaker, 1980).

BRUBAKER

Produttore: Ron Silverman. *Sceneggiatura:* W.D. Ritcher. *Soggetto:* W.D. Ritcher e Arthur Ross. *Musica:* Lalo Schifrin. *Direttore della fotografia:* Bruno Nuyten. *Scenografia:* J. Michael Riva. *Montaggio:* Robert Brown. *Colore:* De Luxe. *Interpreti e personaggi:* Robert Redford (Brubaker), Yaphet Kotto (Dickie Combes), Jane Alexander (Lilian), Murray Hamilton (Deach), David Keith (Larry Lee Bullen), Morgan Freeman (Walter), Richard Ward (Abraham).

WERNER HERZOG

**Il regista di Aguirre, Stroszek, Nosferatu, Woyzeck.
Ha scritto il suo primo soggetto a 15 anni.
"Per me il cinema è l'arte del sogno, dei sogni
collettivi."**

Enzo Natta

«Fata Morgana»

Un paesaggio desertico, immenso, sterminato. Su una pista che stride e contrasta con l'ambiente atterrano aeroplani in continuazione. Poco alla volta, a causa del calore e della condensazione dell'aria, gli aerei diventano ombre confuse, sempre più evanescenti e irreali, fino a trasformarsi in enormi mostri alati e in presenze inquietanti.

Girato interamente nel deserto del Sahara, realizzato fra il 1968 e il 1969, seconda opera nella filmografia di Werner Herzog, il film «riesce a proporsi — come ha scritto Gian Luigi Rondi — quasi solo dal di dentro, come una straziante contemplazione dell'orrore del mondo, l'orrore umano, la natura, «l'assurdo di tutto quanto ci circonda» secondo la definizione dello stesso Herzog. Il Sahara come emblema di quello che potremmo essere noi, la nostra civiltà di uomini e, cosmicamente, la nostra Terra. (Con un soggetto di base, poi abbandonato, che non a caso doveva essere la storia fantascientifica degli abitanti di un altro pianeta «caduti» sul nostro e che, quindi, ci vedevano con i loro occhi, non con i nostri). La Terra, dunque, «vista da altri», quello che avrebbe potuto essere e dare e quello, invece, che è. Secondo uno schema che, qua prendendo a prestito un testo sacro degli Indios guatemaltechi sulla creazione del mondo, là reinventandone uno nuovo di eguale sapore, finge di dividere l'osservazione nei tre tempi rituali,

la creazione vera e propria, il paradiso, l'età dell'oro. «Dicendo» — con quel testo, con quei testi — il bene e il bello che cantano tutte le Utopie e «mostrando» invece solo le lacerazioni e gli strazi di una realtà di fantasia in cui, fra i miraggi dei deserti, i relitti delle guerre degli uomini e degli animali, gli spettri dei villaggi e le apparizioni qua e là dei loro abitanti, si rispecchia la realtà del nostro vivere e del nostro morire. Con una minaccia permanente di catastrofe evocata non solo dagli esempi lì dati, ma da quello che quegli esempi promettono coinvolgendo tutto: dagli aerei in atterraggio trasformati in uccelli irreali da un incubo ripetitivo, dei frantumi di aggeggi da guerra che le sabbie del deserto assimilano alle composizioni informali, la natura dal vero in cui si squarciano abissi «visionari» sempre in bilico fra l'orrido e il mostruoso. Senza mai uno strappo, però, senza mai esaltazione o esasperazione; con un «basso continuo», anzi, di disperante sconforto che poco fa librare su ogni sequenza, su ogni scena un'atmosfera di desolazione lancinante, struggente, con immagini realmente «nuove» che si offrono sempre ai punti di vista più contrastanti e soggettivi e che le musiche colorano via via di colori altrettanto nuovi e diversi, in armonia con l'assunto quasi luttuoso della «meditazione».

L'autore

Il suo vero nome è Werner Herzog Stipetic.

Di origine slava, è nato a Monaco di Baviera il 5 settembre 1942. La sua infanzia, trascorsa sulle montagne fino all'età di undici anni, è caratterizzata da un'estrema povertà. A quindici anni, mentre frequenta il liceo classico Humanistisches Gymnasium a Monaco, scrive il suo primo soggetto cinematografico. A diciassette anni presenta a un produttore il progetto di un film che ha come argomento la riforma carceraria. La sceneggiatura viene accettata, ma a causa della giovane età di Herzog gli propongono di far dirigere il film a un'altra persona. Herzog rifiuta e da quel momento decide che sarà il produttore di se stesso. Nel 1961 si iscrive alla facoltà di storia e letteratura e, grazie a una borsa di studio, può frequentare l'Università di Pittsburg, negli Stati Uniti. Per mantenersi agli studi, la notte lavora come saldatore in un'acciaieria.

A diciotto anni compie un lungo viaggio nel Sudan. È il periodo della crisi congolese. Tornato in patria, a cominciare dal 1962 Herzog si dedica definitivamente al cinema, mantenendo fede alla parola data al produttore che voleva acquistare la sua sceneggiatura: produrrà personalmente i film da lui diretti.

Passato dietro alla macchina da presa, Herzog continua a viaggiare, affascinato dal mito dei paesi lontani, di paesi che evocano magiche visioni. Gira *Segni di vita* in Grecia, *Anche i nani in principio erano piccoli* in Messico e nelle isole Canarie, *Aguirre furore di Dio* in Perù, *Fata Morgana* in Africa, *La souffrière* alla Guadalupe, *Cuore di vetro* in Irlanda, *Nosferatu* e *Woyzeck* in Olanda e in Cecoslovacchia, *La ballata di Stroszek* negli Stati Uniti.

Herzog ha anche scritto alcuni libri (fra cui uno che racconta il suo viaggio a piedi da Monaco a Parigi, *Von gehen im Eis*, pubblicato in francese dall'editore Hachette sotto il titolo *Sur le chemin des glaces*), le sceneggiature dei suoi film e alcune poesie apparse sulla rivista «Akzente».

A colloquio con l'autore

Nei suoi film figurano di volta in volta paesaggi completamente diversi, esotici, estranei alla realtà quotidiana nella quale lei vive abitualmente. Perché?

Per me il cinema non ha niente a che vedere con la realtà quotidiana. Il cinema non è lo specchio della realtà ma un'altra cosa: è l'arte del sogno, dei sogni collettivi. Generalmente il cinema non incontra i favori del pubblico quando affronta aspetti della vita quotidiana e fatti di normale amministrazione. Su questa base si è sviluppato e ingigantito il cinema hollywoodiano con la sua filosofia dell'«entertainment» che volge tutto in spettacolo, in grande spettacolo. Io non amo Hollywood, la sua mentalità mercantile, il suo sistema, la sua concezione del cinema, però l'esempio dell'industria cinematografica americana mi sembra calzante. Per quanto mi riguarda, penso che la mia vita e tutte le umiliazioni che la vita comporta siano di per sé sufficienti a fornire abbastanza elementi per fare del cinema. Certamente questo concetto può risultare un po' schematico e semplicistico perché il cinema ha sempre a che vedere in modo più o meno profondo con la definizione della nostra condizione umana, ma nello stesso tempo il cinema deve anche fornirci le immagini del nostro universo mentale. Egli ha su di noi un'influenza figurativa forse superiore a quella della pittura.

Può meglio chiarire questo concetto?

Si tratta di un concetto che ha a che fare con la storia della nostra cultura.

Durante una conversazione sull'argomento mi capitò di chiedere a un paio d'amici i nomi dei cinque scrittori e dei cinque architetti olandesi più importanti del XVII secolo. A malapena ne hanno citato uno. Quando invece ho chiesto loro i nomi dei più importanti pittori dello stesso periodo me ne hanno sciorinato una ventina. Che cosa vuol dire questo? Che ogni epoca ha la sua particolare forma d'espressione. Oggi la pittura ha perso questo privilegio, mentre ho l'impressione che l'architettura abbia riconquistato quel posto che occupava con il gotico e che il secondo mezzo espressivo in ordine d'importanza delle arti sia il cinema. Forse, però, fra trecento anni, quando si parlerà del modello artistico più rappresentativo del XX secolo, si citerà il cinema invece dell'architettura.

Ma torniamo un attimo alla pittura e al suo rapporto con il cinema. La pittura ha sempre riflesso un certo stato di insicurezza, qual-

cosa di febbrile che fa parte della nostra civiltà, e come tale ha profondamente influenzato la nostra formazione culturale e psicologica. Personalmente sono stato sedotto più dalla pittura che dal cinema e ancor più dalla musica che dalla pittura. Dalla musica di Bach, Monteverdi e Heinrich Schütz che sono gli ispiratori e i compagni di strada di alcuni miei film.

Come spiega questo rapporto fra musica e immagine?

E' un rapporto che si spiega soltanto da un punto di vista emozionale, istintivo e niente di più. In questa osmosi continua fra immagini e suoni mi è sempre stata di valido aiuto Beate Mainka Jellinghaus, la mia montatrice, una donna con una cultura musicale straordinaria, un genio con un senso assoluto della musica. Ma oltre a lei tutti gli altri miei collaboratori mi aiutano enormemente nel lavoro d'équipe. Sono quindici anni che lavoro con loro e posso dire che essi sono i veri autori dei miei film. Ho formato con loro una comunità di spirito e di sentimenti. Di solito io scelgo il soggetto del film, ma poi tutto il resto lo facciamo insieme. Questo non significa che io abbia una concezione socialista del lavoro, ma piuttosto una di tipo artigianale come quella che vigeva nel medioevo, come per gli scultori prima di Michelangelo, che lavoravano tutti assieme, maestri e apprendisti, considerandosi non artisti ma veri professionisti.

I suoi film sembrano presentarci una visione di un mondo folle, psicotico, contro il quale lottano personaggi isolati, emarginati, che a loro volta, nel corso della loro inutile ribellione contro questo mondo, finiscono per imbattersi nella follia.

Un film in se stesso non esiste, in quanto non vive di vita propria se non a contatto con il pubblico. Di fronte al pubblico un film si completa, si definisce, si realizza compiutamente. Molto spesso, le affermazioni di un autore non corrispondono ai sentimenti di chi le ascolta ed ecco allora che vengono trasformate, piegate, adattate alla sensibilità e ai desideri del singolo. La stessa cosa penso capitata ai miei film. Io cerco di definire l'essere umano, di

rispondere all'interrogativo di sempre, «chi siamo noi?», e lo faccio usando immagini che corrispondono al nostro tipo di civiltà.

Lei usa spesso nei suoi film campi lunghissimi, immagini e tempi irreali come per esempio in «Fata Morgana» l'aereo che atterra tre o quattro volte di seguito. A che cosa è dovuta questa successione di immagini? E' una costruzione che obbedisce a una precisa scelta di linguaggio?

Se io avessi fatto vedere un aereo che atterra, in cinque secondi tutto sarebbe stato chiaro. Ma se la scena si ripete parecchie volte, ecco che l'immagine si trasforma per diventare qualcosa che sfiora il sogno, qualcosa che non si dimenticherà più. Un'informazione, un concetto, una cosa studiata a scuola prima o poi si dimentica, un sogno no perché è una parte di noi stessi e della nostra esistenza. Purtroppo l'industria cinematografica — soprattutto quella hollywoodiana — nella sua visione mercantile del cinema ha diseducato il pubblico fornendogli informazioni rapidissime. La pubblicità televisiva ha poi peggiorato le cose, producendo effetti catastrofici nella facoltà e nella disponibilità di consumare immagini. I suoi messaggi sono trasmessi in quindici secondi, senza alcun dettaglio che richiami alla riflessione, ma usati soltanto per frastornare e per stordire lo spettatore. Un disastro pari ad *Apocalypse Now*, che è stato realizzato obbedendo a queste regole tese soltanto a sbalordire. Perciò, una volta di più mi dichiaro disponibile alla guerra santa contro la televisione commerciale, attendendo con ansia il giorno in cui la gente darà l'assalto agli studi televisivi.

Nei suoi film, lei sottopone i suoi personaggi a particolari condizioni e trattamenti per ottenere particolari risultati.

Mi è capitato di dirigere attori in stato di ipnosi come in *Cuore di vetro*, uomini seduti sopra un vulcano che stava per eruttare da un momento all'altro come in *La souffrière*, mi è capitato di dirigere nani o personaggi come Bruno S., protagonista della *Ballata di Stroszek*, che ha passato i primi ventitré anni della sua vita in prigione. Ma tutto questo non era né progettato a priori né pianificato. Soltanto in

un secondo tempo ho scoperto invece che ogni attore e quindi ogni uomo racchiude in sé una forza istintiva, misteriosa, personalissima. Si tratta di saper individuarla e liberarla. Il fatto è che per riuscirci bisogna amare la persona dalla quale si vuol cavar fuori questa meravigliosa energia vitale e io amo profondamente Steiner di *La souffrière*, Bruno S. della *Ballata di Stroszek* e i nani del *Paese del silenzio e dell'oscurità*.

Spesso ho avuto l'impressione che queste persone fossero una parte di me. Come io vivo con loro nella vita di tutti i giorni, così vivo con loro quando giriamo un film. E' proprio così: io non faccio alcuna distinzione fra vita privata e vita professionale.

Come pensa che il pubblico estraneo alla cultura tedesca possa accogliere i suoi film?

Il cinema non conosce confini. Il cinema non ha bisogno di intellettuali: è un mezzo di espressione extralinguistico ed è, nel suo significato più profondo, l'arte degli analfabeti. Questa definizione non è mia ma di Henri Langlois, il fondatore della Cinémathèque française. Un giorno Langlois mi disse di non capire perché lo chiamassero il padre della «nouvelle vague», poi, poco prima della sua morte, mi confidò di averne scoperto il motivo. Ogni giorno, alla Cinémathèque, egli presentava quattro o cinque film in cinese, giapponese, turco, norvegese ai giovani autori francesi, a Truffaut, a Godard, a Chabrol, che nel corso di alcuni anni, assistendo a quei film non sottotitolati, avevano dovuto sviluppare un'intelligenza da analfabeti, e quando parlo di intelligenza da analfabeti mi riferisco a quell'intelligenza straordinaria sviluppata da un'intensità di visione straordinaria e quanto mai stimolante dovuta alla necessità di assistere alla proiezione di film parlati in lingue sconosciute.

Qual è la sua opinione sul nuovo cinema tedesco?

Si tratta di un movimento di giovani autori senza uno stile e un'ideologia comuni, di differenti personalità che volevano fare un cinema indipendente dall'industria cinematografica. Non un movimento come il neorealismo italia-

no o il «cinema novo» brasiliano, dunque, ma un'esigenza di rinnovamento nella quale sono confluite più esperienze personali che hanno trovato in seguito una solidarietà di base nelle battaglie condotte per quindici anni al fine di far approvare dal parlamento una legge sulla cinematografia. Dal punto di vista del mercato e della produzione, i nostri problemi sono molto simili a quelli del Venezuela. La Germania Federale è un paese occupato militarmente e culturalmente dagli Stati Uniti. La presenza americana investe tanto le nostre infrastrutture quanto la nostra vita quotidiana e il cinema non sfugge a questa forma di sottomissione, in quanto vive direttamente sotto l'influenza americana. Anche se produce il 50 per cento dei film che circolano sul mercato, raggiunge soltanto il 15 per cento delle presenze e questo proprio perché è emarginato dalla produzione americana. Noi autori abbiamo incontrato molte difficoltà a far approvare la legge sul cinema, ma alla fine ci siamo riusciti e ora questa legge comincia a dare i suoi frutti attraverso un cinema che finalmente ha ritrovato la sua identità culturale.

Un'ultima domanda, che riguarda ancora «Fata Morgana», un film di immagini tutte interiori, soggettive, che trasmettono il senso del mistero che comunica il deserto. Il deserto, un altro tema che ricorre nel suo cinema.

Per me il deserto è un paesaggio in transe. O meglio, non è neppure un paesaggio, ma il sogno di un paesaggio, la sua trasformazione in qualcosa che prima non si era ancora vista, l'immagine «nuova» o la realtà vista in modo nuovo, trasposta, vera, ma anche frutto dell'incubo, della Fata Morgana. Per questo il paesaggio «non ancora visto», il deserto della conoscenza, ricorre così frequentemente nei miei film: perché evoca immagini di sogno, pensieri fantastici. Io odio il documentario, odio il cinema diretto. Al cinema i livelli di verità sono infiniti e quello del cosiddetto cinema-verità è fra tutti gli altri il più superficiale, il più primitivo. La realtà oggettiva va però trasformata e interpretata, e io non lo faccio soltanto nei film a soggetto ma anche nei documentari. Al posto della verità «vera» ce ne metto sempre un'altra, altrettanto vera, ma «di-

versa», intensificata, potenziata. In questo mi aiuta molto la musica, come già dicevo. Per me la musica è importante quasi quanto il cinema, anzi quanto il cinema. E spesso è l'unica via per dare a un'immagine il suo giusto significato, quello vero. Tanto per citare ancora *Fata Morgana*, c'è una scena girata sulle dune che sentivo come un'immagine «al femminile» ma che non riuscivo a far risultare come avrei voluto. Ci ho messo, di sfondo, il coro di donne della *Messa dell'Incoronazione* di Mozart e subito l'immagine ha riflettuto la sua più

segreta qualità femminile. Non più segreta da quel momento.

FATA MORGANA

Regia, soggetto e sceneggiatura: Werner Herzog. *Fotografia:* Jorg Schmidt Reitwein. *Montaggio:* Beate Mainka Jellinghaus. *Musiche:* scelte dall'autore e da Leonard Cohen. *Collaboratori alla regia:* Gunter Freysen, Hans Dieter Saver, W. Bachler, M. Eigendorf. *Interpreti:* Wolfgang von Ungern-Sterberg, James William Gledhill. *Origine:* Repubblica Federale Tedesca, 1968/69. *Durata:* 78'. *Distribuzione:* D.A.N.

FILMOGRAFIA DI WERNER HERZOG

Corto e mediometraggi

- 1962 *Herakles*, 12 minuti.
 1964 *Spiel im Sand* (Gioco nella sabbia), 14 minuti.
 1966 *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (La difesa senza precedenti della fortezza Deutschkreutz), 13 minuti.
 1967 *Letzte Worte* (Ultime parole), 12 minuti.
 1969 *Massnahmen gegen Fanatiker* (Precauzioni contro i fanatici), 11 minuti.
Die fliegenden Ärzte von Ostafrika (I dottori volanti dell'Africa dell'Est), 46 minuti.
 1974 *Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (La grande estasi dello scultore su legno Steiner), 45 minuti. Per la TV.
 1976 *How Much Wood Would a Wood-Chuck Chuck* (Quanto legno può raccogliere una marmotta), 45 minuti.
La soufrière, 45 minuti.

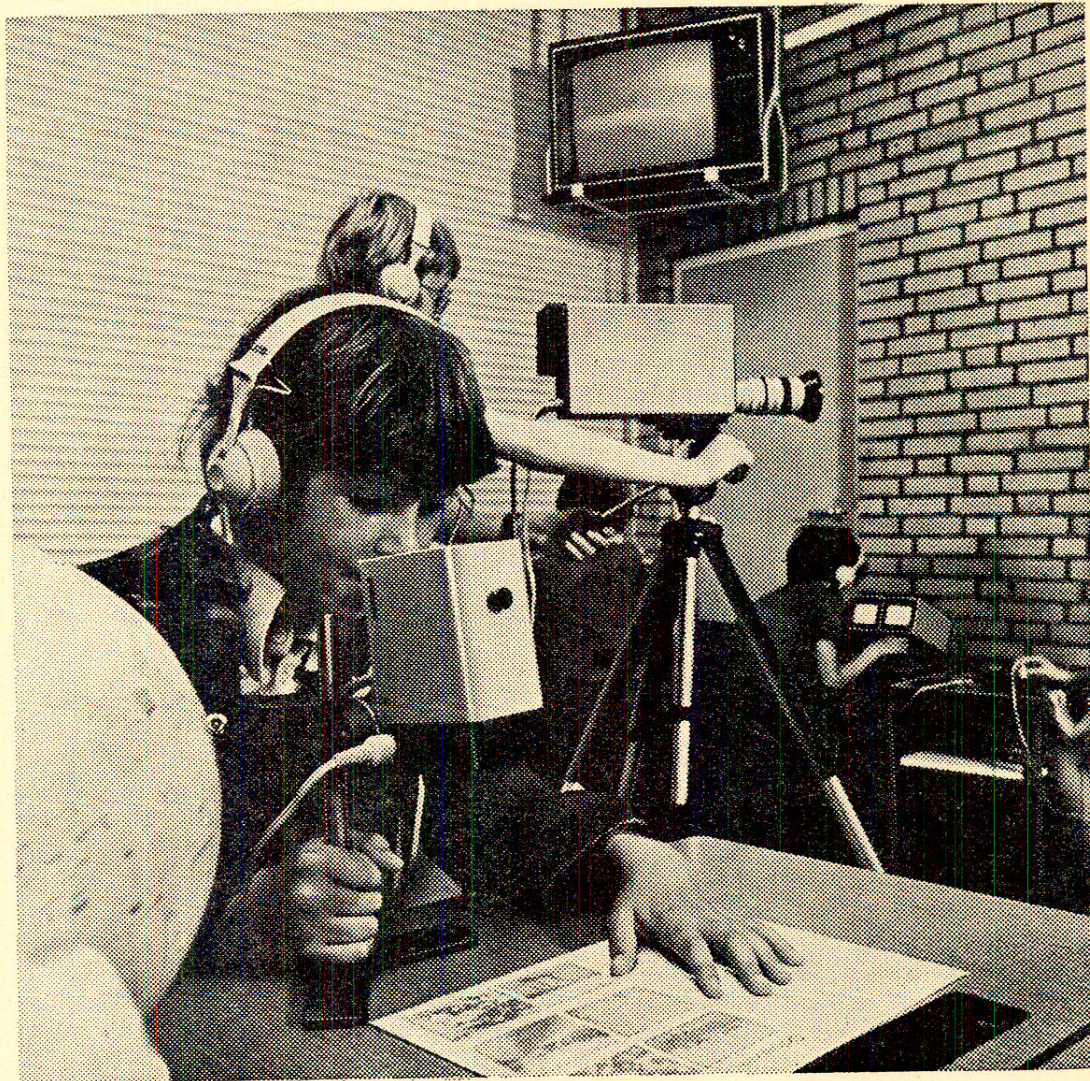
Lungometraggi

- 1967 *Lebenszeichen* (Segni di vita), 89 minuti.
 1968/69 *Fata Morgana*, 78 minuti.
 1969/70 *Auch Zwerge haben klein angefangen* (Anche i nani in principio erano piccoli), 96 minuti.
 1970 *Behinderte Zukunft* (Futuro handicappato), 63 minuti.
 1971 *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Il paese del silenzio e dell'oscurità), 86 minuti.
 1971/72 *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, furore di Dio), 93 minuti.
 1974 *Jeder fu sich und Gott gegen alle* (Ognun per sé e Dio contro tutti - L'enigma di Kaspar Hauser), 110 minuti.
 1976 *Herz aus Glas* (Cuore di vetro), 93 minuti.
 1976/77 *Stroszek* (La ballata di Stroszek), 107 minuti.
 1978 *Nosferatu Phantom der Nacht* (Nosferatu, il principe della notte), 106 minuti.
 1979 *Woyzeck*, 82 minuti.

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 STORIA DEL TELEFONO

Bambini soggetti, registi, operatori, montatori.

Scuole elementari di Anagni e Paliano

Ed eccoli, finalmente, i bambini del cinema. Dopo averli visti (e sopportati) tante volte sullo schermo di film più o meno simpatici e sentimentali, dopo esserci saziati del loro disimpegno prematuro e artificialmente confezionato, eccoli dall'altra parte della macchina cinematografica. Eccoli a farsi da sé il proprio film, a conquistarsi una tecnica della quale erano stati fra le vittime preferite. Le «note di regia» che pubblichiamo sono uno stralcio di un lavoro realizzato due anni fa dagli alunni di ventun classi elementari della provincia di Frosinone, diciannove di Anagni e due di Paliano. Si tratta di un film di animazione e documentario: della mezz'ora circa che dura, venti minuti sono occupati da «cartoons» eseguiti dai bambini stessi e dieci minuti da riprese dal vero.

Il film è a colori e in 16 mm.

Una volta scelto il tema, i piccoli cineasti hanno effettuato ricerche e quindi scritto i testi ed eseguito i disegni. Gli insegnanti si sono limitati a coordinare il lavoro e a seguire le fasi della realizzazione del film. Musiche ed effetti sonori sono opera di professionisti che hanno però seguito le indicazioni date dai bambini nella sceneggiatura.

Metodo di lavoro

Sulla base della prima scaletta, i bambini si sono divisi in gruppi, ciascuno impegnato in un

settore specifico: la comunicazione, i telefoni, le centrali, i satelliti, il lavoro dell'uomo, eccetera. Sono stati intervistati operai, tecnici della SIP ed esperti delle telecomunicazioni. Le varie scene sono state poi composte nello story-board di cui presentiamo una sequenza.

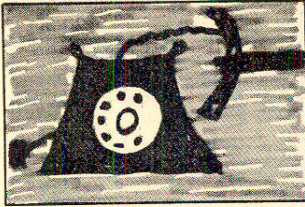
Sulla base di questo, sono state effettuate le riprese in semi-animazione, montate successivamente da esperti.

Riconoscimenti

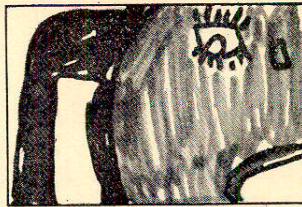
Il film è stato presentato con vero successo per la prima volta alla 26ª Rassegna Internazionale dell'Elettronica 1979 di Roma e quindi sulla prima rete RAI, il 1º maggio 1979 nella trasmissione «Aprite sabato». Al film (che era solo animato e durava 20') è stata poi aggiunta una coda documentaria con il racconto del lavoro che era stato svolto e con la presentazione delle varie scolaresche.

La «Storia del telefono», così completata, ha vinto il premio «Antenna d'oro» al III Festival Internazionale Cinematografico di Ginevra e il premio «Presidente della Repubblica» al 32º Festival Internazionale del Cinema di Salerno 1979.

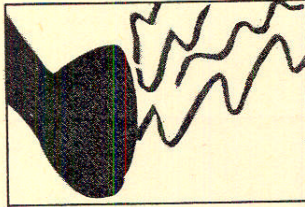
Il testo completo dello «story-board» può essere richiesto a questo indirizzo: Gruppo Artigiano Ricerche Visive, via dei Gracchi 285, 00192 Roma.



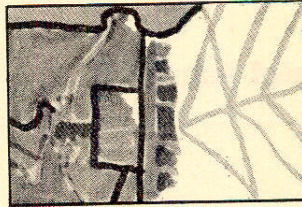
Quando squilla il telefono vado a rispondere e prendo la cornetta e la metto vicino all'orecchio...



e poi parlo e dico: Pronto! Chi parla?



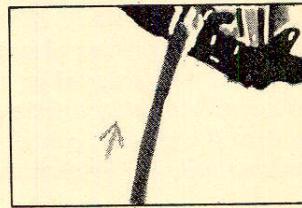
In questo telefono a casa l'ho smontato. La nostra voce entra in una specie di cornetta, sopra ad un capo di quell'oggetto c'è una piastrina tonda e ci sono dei buchi.



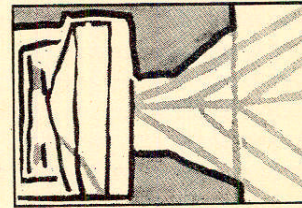
Sotto i buchini c'è una membrana che secondo il suono forte o basso batte sulla polvere di carbone che c'è sotto la capsula. Dentro la capsula c'è il carbone fino che sembra brillantini e luccica.



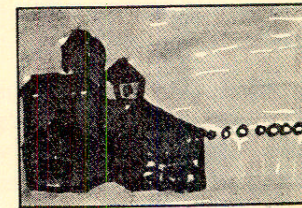
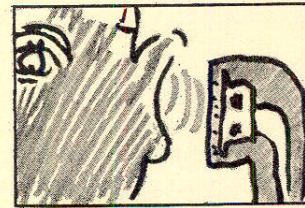
Questi battiti trasformano la voce in impulsi elettrici che viaggiano attraverso due fili, uno rosso e uno bianco.



I due fili vanno all'altro apparecchio della persona chiamata, dove c'è



le bobine e l'elettrocalamita che fa ritornare la nostra voce.



bla...bla...bla...

GUIDA PER UNA DISCOTECA

**Profili storici e indicazioni ragionate
per un'educazione al linguaggio sonoro
nell'ascolto dei "grandi"**

Luigi Lacchini

Premessa

Con il seguente lavoro si intende proporre una «guida ragionata» per la costituzione di una discoteca classica in grado di soddisfare le esigenze di scuole (quando l'intelligenza riterrà la musica degna di entrarvi!), biblioteche, centri culturali e volenterosi amatori. E' un invito ad accostarsi alla musica nella maniera più corretta, ascoltandola, per educarsi all'uso del linguaggio sonoro attraverso il confronto con gli autori e gli interpreti di maggior valore. Riteniamo utile qui evidenziare i criteri che hanno guidato il lavoro.

- 1. Non si è affatto preteso di essere completi; diversamente avremmo scritto un'enciclopedia, e non era proprio il caso!*
- 2. Nella scelta di autori, opere ed interpreti, oltre a considerazioni di gusto, sensibilità e cultura personale, sono state tenute in conto le opinioni di critici, competenti, musicisti, e le reali possibilità del mercato discografico. L'intento non è stato quello di indicare sempre un problematico «meglio», ma di proporre dischi ad un livello medio soddisfacente. In particolare non sono state segnalate interpretazioni di artisti, pur grandi, che non fossero accompagnate anche da un buon livello di incisione fonografica.*
- 3. Poiché il costo complessivo dei dischi segnalati non era certamente alla portata di tutti, si è pensato di indicare con asterischi le opere ritenute «irrinunciabili», «importanti» o solo «significative». Si potrà così costituire l'ossatura di una valida discoteca rimandandone il completamento a tempi economicamente ... opportuni!*
- 4. La «Breve introduzione storica» premessa all'inizio di ogni puntata, intenderebbe dare una vaga idea del periodo preso in esame a chi proprio non ce l'avesse. Generalizzazioni e semplificazioni sono dovute allo spazio ristrettissimo; speriamo tuttavia di essere riusciti ad invogliare qualcuno all'approfondimento personale.*

BREVE INTRODUZIONE STORICA

Dal gregoriano all'ars antiqua

Nel medioevo, la Chiesa, divenuta centro di salvaguardia culturale, assunse un ruolo chiave anche in campo musicale; la necessità di fare partecipare attivamente i fedeli alle cerimonie e l'esigenza di un'unità liturgica per la cristianità, furono alcune delle cause extramusicali che diedero origine al canto gregoriano. Esso, con i suoi otto «modi» si ricollegava in qualche misura alla perduta musica greca, innestandone la tradizione nel nuovo mondo cristiano. Originariamente semplice, sillabico, con escursioni di piccoli intervalli, fu veramente canto popolare, con intenti pratici, sintesi perfetta della spiritualità, della musica e della lingua del tempo.

Solo in seguito si incanalò sulle vie del virtuosismo indulgendo in lunghi e complicati vocalizzi sulla parola «Alleluja» (i cosiddetti «giubili allelujatici»), a cui fecero seguito le forme della «sequenza», della «prosa» e del «tropo». Divenuto canto per specialisti, il gregoriano non poteva più appagare completamente lo spirito popolare che riversò la sua energia nella nascente canzone in lingua volgare, primariamente in lingua d'oc.

La freschezza ritmica che caratterizza la canzone profana si lega sia alla danza che all'affermarsi delle lingue volgari fondate sull'accentuazione e non più sulla quantità delle sillabe; trovatori e trovieri (più raffinati i primi, più schietti i secondi) si fecero interpreti della linfa vitale dei popoli nuovi. Fra i nomi più celebrati, oltre a Bertran de Born e Bernart de Ventadorn, va ricordato Adam de la Halle, col suo «Jeu de Robin et de Marion», quasi una piccola commedia di tipo pastorale.

La musica «ufficiale», tuttavia, ritrovò vigore attraverso le nuove tecniche polifoniche (cioè di canto a più voci); si ebbero dapprima delle forme di doppio canto dove, ad ogni nota della prima voce ne corrispondeva una della seconda. Proprio per questo rapporto «punto contro punto» il procedimento fu chiamato «contrapunto».

Successivamente le possibilità combinatorie furono arricchite in base a studi matematici, fino a creare spesso delle crude dissonanze per puro

amore del calcolo, senza intenti artistici. Le regole del contrappunto, elaborate principalmente in Francia, costituirono la cosiddetta «Ars Antiqua», di cui i maggiori interpreti furono Leonin e Perotin.

L'ars nova e la polifonia fiamminga

Dall'inizio del '300 incominciarono però a farsi sentire nuovi ideali di gusto; alcuni modi gregoriani vennero abbandonati ed acquistarono importanza l'ottava come organismo espressivo, ed il mottetto quale forma musicale per eccellenza. Anche l'incontro fra le varie voci si fece più armonioso: era nata la cosiddetta «Ars nova», il cui campione fu Guillaume de Machaut.

La polifonia in Italia giunse tardi, ma, stranamente, essa presenta caratteri di maturità fin dal suo sorgere, il che ha fatto sospettare una produzione anteriore di cui siano andati perduti i documenti. La «Caccia», la «ballata» e soprattutto il «madrigale» furono le forme polifoniche più in uso, mentre fra gli autori va ricordato Francesco Landino, organista e musicista fine e completo.

Dopo un periodo di transizione, in cui l'Ars nova risentì di influssi inglesi ed italiani, si ebbe l'esplosione della «polifonia fiamminga».

Moltiplicazione delle voci, uso di sofisticatissimi mezzi tecnici e del processo imitativo furono alcune caratteristiche dell'arte musicale dei maestri fiamminghi, i quali, scesi numerosi in Italia durante il '400, fusero la loro perizia tecnica con la leggiadria della musica profana italiana. Quest'ultima, più attenta ai nuovi valori dell'armonia e ritmicamente più varia, soleva riunire le voci polifoniche inferiori in accordi strumentali eseguibili su di uno strumento (per lo più il liuto).

Anche le forme musicali predilette erano quelle più agili: la «frottola» e la «barzelle» in cui si distinsero musicisti come Cara e Tromboncino.

L'unione della perizia fiamminga e della vaghezza italica, oltre alle mutate condizioni culturali, renderà comprensibile l'avvento delle forme polifoniche cinquecentesche: tuttavia non sarebbe storicamente corretto considerare i maestri fiamminghi unicamente come precursori. Figure come Dufay, Binchois e soprattutto

i tre «grandi», Okeghem, Obrecht e Josquin Després, rappresentano un momento espressivo compiuto con valore artistico autonomo.

Il '500

Il carattere essenziale della musica cinquecentesca consiste nell'equilibrio fra l'emergente senso dell'armonia di estrazione popolare, e la composizione polifonica di tipo fiammingo. Vi traspare tutta la concezione artistica e culturale del Rinascimento: simmetria, compostezza, gradevolezza ed assenza di forti passioni.

Due grandi scuole dominarono la polifonia cinquecentesca italiana: Venezia e Roma.

Venezia costituì il tramite diretto con la polifonia fiamminga in quanto i suoi primi maestri, come Willaert e De Rore, furono fiamminghi venuti in Italia; diversi anche i compositori che, pur non lavorando a Venezia, fecero proprio lo spirito della scuola; ricorderemo fra questi i nomi di Verdelot e Arcadelt, autore, fra l'altro, di una famosa «Ave Maria». Schiettamente veneziani sono però i due autori più rappresentativi: Andrea Gabrieli e soprattutto suo nipote Giovanni.

Audaci innovatori, furono tra i primi ad unire voci e strumenti tentando anche composizioni di musica puramente strumentale.

Essi proposero, fra l'altro, un organico orchestrale che divenne quasi classico per quei tempi; contrappunto sciolto, ricchezza coloristica e fantasia tematica furono gli elementi distintivi di questi due geni.

La scuola romana, invece, legata alla restaurazione post-tridentina, si attenne scrupolosamente alla pura tradizione vocale prediligendo, per lo più, le forme di musica religiosa. Ebbe anch'essa grandi maestri come Festa e Animuccia, ma essi finirono con l'essere offuscati dal genio che, per antonomasia, incarnò lo spirito della scuola: Pierluigi da Palestrina. Nulla vale a definirlo più delle parole di Massimo Mila: «La tradizione in lui si è fatta natura... La tecnica è d'inarrivabile complessità, ma nulla più che un docile strumento, padroneggiato con signorile noncuranza». Della sterminata produzione Palestriniana vanno ricordati i motetti, i madrigali profani scritti in gioventù e

soprattutto le messe, fra le quali spicca la celeberrima «Missa Papae Marcelli».

La situazione musicale del '500 è sostanzialmente identica anche all'estero; la polifonia costituisce un linguaggio comune a tutti anche se utilizzato con sfumature diverse.

In Spagna, ad esempio, accanto a Cristobal Morales e Francisco Guerrero, si impose la straordinaria figura di Tomas Luis de Victoria, genio di statura non inferiore a Palestrina. La triade dei «sommi» è completata, nel mondo fiammingo, da Orlando di Lasso che, secondo quanto afferma Prunières, giunge a «fondere in uno stile omogeneo l'antica tecnica del contrappunto josquiniano con le invenzioni madrigalesche e gli effetti decorativi della scuola veneziana».

Sempre nel '500, accanto alla polifonia religiosa, venne ad assumere molta importanza il genere del madrigale. Luca Marenzio, levigato e formalmente composto, Gesualdo da Venosa, spiritualmente più sofferto e «barocco», oltre al Festa e al De Rore furono i principali interpreti del madrigale «nobile».

Accanto ad esso si sviluppò, temporaneamente, la forma del madrigale dialogico, più sanguigno e comicamente popolare, che trovò le sue opere più vive con Alessandro Striggio, Orazio Vecchi ed Adriano Banchieri, ricordato per il suo capolavoro comico «Contrappunto bestiale alla mente».

Il '600

Il successo del madrigale dialogico come forma di drammatizzazione musicale fu effimero; come tutte le altre composizioni polifoniche esso rendeva il testo musicato sostanzialmente inintelligibile, e non si adattava quindi ad essere usato con successo all'interno di forme teatrali. La via nuova in questo senso fu data dall'avvento della monodia, ossia del canto affidato ad una voce sola sostenuta da un accompagnamento strumentale.

Sin dal 1580 un gruppo di musicisti fiorentini e romani aveva eletto quale luogo di ritrovo il palazzo del conte Bardi a Firenze. In questo contesto, nel tentativo di ricostruire la musica del teatro greco, si iniziò una pratica musicale denominata «recitar cantando», che costituì, di fatto, l'avvento del melodramma.

Si trattava in sostanza di una composta recitazione sonoramente amplificata ed abbellita; i primi esempi di questo embrionale melodramma furono dati dalla «Dafne» di J. Peri su libretto di Rinuccini e da «Euridice», del medesimo autore, musicata sia da Peri che da Caccini.

Ad un orecchio moderno queste composizioni suonano aride e monotone; esse sono, tuttavia, storicamente assai importanti. Seguendo questi esempi Emilio de Cavalieri, dopo aver precedentemente lavorato a Firenze, portò l'opera a Roma con la sua «Rappresentazione di anima e di corpo» su testo di Agostino Manni.

L'opera romana, tuttavia, anche per l'influsso della potente scuola polifonica di cui si è già parlato, non rimase completamente fedele al recitar cantando, ma si avviò verso forme di maggior libertà e vaghezza melodica.

E' alla scuola veneziana, tuttavia, che spetta il merito di avere condotto a perfezione il melodramma antico, grazie al genio di Claudio Monteverdi (1567-1643).

In lui la musica non è più schiava della parola, ma dotata di espressività propria che si manifesta con particolari artifici musicali a cui oggi noi siamo abituati, ma che nelle opere di Monteverdi possiedono una vergine capacità di significazione.

Basterebbe sottolineare il legame che corre fra l'introspezione psicologica dei personaggi e l'uso delle alterazioni cromatiche; dietro ad un diesis o a un bemolle sul quale noi passiamo indifferenti, si celano spesso sottili sfumature di dolore, tristezza, paura, ecc.

mature di dolore, tristezza, paura, ecc.

Lo stesso si potrebbe dire delle figurazioni ritmiche, piene di risonanze emotive e semantiche. Il migliore melodramma di Monteverdi è senza dubbio «Orfeo» che, tuttavia, è inferiore ai suoi due capolavori: il «Lamento di Arianna» (dall'opera omonima andata perduta) ed il «Combattimento di Tancredi e Clorinda», sulle ottave del Tasso, che costituisce il vertice della produzione monteverdiana.

Si tratta di un madrigale drammatico in cui Monteverdi ha posto nuovi artifici tecnici (per esempio il tremolo degli archi) al servizio di una eccellente ispirazione musicale.

Monteverdi fece scuola, ma i compositori che lo presero come modello non ne raggiunsero la grandezza; Cavalli, Legrenzi, Cesti, Stradella, ma soprattutto Bononcini e Steffani, finirono col creare un tipo d'opera cosiddetta «panitaliana», in cui una serie di recitativi banali erano intercalati da «arie» in cui i cantanti gettavano tutta la loro smania di virtuosismi. Anche la struttura armonica e melodica delle composizioni era quasi incapace di connotazioni psicologiche.

L'opera napoletana del '700 farà propri questi caratteri come già si vede in alcuni artisti della fine del XVII secolo quali Provenzale e Alessandro Scarlatti.

Quest'ultimo, però, migliore nelle «cantate» che nelle opere, ebbe anche il merito di aver usato con sistematicità i «concertati finali» e la «sinfonia» di inizio, di cui farà tesoro l'opera del '700.

DISCOGRAFIA

GREGORIANO (dal IV-V sec. in poi)

- | | | |
|---|------------------------------------|-----------------|
| — Messa terza di Natale** | Benedettini di S. Martin di Beuron | Archiv 198153 |
| — «Proprium» delle messe di Natale, Epifania, Pasqua ed Ascensione*** | Schola Kloster Einsiedeln | Archiv 2533 131 |

ADAM DE LA HALLE (c. 1240 - c. 1287)

- | | | |
|---|---------------------|---------------------|
| — Jeu de Robin et de Marion con altre opere del XIII sec.** | Early Music Quartet | Telefunken AW 41219 |
|---|---------------------|---------------------|

ARS ANTIQUA ED ARS NOVA

- | | | |
|---|---|------------------------|
| — Music of the gothic era (musiche di Leonin, Perotin, Machaut ed altri)*** | The Early Music Consort of London
Dir.: Munrow | Archiv 2717 019 (3 LP) |
|---|---|------------------------|

JOSQUIN DESPRES (1440/50 - 1521/27)

- | | | |
|---|----------------------|-----------------|
| — Messa «L'homme armé» con mottetti di Gombert e Vinders*** | Pro Cantione Antiqua | Archiv 2533 360 |
|---|----------------------|-----------------|

- GIOVANNI GABRIELI* (1557-1612)
 — Canzoni nn. 1, 4, 7, 8 London Cornett and Sackbut Ensem- Archiv 2533 406
 — Sonate nn. 13, 19, 21
 — Sacrae Symphoniae nn. 3, 4, 6, 13, 15
- PIERLUIGI DA PALESTRINA* (1525-1594)
 — Messa «Papae Marcelli» ed altri mot- Regensburger Domspatzen Archiv 198182
 tetti*** Dir.: Schrems
 — Messa «Aeterna Christi munera» ed al- Pro Cantione Antiqua Archiv 2533 322
 tri mottetti** Dir.: Turner
- TOMAS LUIS DE VICTORIA* (c. 1548-1611)
 — Messa «Pro Defunctis»*** Capella Escolania e Capella de mu- Deutsche - Harmonia
 — Messa «Vidi Speciosam»** sica Montserrat Mundi HMI 73023
 Coro del duomo di Ratisbona Archiv 2533 051
 Dir.: Schrems (disponibile solo fino ad esaurimento)
- ORLANDO DI LASSO* (c. 1531-1594)
 — Chansons*** Ensemble Polyphonique France Telefunken AW 42281
 — Salmi penitenziali** Pro Cantione Antiqua Archiv 2533 290
 Dir.: Turner
- GESUALDO DA VENOSA* (1560-1613)
 — Responsoria* Escolania de Montserrat Archiv 2708 016 (2 LP)
 Dir.: P. Irenev, M. Segarra
- EMILIO DE CAVALIERI* (c. 1550 - c. 1602)
 — Rappresentazione di anima e di corpo* Ensemble Wolfgang von Karajan Archiv 2708 016 (2LP)
 Dir.: Mackerras
- CLAUDIO MONTEVERDI* (1567-1643)
 — Orfeo** Capella Antiqua Monaco Telefunken FK 35020
 — Combattimento di Tancredi e Clorinda, Concentus Musicus Vienna (3 LP)
 Lamento di Arianna*** Madrigalisti di Venezia Ars Nova VST 6011
 — Vespro della Beata Vergine** Coro e orchestra Monteverdi Decca Set 593-94 (2 LP)
 Salisbury Cathedral Boys
- FRANCESCO CAVALLI* (1602-1676)
 — Messa Concertata* Münchener Vokalsolisten; Comple- Telefunken AW 41931
 so da Camera della Bayerischen Staatsorchester
 Dir.: Hirsch
- ALESSANDRO STRADELLA* (c. 1642-1682)
 — Cantata per il Santissimo Natale* Orchestra da camera dell'Angelicum Ars Nova VST 6117
 Coro Polifonico di Torino
 Dir.: Maghini
- ALESSANDRO SCARLATTI* (1660-1725)
 — Endimione e Cintia* Membri dell'orchestra statale di Am- Archiv 2533 061
 burgo

(1. continua)

LAVORO DI ANIMAZIONE IN UNA IV MAGISTRALE

Per evitare una frattura fra cultura libresca e cultura viva ricercare nella realtà e rappresentarla.

Gottardo Blasich

Recentemente ho completato una serie di incontri in una IV Magistrale di un Istituto privato fuori Milano. La positività dell'esperienza già condotta alcune volte in precedenza, aveva indotto la Preside a invitarmi anche quest'anno. E nonostante la brevità relativa degli incontri, il risultato poteva dirsi soddisfacente.

Come presentazione della iniziativa avevo previsto la proiezione di alcuni lavori eseguiti l'anno scorso e avevo invitato un paio di ex allieve, già impegnate in un doposcuola, a commentare direttamente la documentazione in cui erano state protagoniste e a esprimere liberamente le loro impressioni alla nuova classe. Le impressioni erano di soddisfazione del lavoro compiuto, e per diversi motivi che toccavano direttamente la caratteristica dell'impegno assunto e i vantaggi di una esperienza con le tecniche dell'animazione. Per esempio una di loro osservava che personalmente, e in gruppo, si aveva avuta la possibilità di affrontare direttamente le difficoltà abituali legate a una mancanza di sviluppo della fantasia e dell'inventiva; c'era stata l'opportunità di lavorare in gruppo in maniera diversa e di creare azioni e immagini corali; il vantaggio di provare a esprimersi in forme nuove e inedite, come impostare grandi cartelloni (in gruppo), costruire una storia con rumori e suoni, elaborare varie forme di racconto, ecc. E la giovane insegnante notava che l'esperienza fatta le era immediatamente utile e funzionale per il lavoro con i bambini e i ragazzi.

Dopo tale premessa e dopo aver specificato ulteriormente il significato dell'animazione, ho proposto lo schema della metodologia della ricerca, per organizzare in maniera più organica le diverse proposte espressive che si sarebbero fatte.

Alla richiesta successiva di precisare un tema attorno al quale concentrare l'attenzione, un ambiente disponibile a una escursione e a una documentazione diretta, la scelta della classe si è orientata verso la stazione. A questo punto, anche per limiti di tempo, non ho avuto l'avvertenza di «problematizzare» il tema, di rivederlo sotto diversi aspetti umani e sociali, ma ho proposto subito per il successivo incontro una visita alla stazione, dividendosi in gruppi, in modo da usare la macchina fotografica, prendere degli schizzi-disegni, fare delle interviste al registratore.

La fretta ha condizionato l'escursione e il seguito del lavoro. Infatti il gruppo che lavorava con le macchine fotografiche ha avuto ampia possibilità di cogliere con una certa completezza l'ambiente della stazione, il passaggio di alcuni treni, l'attesa dei viaggiatori, ecc., mentre il gruppo che doveva fissare in schizzi e disegni altri punti di vista è rimasto quasi inoperoso, come l'intervento con il registratore si è risolto a intervistare il capostazione e qualche ferroviere.

La fase di elaborazione dei dati si è quindi esaurita nell'ordinare un buon numero di fotografie su alcuni cartelloni. Con la preoccupazione

pazione da parte mia di passare presto a una fase di elaborazione espressiva, non mi sono fermato neppure a questo punto a dichiarare e rivedere le implicite problematiche dell'ambiente visitato. La conseguenza è stata che il gruppo (diviso in tre sottogruppi) ha sviluppato diversi filoni espressivi, sostenuto anche dalle illustrazioni fotografiche, ma senza approfondire il tema o qualche momento problematico, senza impostare neppure in termini di natura sociale le diverse forme espressive che man mano venivano proposte. Di conseguenza è rimasta in disparte la metodologia della ricerca e si è insistito su un tema variandolo secondo i casi in direzione avventurosa, fantastica, piuttosto che indagarlo dal punto di vista umano e sociale. Le varie forme espressive sono state accettate dai diversi sottogruppi e in genere svolte con notevole freschezza e spontaneità.

Costruzione di un racconto dialogato con rumori e suoni d'ambiente

Il lavoro del gruppo doveva essere inciso al registratore e trattare di un argomento riguardante la stazione. Dopo aver fissato il nucleo narrativo, e provato e riscoperto l'effetto sonoro-espressivo di alcuni oggetti, un primo risultato faceva prevalere il rumore di ambiente sul dialogo dei due protagonisti: due giovani si salutano, perché lui sta partendo soldato. Un secondo tentativo armonizza meglio il rapporto e il messaggio fra parole e suoni-rumori ambientali.

Rumori confusi, fra i quali si distingue lo strillone che vende panini e bibite, e il sibilo della frenata del treno che è arrivato in stazione. «I bambini», si sente gridare da una mamma che è appena scesa dal treno. Si ode l'intervento della giovane che osserva: «Ecco, anche noi siamo finalmente giunti al punto doloroso!».

«Ma non vado tanto lontano!» sostiene lui.

«Mi scriverai?».

«Ma senz'altro... Ma dai cara, non fare così... Finirà anche questo anno, dai! e poi saremo sempre insieme».

«Te lo giuro».

«Anch'io».

«Scrivimi!».

«Te l'ho già promesso. Ma perché piangi? E smettila, dai, ti prego. Mi fai soffrire a vederti così. A pensarti così triste mi fa male!».

(Pianto della ragazza)

«Ma dai, coraggio» (e si sente il fischio del capostazione).

«Scrivimi!».

«Amore, un bacio ancora. Veronica ciao!».

«Ciao, ciao... ti amo!».

E le ultime parole sono soffocate dal rumore del treno che parte, mentre si sente ancora un ultimo «ciao, ti amo...!». Il rumore della stazione si dissolve in un accordo di chitarra, spezzato dallo stridio di un altro treno.

Uso dei rumori e dei suoni per costruire una storia.

Gli strumenti usati sono stati quelli elementari, soprattutto, che si trovano in una normale aula scolastica. La storia registrata valorizzava nello stesso tempo l'uso della voce e l'effetto espressivo degli «strumenti».

Come osservazione evidente, il gruppo è riuscito a rendere «significativi» degli effetti sonori abitualmente banali, ed è riuscito anche a equilibrare alla fine in maniera abbastanza omogenea il rapporto fra voci e rumori.

Da tenere presente il rilievo ovvio che una storia completa e significativa può essere realizzata usando semplicemente gli effetti sonori ottenuti da strumenti e oggetti. In un caso o nell'altro sono fondamentali due esigenze: saper cogliere il significato espressivo e funzionale di un rumore prodotto; trovare un accordo di gruppo per armonizzare i diversi effetti.

Da questo punto di vista, in un certo senso, non si fa distinzione fra musica vera e propria e rumori usati in direzione espressiva.

Da un altro punto di vista si potrebbero distinguere tre prospettive:

- rumori e musica da ascoltare;
- rumori e musica da costruire e inventare;
- rumori e musica da usare come commento sonoro a un'azione, un racconto, ecc.

(cfr. Maurizio Della Casa, *Voci suoni rumori*, ed. La Scuola).

Un fotoromanzo reinventato

A un gruppo era stato proposto di recuperare settimanali, rotocalchi, giornali, e ritagliando le figure che potevano interessare, ricostruire

una storia. Le figure venivano quindi incollate su uno striscione di carta da pacco, che poteva essere «passato» all'episcopio e visto da tutta la classe.

La vicenda impostata e che doveva esser comprensiva dell'ambiente stazione, era sostanzialmente questa.

Alla stazione un rapinatore sta in agguato aspettando il momento più propizio per intervenire. Assale una ragazza, e un passante che assisteva alla scena, interviene, liberandola. La giovane spaventata fugge, e attraversa i binari senza accorgersi che sta arrivando un treno che la travolge. Il commissario Rossi, giunto da poco in stazione, raccoglie la ragazza, e la porta in ospedale, dove si reca ripetutamente a trovarla. All'ospedale la giovane ha costantemente in mente il suo matrimonio che sta fallendo per causa del marito che si interessa a un'altra donna. Il commissario dopo la sua guarigione la riporta a casa, e la invita per il giorno dopo al bar della stazione. La giovane, angosciata dalla sua situazione familiare, confida i suoi problemi derivanti dal marito che la tradisce. I due giovani, parlando, scoprono di essere innamorati e decidono di ricostruire una vita insieme, lontano. Partono in treno verso il mare dove possedevano una casa, e vi si sistemano, felici e contenti.

Un lavoro simile suppone di stabilire in gruppo un progetto di storia, di procurarsi le immagini adeguate e funzionali, ordinarle secondo lo sviluppo previsto, aggiungere eventualmente delle didascalie o dei fumetti, e quindi proiettare con l'episcopio la storia elaborata.

Nel caso specifico, usando ancora l'ambientazione della stazione, la vicenda riprendeva dei modelli standard del fotoromanzo: incidente della giovane, commissario «comprensivo», superamento del passato, «ricupero» con il nuovo compagno.

Un impegno analogo potrebbe essere realizzato anche su un grande cartellone, suddiviso in strisce. La soluzione alternativa a striscione avvolgibile, è preferibile per la maggior facilità di una proiezione con l'episcopio.

Anche in questo caso per trovare la struttura della vicenda si esige un certo grado di accordo nel gruppo, che si verificherà poi nella fase esecutiva suddividendo i vari spezzoni della storia, in modo da lavorare alle diverse fasi

contemporaneamente.

Oltre a questo fatto, e nonostante la limitata originalità dell'avventura, il gruppo era costretto a una certa attenzione critica nella scelta delle immagini, e nella organizzazione complessiva del racconto. In questo modo si era portati a valutare esattamente le immagini ricavate da riviste e rotocalchi, e appunto si esercitava una funzione critica.

Inoltre, per questo fatto, il gruppo operava in maniera autonoma di fronte a prodotti di consumo, e scopriva il carattere polivalente dell'immagine, determinato dalla vicenda nuova e dalla scelta di un montaggio preciso (sarebbe possibile rimontare le immagini stesse in un nuovo tipo di racconto, e usando dello stesso materiale avere qualcosa di originale e di diverso).

Costruzione di uno striscione a fumetti

La storia, costruita disegnando schizzi rapidi a fumetti, su uno striscione, da rivedere poi all'episcopio è la seguente:

Come al solito, alle ore 23,30 arriva la Spider Express sul primo e unico binario. Quando il treno è in stazione vi si legge una sigla pubblicitaria: viaggiate bene, viaggiate sano, con lo Spider Express, il treno a mano! Salgono diversi passeggeri e fra questi un fantasma, che cerca un posto. E mentre dopo la partenza del treno i diversi passeggeri si addormentano, il fantasma esce dal suo scompartimento e si diverte a fare dei dispetti: appare improvvisamente a uno, spaventa una vecchia signora, scompiglia i bagagli di un altro... Finché la notte non finisce e i passeggeri possono riaversi dal terrore subito.

Come nel caso della storia ricostruita con le immagini, il lavoro richiedeva la scelta di un tema, la divisione in vari episodi, la suddivisione in vari sottogruppi di lavoro e la proiezione finale. Conservando anche in questo caso l'ambientazione della stazione, il personaggio principale era scoperto in un fantasma, che folleggiava durante una notte in treno.

La stessa scelta del personaggio determinava il modulo ironico e umoristico dell'intera vicenda. Prima di iniziare il lavoro non era stato possibile stabilire le tipiche caratteristiche del linguaggio a fumetti. Nonostante questo, e aven-

do sott'occhio alcuni fumetti, durante la elaborazione delle singole vignette, il gruppo ha spontaneamente ritrovato certe tendenze del linguaggio del fumetto stesso: la possibilità di costruire un ambiente completo, come uno scompartimento, e nello stesso tempo la possibilità di uno schizzo semplice; il valore di un dettaglio; la diversità dei diversi piani; l'efficacia degli effetti sonori, ecc. Quindi il risultato è stato qualcosa di coerente e di omogeneo, anche in conseguenza della rapidità nel cogliere le situazioni con brevi tratti. Come nel caso precedente, sarebbe stato possibile completare la storia con una colonna sonora. Inoltre, anche in questo caso, un lavoro simile esprime un atteggiamento critico di fronte al prodotto di massa, come il fumetto, e la individuazione abbastanza rapida degli elementi essenziali del linguaggio dei fumetti.

Come riferimento bibliografico a proposito dei fumetti, cfr. Roman Gubern, *Il linguaggio dei comics*, Milano Libri (il fumetto è analizzato nel suo aspetto storico e nella sua evoluzione); più funzionale per la scuola il volume di D. Volpi, *Didattica dei fumetti*, La Scuola.

Storia con i pupazzi

Il giorno 28 agosto del 1822 a Strobenefields c'erano lo sceriffo, Pick Fortis, il capostazione Jack il Basso, e la maestra del paese Mariette Faust, che aspettavano le paghe dei minatori.

«Ciao Jack, dimmi come stai?» domanda lo sceriffo.

«Bene. Sono un po' preoccupato: sto aspettando il treno su cui ci sono le paghe dei minatori, ma vedo che sta ritardando.

Senti, vado a telegrafare alla stazione precedente».

«Grazie».

«Salve sceriffo», interviene la maestra.

«Buon giorno».

«Come va?».

«Bene, lei? Volevo dirle una cosa, però sono timido e non saprei come dirla: "buon giorno, signorina" (strascicato e melenso)».

«Stavate dicendo?».

«Niente, niente... Sono un po' preoccupato perché non arriva il treno con le paghe dei minatori; comunque sto aspettando la risposta del capostazione».

(Capostazione) «Senti Pick, dicono che il tre-

no è già passato, e quindi io non saprei...».

«Allora manderò il messaggero. Scusami, raggiungi il treno che dovrebbe arrivare e vedi che cosa è successo: come mai non arriva in stazione».

«Va bene».

Intanto attorno al treno sta capitando l'assalto degli indiani con il loro grido di guerra.

Il messaggero arriva alla stazione con una freccia addosso, e esanime avverte lo sceriffo che il treno è stato assalito dagli indiani.

Sul treno frattanto una signorina è stata presa come ostaggio, mentre gli indiani credevano di trovare delle armi. E un ferroviere arriva alla stazione, con gran fatica:

«Sceriffo, sceriffo, il treno è stato assalito dagli indiani, che hanno preso anche degli ostaggi...».

«Chi sono gli ostaggi?».

«Un passeggero e una passeggera».

«Ho capito, andremo a liberarli».

Avviene lo scontro fra gli uomini dello sceriffo e gli indiani, e questi devono cedere, liberando gli ostaggi che avevano preso.

Per la costruzione dei pupazzi si è scelto il metodo più semplice: formare un cono con del cartoncino, come supporto fondamentale per poi ridisegnare la testa, caratterizzare i diversi personaggi con materiale povero come scotch colorato, striscioline di spago, carta crespa di vari colori. Il tipo di storia ricalca un «genere» avventuroso anche stereotipato. La direzione positiva del breve esperimento era quella di trovare un accordo di gruppo, un certo ritmo nei brevi passaggi dell'azione, e verificare come con elementi essenziali sia possibile impostare un racconto diverso, manovrando i pupazzi su alcuni banchi accostati.

Scena delle maschere

Nell'interno di uno scompartimento ferroviario. Ci sono due pendolari che dormono, un paio di passeggeri che parlano fra loro.

«Questo è il treno che va a Roma?».

«Sì, signora, c'è fuori il cartello... Ha prenotato il posto in hôtel?».

...Entrano due passeggeri un po' prepotenti, che pretendono di prendere il posto degli altri.

(la signora) «Ma noi abbiamo pagato il bi-

blietto e prenotato il posto! Ma comunque me ne vado, me ne vado...».

Entrano alcuni hippies, con chitarra, che si mettono a suonare.

«Bella questa canzone...».

(uno dei pendolari protesta) «Per favore un po' di silenzio, siamo dei lavoratori; noi non siamo dei lazzaroni come voi, abbiamo una famiglia a cui pensare!».

(la signora) «Oh, insomma, noi che abbiamo prenotato i posti siamo in piedi!».

(il suo compagno) «Ma fa silenzio!».

E riprendono gli accordi di chitarra, con le proteste dei pendolari che vorrebbero riposare, finché qualcuno va a chiamare uno della polizia ferroviaria.

«Come mai si mette qui a suonare?».

«Ah, non si può?».

«No, perché qui disturba i passeggeri».

«Su, documenti, documenti» (insiste il poliziotto).

Il poliziotto controlla i documenti e i biglietti del treno, e si accorge che uno degli hippies ha una sigaretta drogata. E quindi vuole portare il gruppetto di hippies al commissariato.

Commenti stupiti e esterefatti degli altri passeggeri, che finalmente arrivano alla loro stazione e scendono.

La costruzione delle maschere, che per il gruppo era una esperienza nuova (!) era stata fatta in base a una scelta di personaggi prestabiliti per la storia che si voleva rappresentare. Il modulo tecnico era anche in questo caso il più semplice: cartoncino colorato a formare un cilindro, che si appoggiava alle spalle, e che veniva caratterizzato rapidamente secondo i diversi personaggi. Si è notata una certa difficoltà a impadronirsi realmente del proprio personaggio, per cui la vicenda si è svolta in maniera un po' sbrigativa. Sarebbe stato opportuno premettere degli esercizi individuali e di gruppo, per far acquisire una «coscienza» derivante dal fatto di indossare una maschera, e quindi un preciso modo di gestire, di muoversi, di parlare, ecc.

Storia dei burattini

La scena si svolge in uno scompartimento dove ci sono due hippies.

Non trascriviamo il dialogo elaborato. Il meto-

do di lavoro era analogo a quello usato dal gruppo-maschere: in base a una vicenda precedentemente stabilita i singoli burattini sono stati costruiti. Il tipo scelto è stato quello del burattino a mano, dove il medio e il pollice servono per agitare le braccia e l'indice serve a sostenere la testolina. L'azione è stata realizzata con il gruppo disposto dietro a un paio di banchi allineati, la cui parte inferiore era stata coperta con carta da pacco. Brio e vivacità si sono manifestati nell'insieme dei vari tempestivi interventi, stimolati anche a trovare un timbro di voce adatto dal carattere umoristico e leggermente paradossale della vicenda.

Improvvisazione di alcune azioni sceniche

Avendo sempre come tema la stazione, propongo alla classe verso la fine degli incontri di realizzare alcune azioni sceniche. Non mi dilungo in avvertenze o suggerimenti. Soltanto osservo ai singoli sottogruppi che per riuscire a improvvisare efficacemente una azione dovranno premettere uno schema dello sviluppo dei momenti significativi che vogliono dare al tema da loro scelto, e di prevedere un finale che sia coerente con quanto avrebbero esposto.

I trasporti al tempo dei romani

Un primo gruppo sceglie come semplice spunto il riferimento la stazione e i trasporti ferroviari, e disegna alcune immagini di vita romana, a livello fantastico.

E' inserito all'inizio un narratore, che ambienta la vicenda: «Sotto il consolato di Lucio Casilino e Paolo Irzio, alle calende di luglio, alcuni romani guerrieri partono con la quadriga-treno, per combattere contro gli spartani. Intanto alla stazione le matrone piangenti, insieme alle vestali, pregano la dea Vesta per i loro mariti.

(Matrone e vestali si inginocchiano davanti all'immagine della dea, avvolta da un velo bianco, e con una tunica chiara): «Nel primo mistero doloroso si contempla come si manifesta lo spirito gallico... Gli dei siano propizi! Oremus. Nel secondo mistero doloroso si contempla un guerriero che lamenta la sua mano arrostita. Che gli dei siano propizi! Oremus!».

Arriva un mercante in mezzo alle matrone: «Calzini... calzini!». E le matrone interrompono la preghiera per vedere le mercanzie.

Interviene a questo punto il console Strattonone, che cerca di far tacere le donne: «Ehi, voi, non fate tanto casino. Questa è una stazione, non una piazza! Avete capito!?». Il console nota a questo punto la vestale Lelfia e se ne innamora. Le matrone avvertono il fatto, e pregano Lelfia di chiedere al console di far tornare dalla guerra i loro mariti.

La vestale si rivolge al console: «Ti prego, facci un favore, o carissimo Strattonone, soddisfa questo mio desiderio, riporta i mariti di queste povere donne a casa». Il console risponde seccato: «No, no, non se ne parla neppure». La donna insiste: «Ti prego, fallo per me, dolcissimo amato, Strattoncino mio!». Il console resta perplesso: «Va bene, va bene, vedremo». Alla stazione arrivano di corsa alcuni soldati smemorati: si erano dimenticati di partire. Guardano intorno per vedere se c'è il treno. E si rivolgono a una donna: «Oh, buona donna, dove il treno della terza ora?» La donna osserva che è già l'ora sesta. Lamento inutile dei soldati.

Le matrone ritornano alla preghiera, affinché il console Strattonone raggiunga la quadriga-treno e dia il congedo ai soldati. Ma improvvisamente arriva un temporale che costringe tutti a lasciare la piazza.

Strattonone arrivato a metà strada, viene anche lui colpito dal temporale, e ritorna indietro. Nel frattempo i soldati hanno trovato un carretto, e partono a tutta velocità. E a un certo punto si scontrano con Strattonone, che andava nella direzione opposta. I soldati esclamano: «Oh abbiamo trovato la guerra!».

Il console replica: «Ma che guerra d'Egitto! In prigione vi porto». E difatti conduce i soldati in prigione.

Le matrone, seccate con Strattonone che non era riuscito a far tornare i loro mariti dalla guerra, cominciano a insultarlo: «Brutto imbroglione...» e si scagliano contro di lui.

Avventure in uno scompartimento

Arrivano alla stazione due paesani ubriachi, con la loro bottiglia in mano, cantando. Entrano e dal bigliettotaio sanno che quello che sem-

brava un carretto è un treno, e che va a Roma. Alla notizia, i due decidono di salire sul treno, per andare a Roma, per andare a trovare il Papa. Salgono sul treno, vi si accomodano, mentre si avvicina allo stesso scompartimento una signora elegante che ha al guinzaglio un cane, che si scaglia abbaiando contro i due primi passeggeri.

Ubriaco: «La sarà una bella donna, ma il cane...!». E vuole offrire al cane un po' di vino, suscitando le proteste della signora.

Sale nello scompartimento un altro passeggero (che si rivelerà un ex detenuto), che declama: «El pueblo unido, el pueblo unido...» e che stimola gli scatti del cane e il suo abbaiare. La signora descrive le meraviglie delle sue vacanze a Saint Tropez, mentre il giovane ribatte che è andato a San Vittore, sostenendone i vantaggi: vitto e alloggio tutto gratis. La signora interessata, chiede l'indirizzo e si ripromette di farci una visita.

Appare un parroco, con la sua perpetua, che saluta tutti in latino: «Deus sit vobiscum». La perpetua si lamenta della situazione attuale, dove non c'è più rispetto per nessuno, assalita com'è dal cane.

Il parroco comincia a recitare le sue litanie, con la perpetua che gli risponde, e il cane guaisce sullo sfondo. Il parroco quindi si rivolge al giovane ex detenuto: «Tu, fratello, dimmi: l'ultima volta che ti sei confessato? Quando è stato?». E il giovane risponde, con sincerità e candore: «In seconda elementare». Deluso il parroco riprende a biasciare le sue orazioni. La perpetua scambia delle battute sul vestito del giovane, mentre la signora fa l'elenco dei suoi matrimoni (sta per sposarsi per la quarta volta e sta già avviando contemporaneamente la pratica del divorzio). Di fronte alle rivelazioni della signora emancipata, il parroco osserva: «Anche Gesù perdonò a Maria Maddalena».

Passa il controllore, che afferma che deve perquisire i passeggeri, perché sul treno ci deve essere uno spacciatore. Mentre sta eseguendo il suo compito con gli altri, il giovane fa scivolare un pacchetto di droga nella tasca del prete. Questi protesta per evitare la perquisizione, sentendosi offeso, e il controllore si dimostra deferente.

Uscito il controllore, il prete trova il pacchetto

di droga in tasca e lo scambia per dello zucchero. Il cane si precipita sullo zucchero, avidamente, e si trova a un tratto con le gambe all'aria. La padrona vorrebbe cercare un medico, disperata.

Un ubriaco esce perché ha mal di pancia, e cerca la toilette. Barcollando si afferra al segnale d'allarme. Accorre il controllore, che constata la condizione del paesano e lo prende energicamente per portarlo dalla polizia.

Una lezione durante il viaggio in treno

Un terzo sottogruppo si orienta ancora sulle avventure di un viaggio, trovando come protagonisti principali un gruppo di studenti che con la loro professoressa occupano uno scompartimento.

Il gruppetto con a capo la propria professoressa entra a passo cadenzato, e si dispone a occupare 4 posti, agitandosi e strepitando. E l'insegnante invita immediatamente a prendere il libro e a leggere il «loro Dante». Come risposta e prima reazione il gruppetto scandisce uno slogan contro la professoressa, che cerca di ristabilire la calma, e di riprendere il controllo della situazione, scusandosi con altri due passeggeri presenti nello scompartimento. E questi si dimostrano comprensivi e sensibili per le lamentele della insegnante. Un'altra trovata del gruppo di studenti è di sfoderare delle trombette e di lanciare dei sibili acuti. La professoressa si allontana un momento e il trambusto riprende. La alunna-modello esce, per avvertire l'insegnante, inseguita dagli insulti delle compagne: «Spiona, spiona,...». Al rientro, l'insegnante insiste nel leggere Dante, complimentandosi con la diligenza della sua alunna preferita, mentre la situazione rimane confusa e caotica.

Interviene uno degli altri passeggeri, che si esibisce in citazioni apparentemente dotte e che in pratica non c'entrano per nulla con Dante. Si rinnova la provocazione nei confronti della professoressa: una delle alunne legge una sua poesia per la sua «maestra»: «E allora, in un giorno d'estate, andrò dalla mia cara maestra, e le dirò: senta, di lei ne ho piene le ...tasche. E chiudendo leggermente la bocca e poggiandovi queste mie dita, io ci dico, con un piccolo soffio...» E lava la faccia della maestra con

un enorme sputo. Reazione rabbiosa della insegnante che non si scoraggia, e insiste nel voler leggere Dante. Il passo citato, non viene naturalmente trovato sul testo; si confonde uno con l'altro. Neppure le minacce riescono a portare l'ordine; anzi gli studenti riprendono il loro slogan offensivi, finché non decidono di scaraventare la professoressa giù dal treno.

Rilievi e osservazioni sulle improvvisazioni

Riprendendo e cercando di organizzare le osservazioni che le ragazze stesse fanno di critica e di autocritica, rilevo che il tempo di preparazione per i singoli gruppi è stato piuttosto limitato (un paio d'ore), e quindi risultava una differenza di coerenza e di sviluppo nei vari risultati.

Ogni sottogruppo riprendeva ancora il tema del treno e della stazione, variandolo secondo una impostazione tematica specifica. Così il gruppo che impostava la storia in un ambiente romano, individuava momenti particolari della vicenda, calcolati con discreta accuratezza e precisione (per es. il momento della preghiera litanica, davanti all'immagine della dea Vesta, interrotta dall'intervento di un venditore ambulante, l'incontro di una vestale con il console Stratone, ecc.). La stessa idea di partenza di riportare nel passato la vicenda, era segno di originalità, e si è manifestata una buona trovata scenica e rappresentativa. Anche per la mancanza di un elemento del gruppo nella fase della rappresentazione, il finale non è risultato troppo collegato nell'insieme, ed è stato risolto con l'improvvisazione della rivolta contro il console.

Il secondo gruppo che aveva realizzato «avventure in uno scompartimento», aveva colto diversi significativi personaggi: due ubriachi, con il progetto di raggiungere Roma e di incontrarsi con il Papa, la signora elegante con il cagnolino, l'ex detenuto, il parroco con la sua perpetua, il controllore. Il montaggio dei singoli interventi è stato favorito dalla attenzione con cui sono state colte le caratteristiche dei singoli personaggi. Per cui l'andamento dell'insieme non è stato disturbato dagli improvvisi e spontanei interventi del cane, come invece poteva facilmente capitare. La stessa precisione con cui i diversi interventi si sono svolti ha soste-

nuto il risultato con piccoli colpi di scena, e su un livello umoristico abbastanza vivace.

Come spunto iniziale di partenza della terza ipotesi è stato originale il fatto di esasperare la figura di un insegnante che con il suo gruppo di studenti pretende di svolgere una lezione su Dante perfino nello scompartimento del treno. Accanto alla presenza degli studenti si ritrovano nello stesso spazio una coppia di paesani, ignoranti, che pretendono a un certo punto di essere allo stesso livello culturale degli altri. L'efficacia dell'azione è stata sminuita dalla sovrapposizione degli interventi, per cui il gruppo degli studenti pur avendo trovato delle esplicazioni efficaci, rischiava di creare un certo stato di confusione. E questo fatto probabilmente derivava dalla mancanza di un coordinamento del gruppo nella fase di preparazione. Il risultato è stato ostacolato anche dalla mancanza di un elemento del gruppo. Il finale con il gruppo degli studenti che scaraventa fuori dalla carrozza la loro insegnante, poteva essere adeguato all'impostazione generale che seguiva un modello di espressione esagitata, esasperata, e con dei momenti grotteschi.

I costumi che si sono usati, sfruttando tuniche e abiti, residuati del teatro della scuola, sono stati parecchio corrispondenti alle esigenze dei singoli personaggi e al loro stile e temperamento.

Un'altra osservazione tendeva a rendere cosciente il gruppo, dopo aver sperimentato vari tipi di elaborazione di un racconto, di quali sono le esigenze essenziali per formare qualcosa di concluso e di «presentabile» (discussione di gruppo e scelta di vari aspetti o sottopunti del tema, nei quali rientrano diversi personaggi; dare un ordine logico ai vari interventi dei personaggi, dare uno sviluppo coerente alla vicenda; allargare la traccia formulata, tentando delle improvvisazioni; progettare e realizzare scenari e fondali in corrispondenza agli spazi della vicenda; prove di improvvisazione, cercando di legare in un ritmo preciso le varie scene, e stabilendo un finale adeguato alla vicenda e al suo modulo espressivo).

Gli ultimi risultati, come anche i precedenti si erano svolti secondo *la tecnica dell'improvvisazione*. Si precisa rapidamente in che cosa consista, in base all'impiego fattone. E' stata usata come tecnica espressiva, adatta per le varie

circostanze e riadattata secondo le diverse esigenze. Con questo non si vuol dire soltanto che mancava un copione dettagliata e imparata a memoria, ma si insiste sulla spontaneità delle reazioni personali e interpersonali, tenendo conto della traccia precedentemente stabilita. Quindi l'improvvisazione da una parte era il risultato della fantasia e della creatività dei singoli personaggi, e dall'altra parte si basava sugli stimoli che provenivano dagli altri. Conviene osservare che la tecnica dell'improvvisazione ha diversi punti di contatto con la *creatività personale* e del gruppo. E perciò sarà maggiormente efficace se le esperienze personali e del gruppo sono ricche e svariate. In una parola esiste uno stretto rapporto fra vivacità e ricchezza dell'esperienza e capacità espressiva spontanea e creativa. E' implicito che non si può pretendere un lavoro di improvvisazione creativa, quando mancano determinati stimoli derivati dall'esperienza personale e sociale. A questo proposito una nota bibliografica: J. Hodgson, E. Richards, *L'improvvisazione teatrale*, De Donato; A.J. Cropley, *La creatività*, La Nuova Italia; L.S. Vygotskij, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori Riuniti.

Osservazioni finali

Alcuni elementi della classe fanno delle osservazioni e rilievi sui vantaggi di un lavoro di animazione, esprimendo fra l'altro l'esigenza di sperimentare una iniziativa simile in diretto contatto con un gruppo di bambini, per vedere come reagiscono, quali difficoltà hanno, quali capacità esprimono, ecc.

Per completare il discorso, da parte mia riprendo una definizione di animazione, e quindi, sfruttando anche le osservazioni delle ragazze stesse, ricordo *gli scopi e gli obiettivi dell'animazione*, come obiettivi che rientrano direttamente nell'attività scolastica e nell'apprendimento: offrire la possibilità di sperimentare diverse tecniche espressive verbali e non verbali; offrire diverse possibilità di lavoro di gruppo; liberare le potenzialità espressive e comunicative del singolo e del gruppo; esporsi in prima persona, mettendo a confronto la propria esperienza con quella degli altri, allargando il confronto nello spazio e nel tempo; tecniche diverse portano a saggiare forme di comunicazione

diverse; lasciarsi stimolare da esperienze diverse, per riviverle in gruppo e prendere posizione di fronte a certi problemi; integrare l'espressione verbale e scritta con le espressioni non verbali; stimolare verso la creazione di forme culturali autonome di gruppo, e quindi diventare protagonisti attivi di cultura, ecc.

A proposito della *ricerca*, conviene sottolineare la relazione fra la metodologia della ricerca e le tecniche di animazione. Infatti una delle fonti più stimolanti per le possibilità espressive dell'animazione, è la ricerca attorno a un tema o la ricerca d'ambiente, e nella stessa impostazione della ricerca si possono e si devono inserire gli strumenti dell'animazione, per la documentazione sul campo, come si possono riprendere le forme espressive dell'animazione per una comunicazione più efficace dei risultati della ricerca. A questo proposito il lavoro svolto nei diversi incontri ha puntato maggiormente sulle diverse forme espressive, trascurando i problemi connessi al tema di partenza. C'è stato un passaggio brusco e rapido fra la visita alla stazione e la espressione nelle varie forme e tecniche.

E' opportuno sottolineare il fatto che gli obiettivi di una ricerca, intesa come *metodo costante* di lavoro scolastico, sotto diversi aspetti sono identici agli obiettivi delle attività di animazione.

Se la ricerca e le attività di animazione fanno parte essenziale di un lavoro scolastico, *quali atteggiamenti deve avere l'insegnante nei confronti della classe?*

Alcuni elementi della classe rispondono in ma-

niera precisa:

— cercare di individuare nella classe e nei singoli le qualità e le capacità creative, proponendo alla classe stessa una varietà di esperienze espressive;

— proporre al gruppo classe l'occasione costante di fare ricerca, per lo scopo di imparare un metodo determinato, sia come strumento di lavoro scolastico, sia come occasione unica per ottenere certi risultati; in particolare se la ricerca è stata condotta in maniera scientifica, i risultati della ricerca possono diventare «pericolosi»: infatti si possono facilmente aver scoperto delle contraddizioni, contrasti, situazioni ingiuste che esigono un intervento di natura sociale e politica;

— avere la capacità e la sensibilità di scoprire gli interessi della classe, per organizzare un lavoro scolastico partendo dagli stessi interessi;

— avere la capacità di mettere in contatto la classe con l'ambiente circostante, per evitare una frattura fra scuola e non scuola, fra cultura libesca (ovvero scolastica) e cultura viva e vissuta, e quindi formare nel singolo e nel gruppo un senso critico di fronte alle realtà sociali, culturali, familiari, ecc.;

— evitare di imporre un concetto unico e univoco della cultura, e quindi tendere a liberare nel singolo le proprie originalità e qualità;

— e (concludo e riassumo io) *avere personalmente un atteggiamento di ricerca* e di continua disponibilità alle diverse forme espressive, per poter lavorare con il gruppo classe, stimolarlo e assieme essere coinvolti in un'avventura nuova.

**i numeri arretrati della rivista ESPRESSIONI GIOVANI
richiedeteli a: Elle Di Ci, Corso Francia LEUMANN (To)**

TESTI TEATRALI NELLA SCUOLA MEDIA

**Favorire situazioni ed attività creative.
Sono nati una ventina di testi sul Natale.**

Carlo Alvoni

Giunti in dicembre, ho chiesto ai ragazzi della mia classe di ambientare i racconti di Natale e, se era possibile, di mettere come personaggi dei clowns. Ne sono nati una ventina di testi teatrali; presentiamo i primi quattro nella loro originale semplicità. E come siamo arrivati a questo punto l'ho già raccontato in una prima puntata in EG 81, n. 1, p. 74.

1. Sembra Natale

Parodia della poesia dialettale parmigiana: «Nota 'd Nadäl» di Renzo Pezzani

Testo di A. Albertini

Personaggi: Bianco, Augusto, Mamma, Teresa, Giovanni

AUGUSTO – Teresa, soffia sul fuoco che s'accenda!

TERESA – Ma ormai le brace sono spente!

AUGUSTO – Accendilo: è la notte di Natale. Giovanni, prendi la piva e va a suonare! E tu, mamma, che hai sette bambini a letto, fai posto per quello che nasce, mettendo Pierino in fondo al letto.

MAMMA – Così muore asfissiato!

AUGUSTO – Apri la porta a tutti quelli che bussano e, se è un povero, dagli quello che vuole.

MAMMA – Ospizio per i poveri!

TERESA – Guardate! Sulla strada stanno passando tre uomini.

AUGUSTO – Saranno i Re Magi.

BIANCO – No, è il parroco con due chierichetti.

GIOVANNI – Augusto, per caso, è un pezzo che non metti più a posto i foglio del calendario?

AUGUSTO – Forse... Non ricordo bene... Perché?

GIOVANNI – E' semplice: segna Natale mentre invece è già Pasqua!

AUGUSTO – E come lo provi?

GIOVANNI – Vedi il parroco? Sta andando a benedire le case ed ha un cartello che dice: Buona Pasqua!

MAMMA – Augusto!! Sei un capitano fallito!

2. Una vigilia di Natale un po' movimentata

Il soggetto teatrale non è stato elaborato in un vero e proprio testo già pronto per la rappresentazione.

Testo di A. Capretti

Personaggi: Bianco, Augusto, Narratore

NARRATORE – In una città non identificata, Augusto correva di gran fretta, quando (*per sua sfortuna*) un gatto nero gli attraversò la strada. Accortosi di quel carbone ambulante, cercò di rincorrerlo, ma non fu abbastanza svelto per raggiungerlo. Decise allora di fare gli scongiuri e si mise a fare corna a destra e a manca, in modo esagerato e ridicolo. Felice di se stesso, riprese la sua strada in gran fretta e si accorse di aver rotto la bottiglia di spumante che poco prima aveva in mano. Stava tornando indietro sconsolato quando un ladro, reduce da una rapina, lo vide e subito gli rifilò una bottiglia molotof. Augusto, contento, giunse a casa di Bianco che lo aspettava con impazienza a motivo del ritardo. Si sedettero a tavola e Bianco cominciò a servire una bistecca che sembrava cruda, con contorno di margherite lesse. Augusto si sforzò di dire:

AUGUSTO – Grazie, non mangio carne bovina.

NARRATORE – Ma Bianco gli rispose subito:

BIANCO – Non è bovina; è l'orecchia dell'asina che ieri ho trovata morta davanti a casa.

NARRATORE – Ma Augusto rifiutò ugualmente. Bianco portò in tavola un pollo arrosto che però non si tagliò perché ripieno di cemento; Augusto rifiutò anche il cotechino perché fatto di biada. Allora decisero di rifarsi la bocca con un bicchiere di spumante (che in realtà era la famosa bottiglia esplosiva). Augusto, gesticolando, cercò di stapparla ma non fece altro che scalfire il vecchio tappo. Bianco allora gliela strappò di mano con aria di superiorità; prese il levatappi e, cercando di bucare il sughero, spaccò la bottiglia. Il risultato si può immaginare: la casa volò realmente in aria e per disgrazia un mattone ferì ad una gamba Babbo Natale. E' per questo che i bambini cercano ancora i due, perché quest'anno sono rimasti senza doni.

3. Natale, oggi, con un po' d'umorismo

Sono stati qui giustapposti tre testi realizzati separatamente. Vi si vede riflessa pienamente la vita degli autori preadolescenti.

Testo di F. Carapezzi, A. Gandini, A. Rolli, G. Rossi

Personaggi: Bianco, Augusto, Cronista

CRONISTA – E' il mattino della vigilia di Natale, in un paesino di montagna.

BIANCO – Augusto, vieni qui in fretta.

AUGUSTO – Ma non si può neanche stare un minuto alla Tv!

BIANCO – Domani è Natale e dobbiamo preparare l'albero...

AUGUSTO – Dopo, dopo! adesso c'è Paperino alla Tv e torno a sedermi là davanti.

BIANCO – Prendi questa sega, invece, e va a tagliare un piccolo pino per l'albero di Natale.

AUGUSTO – Ah! bella idea! Il fatto è che io non ho mai tagliato un albero e...

BIANCO – (*Interrompendolo*) E... e... Non occorre una notevole bravura! E con questa sega il gioco è facilissimo! Vai!

AUGUSTO – (*In lontananza brontola*) Vado, vado... Prendo la sciarpa e i guanti...

(*Sbattere di porta*).

BIANCO – Sono già passate sei ore e Augusto non torna ancora. Prima che venga notte, devo andare a vedere dov'è finito! (*Pausa*) Ah! mi pare che stia proprio arrivando.

AUGUSTO – (*Entrando*) Bianco, l'ho lasciato davanti a casa. Guarda che spettacolo di albero di Natale.

BIANCO – (*Guardando fuori dalla porta*) Ma questo non è un pino! E'... è... un'enorme quercia!

AUGUSTO – (*Quasi piagnucoloso*) Oh! io volevo dirtelo stamattina, ma tu non mi hai voluto ascoltare; altrimenti ti avrei detto che non so distinguere gli alberi!

CRONISTA – E' ormai notte fonda. Bianco e Augusto sono nella loro casa e prima pregano, poi guardano fuori dalla finestra osservando il cielo; infine si vanno a sedere attorno al fuoco. (*Rintocchi di campana o di orologio a pendolo*) Mezzanotte. I due attorno al fuoco si stanno bevendo un bel bicchiere di vino bianco, quando dalla finestra entra un forte bagliore che illumina tutta la stanza.

AUGUSTO – Ah! è giorno?

BIANCO – Ma no, stupido, sei matto? Cosa credi che la cometa faccia sciopero a questo Natale? E' passata lei, no!

AUGUSTO – A me stupido non lo dici! E poi, chi lo sapeva della stella cometa?

BIANCO – Io, no? E te l'ho anche detto! Ma sei un bell'asino!

AUGUSTO – A me dell'asino? Ma sai che ero il penultimo della mia classe?

BIANCO – Pensa, com'eri bravo!

AUGUSTO – Lo credo bene! Cosa credi, che fossi un asino?

BIANCO – Quasi!

CRONISTA – La cometa ricorda il Natale. Così fanno la pace e vanno alla Messa di mezzanotte. (*Pausa*) Il mattino dopo...

AUGUSTO – Buongiorno, Bianco!

BIANCO – Buongiorno, Augusto! Dormito bene?

AUGUSTO – Benone! E tu?

BIANCO – Ben... (*s'interrompe; poi con aria investigativa*) A proposito di dormire: cos'è stato quel fracasso stanotte?

AUGUSTO – Niente, niente...

BIANCO – Se mi hai preparato il regalo, puoi anche farmelo vedere: è la mattina di Natale.

AUGUSTO – Ah! sì... davvero... Te lo mostro subito! (*Poco dopo*) Buon Natale, Bianco! Ecco il regalo per te.

BIANCO – Grazie, Augusto, grazie! Voglio proprio vedere cos'è! (*Aprire il pacchetto*) Aiuto! Ma che regali sono questi! Il giorno di Natale! Mi fai venire il mal di cuore! altro che regalo...

AUGUSTO – Ma è solo un rospo! E' vero che è un po' vischioso, grosso, verdastro... E' vero che è un po' schifoso... Pensavo di farti piacere!

BIANCO – Piacere, eh!

AUGUSTO – Beh! quasi... Anche se salta un po' dappertutto! Dov'è andato a finire, adesso?

BIANCO – Mi sta venendo un dubbio! Ma tu, Augusto, stanotte...

AUGUSTO – Sai, Bianco: mi era scappato il rospo mentre facevo il pacchetto

per te, e l'ho rincorso. Ho rotto tredici bicchieri e ventun piatti di porcellana; ma ce l'ho fatta! Pensa: è saltato sul tavolo, io l'ho rincorso ma la cera del pavimento mi ha fatto scivolare addosso alla credenza, fracassandola. Poi è salito sul camino e ho cercato di colpirlo con la fionda e le nocchie, ma ho centrato i piatti — sai, quelli decorativi — mentre poi nel lavandino l'ho preso; ma lì dentro c'era bagnato per cui sono scivolato e mi è sfuggito di nuovo; allora l'ho rincorso in cucina...

(La luce si spegne adagio, adagio, mentre Augusto sta ancora raccontando l'avventura piena di cocci).

4. Il primo Natale

E' un tentativo serio di narrare una storia patetica.

Testo di M. Cacciani

Personaggi: Jim (un povero bambino), la mamma Claudia, il babbo Giovanni, il figlio Andrea (famiglia Tenti), il Cronista.

Scena: una piccola e povera via; una bella casa.

CRONISTA — La famiglia Tenti, poco prima di Natale, sta facendo compere e spesucce. Prendono una via laterale e vedono un povero ragazzo mezzo morto dal freddo, con un piattino per le elemosine.

GIOVANNI — *(Sorpreso)* Guardate quel ragazzo!

CLAUDIA — *(Commosa)* Poveretto!

ANDREA — *(Indeciso)* Potremmo portarlo a casa, intanto che si rimette in forze.

GIOVANNI — *(Impietosito)* E' meglio.

CRONISTA — Lo portano a casa e quando si rianima, il ragazzo sa come è stato trovato e salvato.

JIM — *(Commoso)* Grazie! Io mi chiamo Jim.

ANDREA — *(Impacciato)* Io mi chiamo Andrea; questi sono mia mamma Claudia e mio babbo Giovanni. Diventeremo buoni amici.

JIM — *(Con le lacrime agli occhi)* Beato te che hai famiglia. Io sono orfano. Però ho imparato molte cose da mio babbo.

CRONISTA — I due si raccontano la loro vita e si viene a sapere che Jim non ha mai vissuto in condizioni decenti il Natale. Ben presto Jim e Andrea sono amici inseparabili; e alla vigilia di Natale, svegliandosi, Jim è tutto in agitazione perché finalmente Andrea è a casa da scuola. Il giorno di Natale è tutto un augurio.

CLAUDIA — Buon Natale. Buon Natale!

GIOVANNI — Buon Natale a tutta la famiglia! Buon Natale, Jim!

JIM *insieme ad* ANDREA — Buon Natale! Buon Natale!

ANDREA — *(Ricordandosi)* Andiamo in sala, Jim: ci saranno i regali.

CLAUDIA — Questi tre pacchetti sono per te, Jim; e questi tre sono per te, Andrea. *(Tutti aprono i pacchetti).*

ANDREA — *(Contento)* Che belli! Una pistola, un libro e dei soldatini: proprio quello che desideravo!

JIM — *(Commoso)* Oh! Una macchina, un fucile, un libro! Non so proprio come ringraziarvi. Sono i miei primi regali.

CRONISTA — E Jim fa fatica a trattenere le lacrime di gioia. Durante la giornata, i genitori decidono di tenere Jim come figlio adottivo; quando la sera, tornati da Messa, annunciano la notizia, c'è la contentezza di Andrea, e lo stupore soddisfatto di Jim. Fu proprio il primo vero Natale vissuto da Jim.

CONCORSO EG 1981 "PEZZOBREVE" PER TEATRO, CINEMA

**Partecipa anche tu,
se non per vincere, almeno per incominciare.**

IN SINTESI IL CONCORSO EG 81 "PEZZOBREVE,,

TEMA

Il tema-soggetto non è fissato in nessuna maniera.

CARATTERISTICA INDEROGABILE

La durata dello 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!

EDITRICE ELLE DI CI

Collana ESPRESSIONE E COMUNICAZIONE

Non esiste soltanto il linguaggio verbale, né soltanto il linguaggio per immagini, ma esistono diversi linguaggi complementari, in continuo scambio tra loro. Perciò oggi si ama parlare di « linguaggio totale ». Per esprimersi e comunicare, per cogliere e comprendere la profondità e la ricchezza del reale, abbiamo bisogno di tutti i linguaggi. Questa collana vuole contribuire alla conoscenza della complessità dei processi conoscitivi e aiutare gli educatori all'uso di linguaggi adeguati.

DRAMMATIZZAZIONE NELLA SCUOLA

Negli ultimi anni gli animatori della scuola hanno preso coscienza di un nuovo ruolo che essi possono e devono avere, soprattutto attraverso la sollecitazione a sfruttare forme di espressione diverse da quelle verbali.

Così, mentre si tenta di dare una definizione precisa agli scopi dell'animazione, viene rivalutato il valore del gioco, come momento essenziale della vita del fanciullo ed acquistano sempre più spazio nella scuola le varie forme di drammatizzazione.

La prima parte di questo volume tenta di chiarire il ruolo della drammatizzazione, dell'improvvisazione, della maschera e del costume, del linguaggio mimico gestuale; la seconda parte riporta esperienze concrete, che hanno una grande forza esemplare.

Della stessa collana

Gottardo Blasich, **Drammatizzazione nella scuola**

Pierre Imberdis, **Ditelo col gesso**

Annelore Riedl - Günter Stachel, **Racconto e disegno**

André Beauchamp - Roger Graveline - Claude Quiviger, **Come animare un gruppo**

Marco Bongioanni, **Giochiamo al teatro**

Aldo Aluffi, **Comunicazione sociale e catechesi**

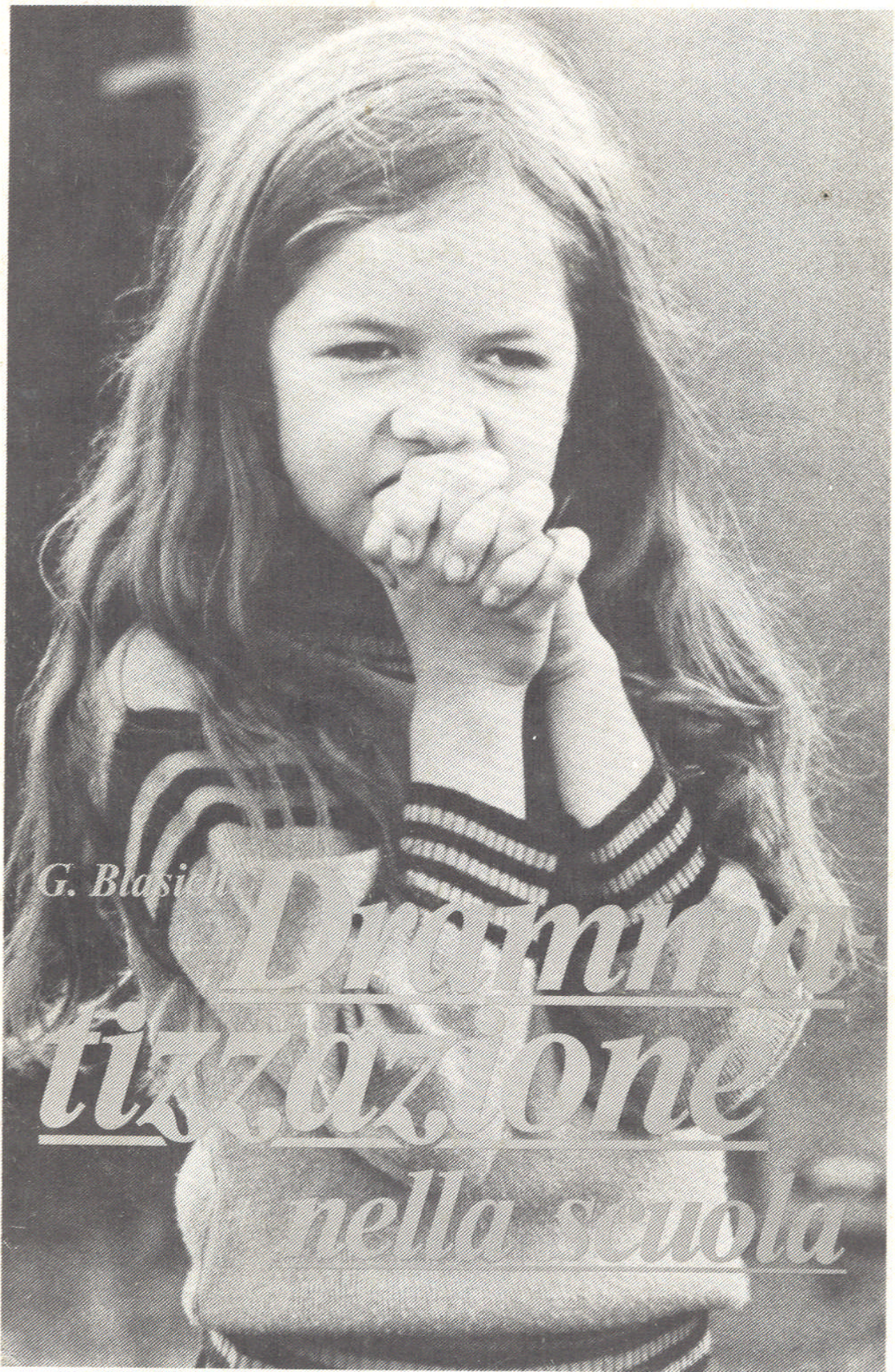
Umberto De Vanna, **Un gruppo targato futuro**

Gottardo Blasich, ... **E con i tavoli facciamo il monte**

H. Bossu - C. Chalaguier, **L'espressione corporale**

Jean-Marie Déchanet, **Yoga cristiano in dieci lezioni**

B. Ferrari - C. Rossi - L. Melesi, **Il corpo racconta**



G. Blasich

*Dinamica
tizzazione
nella scuola*