

Espressione Giovani





EG '83

una rivista bimestrale

- per educatori, insegnanti, animatori e giovani che vogliono un dialogo aperto con il mondo giovanile contemporaneo nei linguaggi espressivi dello spettacolo
- per tutti coloro che credono nelle capacità creative ed espressive dei giovani e sentono la passione di "fare" teatro, cinema, musica, animazione.

EG '83

uno strumento di espressione e comunicazione:

- vuole comunicare una esperienza viva un critico messaggio di speranza, con la logica dei mass-media
- offre materiali d'espressione da elaborare
- stimola la creatività soggettiva e di gruppo
- risveglia le capacità critiche nei confronti dei mass-media
- comunica nuove esperienze teatrali e cinematografiche
- ricerca nuove forme tecniche d'animazione nella scuola
- pubblica le opere dei suoi lettori, specie le prime

EG '83

un sussidio di animazione pratica per la scuola

- suggerisce metodi e lavori a chi intende impostare una didattica nuova per non sentirsi superati dalla cultura dei mass-media.

- aiuta a dar corpo all'espressione totale e al dialogo tra ragazzi e insegnanti, perché il fattore espressivo e comunicativo è molto importante, per chi studia, e chi insegna.
- ai ragazzi e giovani dà la possibilità di far conoscere e pubblicare le loro prime opere.

LE CINQUE RUBRICHE DI EG '83

teatro:

scoperta del territorio teatrale, copioni, mimo, clownerie, attività, ed esperienze di recitazione, regia, coreografia, scenografia;

cinema:

analisi del film; esprimere il film; prodotti sulla piazza: recensioni e rassegne; ricerche di problemi e di significati dell'uomo e della società nella cinematografia;

audiovisivi e TV:

dalla fotografia al montaggio di diapositive sonorizzate; proposta di programmi televisivi, produzione e critica;

musica:

dall'ascolto alla composizione, fino all'esecuzione; complessi musicali e strumenti; personaggi emblematici e segnalazioni d'opere;

animazione e scuola:

esperienze, motivazioni e tecniche che soddisfano le esigenze espressive e comunicative dei ragazzi nella scuola; presentazione di esperienze e di tecniche.

Un inserto fotografico di teatro e di cinema documenta le rubriche.

REDAZIONE

20124 Milano, via M. Gioia 48
tel. (02) 68.81.751

Bartolino Bartolini, Federico Bianchessi, Gottardo Blasich, Arturo Bombardieri, Marco Bongioanni, Valerio Bongiorno, Vittorio Chiari, Bano Ferrari, Laura Gasparino, Salvatore Grillo, Valerio Guslandi, Ezio Leoni, Franco Lever, Lorenzo Longoni, Andrea Marconi, Franco Marinelli, Evangelos Masarakis, Luigi Melesi, Carlo Maria Pensa, Enrico Resti, Carlo Rossi, Saverio Stagnoli.

Con la collaborazione dei CGS/CNOS/
CIOFS: 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
U.S.A.: 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
Sped. in abb. postale Gr. IV (70)

Abbonamento annuo:
Italia, lire 11.000; estero, lire 15.000;
arretrati e singoli, lire 3.000

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

Stampa: Scuola grafica salesiana

NOTE
DI REDAZIONE, 2 **SPECIALE SUL SACRO**

EDITORIALE, 3 **LA CHIESA CERCA ARTISTI**

LETTORI
IN REDAZIONE, 4 **NOI LETTORI LA PENSIAMO COSÌ**

TEATRO-
TESTI, 11 *D.P. Boy*
OPERA POP DI PAOLO LODIGIANI E STEFANO PREVISTI

TEATRO-
LABORATORIO, 29 **LABORATORIO SINERGICO**
DI EVANGELOS MAZARAKIS

TEATRO-
CLOWN, 33 **IL MIMO È L'ARTE DI COMMUOVERE LA GENTE**
DI BANO, CARLO, VALERIO

TEATRO-
SACRO, 38 **IL BUON SAMARITANO**
DI LUIGI MELESI

CINEMA-C.G.S., 43 *Le sale oscure mancano di spettatori illuminati*
DI CLAUDIO MACKÉ

CINEMA-
RASSEGNE, 49 **MA QUELL'ARCA È DAVVERO PERDUTA?**
DI FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI

CINEMA-
SCHEDE, 51-56 **BLADE RUNNER**
DI VALERIO GUSLANDI
BRITANNIA HOSPITAL
DI EZIO LEONI
CONSTANS
DI EZIO LEONI

CINEMA-
RECENSIONI, 57 **GANDHI IN CARTOLINA POSTALE**
DI FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI

CINEMA-
PROBLEMI, 59 **IL CINEMA E I GIOVANI**
DI BRUNO BLASI

AUDIOVISIVI-TV, 61 **PROFESSIONE TV - 1 - CAMERAMAN**
DI FEDERICO BIANCHESSI TACCIOLI

MUSICA, 63 **LA CAPPELLA SI... STONA**
DI LUIGI LACCHINI

ANIMAZIONE-
SCUOLA, 67, 73 **DA UN RACCONTO A UNA RAPPRESENTAZIONE SCENEGGIATA**
SCUOLA NATURA
DI GOTTARDO BLASICH

CONCORSO
EG '83, 45, 80 *Come scrivere un soggetto teatrale e cinematografico*

FOTOGRAFIA, 16 **FOTO-INSERTO** COPERTINA: SEGISMUNDO DE «LA VITA È SOGNO»

Note di redazione

1. Anche questo numero di EG vuole offrire temi, soggetti e riflessioni su un unico «tema-problema-fatto»: **IL SACRO**. Anche nello scorso anno abbiamo dedicato al «Sacro che fa spettacolo» il numero due (cfr. EG '82, n. 2). Su richiesta, ci siamo ritornati. Il teatro sacro per eccellenza è la Messa. Giustamente G. Babst, in «Essai sur l'Histoire du Théâtre», ha scritto che «il teatro moderno comincia il giorno in cui è stata celebrata la prima Messa».

In questo momento artistico religioso, primo attore è il sacerdote che, all'altare, agisce in nome di Cristo. Ripete le Sue parole, i Suoi gesti. Lo rappresenta.

La religiosità è un valore presente non tanto nella chiesa-edificio, quanto nella chiesa-uomini. E' una dimensione naturale dell'uomo di sempre. Dove c'è l'uomo, quindi, dove lo si rappresenta, c'è anche la sua religiosità.

La trascendenza, che alle volte ha fatto e fa paura all'uomo, è veramente una realtà che lo supera infinitamente, e chi non sente questa distanza, questa sua ineffabilità, non sente la religione vera. Ma chi la sente, sperimenta che Dio non è lontano, ma lì: «Non lo cercheresti, se già non lo avessi trovato» (Pascal).

2. Troverete anche voi che non in tutti i pezzi pubblicati è esplicitamente presente la dimensione religiosa.

— Nell'**Editoriale** alcune riflessioni sul rapporto Chiesa-artisti, fede-arte. Vi invitiamo a rileggere, in merito, la Costituzione sulla Sacra Liturgia e alcuni discorsi degli ultimi Pontefici.

— Il testo teatrale è di Paolo Lodigiani: **D.P. Boy, un'opera pop**, in cui il problema religioso dei giovani contemporanei è presentato con fantasia, drammaticità e viva tensione spirituale. Potete anche richiederne le musiche. Se poi lo rappresentate, inviateci qualche bella fotografia.

— In **Teatro-sacro**, la parabola del Buon Samaritano, o «dell'amore senza frontiere». Già rappresentata così, ha ottenuto il risultato sperato in maniera eminente.

— Nella rubrica Cinema, **una panoramica sul cinema religioso** alla ricerca dell'arca perduta. Di tutti i film proposti, certamente, il più religioso è quello su **Gandhi**.

3. Dove il sacro è mediato.

— **I lettori in redazione**, questa volta, sono molti: tutti quelli che ci hanno invia-

to le loro proposte e opinioni per fare una rivista sempre più espressiva e giovane.

— Il **laboratorio-sinergico** di Evangelos è quasi arrivato al prodotto finito. In maggio andranno in scena i due spettacoli allestiti da tutti i ragazzi delle due classi del S. Ambrogio.

— **Marcel Marceau** apre la serie dei clown. In ogni numero ne verrà presentato uno. Interessante, anche per la scuola, la favola mimata: una nuova idea perché anche voi facciate.

— Come abbiamo già scritto, tutta la sezione cinema viene redatta quest'anno dai **C.G.S. Cinecircoli Giovanili Socioculturali**. La proposta che ci fanno è quella di «illuminare» gli spettatori del cinema, per «ricreare» insieme l'opera filmica. Il problema, invece, sono ancora i giovani, quelli che intendono lavorare nel cinema italiano.

— **Cinema-schede EG**, nella nuova versione può essere più utile ai gruppi cinematografici? Ne troverete tre + una.

— Il primo mestiere in Audiovisivi-tv è quello del **camareman**, l'occhio dello spettatore televisivo, l'operatore di ripresa. Nel prossimo potrai renderti conto se quella di «montare la pellicola» potrebbe essere la tua professione.

— Dopo la prima puntata **sulla cappella che s'intona**, abbiamo saputo che alla Bocconi è nato un nuovo «coro vocale». Congratulazioni e auguri! Invitateci al vostro primo concerto.

— Sarà ancora possibile animare la scuola italiana? Incontriamo troppa gente sfiduciata, troppi «addetti ai lavori» disinteressati. L'esperienza **Scuola-Natura** può riaccendere la speranza. Anche come drammatizzare un racconto può essere stimolante per chi ha buona volontà ancora.

4. **Il CONCORSO «un soggetto teatrale e cinematografico»** è aperto, non solo dal manifesto, ma da tre lavori arrivati in questi giorni. Nel servizio a pagine 45, alcuni suggerimenti e due esempi. Nel terzo numero incominceremo a pubblicare i primi soggetti ok!

5. **Ringraziamo vivamente** tutti gli amici che ci mandano idee, materiali, esperienze, fotografie, notizie, articoli... Siamo convinti che, scegliendo fior da fiore, il bouquet bimestrale sarà più colorato, profumato, smagliante.

LA CHIESA CERCA ARTISTI CHE DIANO FORME CONTEMPORANEE ALLE SUE VERITÀ INEFFABILI

La Chiesa ha perso il mondo dell'arte, oppure agli artisti contemporanei non interessa più il «soggetto sacro», religioso, ecclesiale, cattolico?

In passato, Chiesa e artisti hanno vissuto rapporti di stretta interdipendenza e fedele collaborazione, anzi, di intima amicizia. La Chiesa ha sempre considerato l'attività dell'artista una sacra imitazione e un prolungamento di Dio che crea; una partecipazione privilegiata all'operazione divina di dare corpo, forma, colore, sentimento ai pensieri.

Senza gli artisti, i grandi e attuali messaggi del Concilio Vaticano II rimangono costituzioni dogmatiche, decreti conciliari, dichiarazioni di principi: espressioni filosofiche e teologiche impeccabili, di una logica — come si dice — chiara e distinta, e quindi comprensibili, ma non tanto immediatamente e vitalmente, perché astratte, fredde, impercettibili. Mentre il mondo dello spirito, dell'ineffabile, il Dio invisibile, hanno bisogno di essere resi «commoventi» per diventare accessibili e comprensibili, per essere coinvolgenti.

La gente, non solo quella dei tempi di Pascal, per il novantacinque per cento «ragiona» con il cuore. Si commuove, comprende e gusta il mondo dello spirito soprattutto attraverso luci, suoni, sentimenti, per mezzo della vivacità della natura e della testimonianza visiva dell'uomo, immagine e gloria del Dio vivente.

Gli artisti, figli di natura e uomini emblematici, dotati di talento inventivo e di capacità espressiva, sono abili maestri nel travasare il mondo invisibile in linguaggio accessibile e commovente. E questo, ogni artista nella propria arte, della parola o del colore, della musica o del teatro, dell'architettura o della decima Musa. La Chiesa ha bisogno di tutti. Per questo il Concilio Vaticano II ha proposto ai vescovi di prendersi cura degli artisti, direttamente o per mezzo di cristiani che conoscono e amano l'arte, a istituire scuole o accademie di arte sacra, a invitare tutti gli artisti a glorificare Dio nella Chiesa (Cost. sulla sacra Liturgia, nn. 122-129).

E li riavrà, gli artisti: non schiavi, ma liberi, amici. Se non li costringerà all'imitazione materiale, all'adattamento passivo ad uno stile, tradizione e canoni rigidi e impersonali, se non dovranno rappresentare solo il paradiso, ma ancora l'inferno umano; se dovranno collaborare con chi «se ne intende», e non con chi crede di intendersi. L'artista in gabbia perde la sua voce genuina e profetica: non potrebbe cantare il Vangelo.

La Redazione

NOI LETTORI LA PENSIAMO COSÌ

Una sintesi di opinioni, valutazioni e proposte
per una rivista sempre più espressiva e giovane.

Emmanuele Moro e Maurizio Guarnaschelli

Amici della Redazione di EG,

mi chiedete alcuni pareri sulla rivista: cercherò di rispondere con ordine, in modo telegrafico, alle varie questioni. Sono consapevole di riferirvi solo delle impressioni da non competente: prendetele lo stesso.

— *Il nome della rivista mi va bene (cambia un po' ogni anno... di un anno);*

— *mi piaceva la fotografia in b.n. di copertina: va bene anche una più «grafica»;*

— *va bene l'editoriale concentrato; andrebbe meglio delle provocazioni 'più laiche', delle prese di posizione più forti: se scoppiano i missili di Comiso, faremo del «teatro ionizzato»!... (o delle iperplasie teatrali);*

— *alla presentazione del numero preferirei un «cappello» redazionale per ogni articolo, che esprima anche la vostra linea, il vostro stile, ecc.; la presentazione del numero successivo: non mettetevi a fare come i maggiori settimanali, per favore;*

— *amerei che lasciaste sempre «un buchetto» per i lettori: saranno pigri, invidiosi, avari, gelosi, paurosi, orgogliosi, menefreghisti e miseri, ma qualcosa vi mandano; mi van bene le domande agli esperti (che prendano posizione anche sui problemi del mondo...);*

— *vi confesso che sono anch'io fra quelli che non han letto neanche un pezzo teatrale d'annata: mi chiedo se è perché sono pigro, se è perché sono troppo distanti dai miei problemi, se è perché sono per il teatro «sinergico»... mah!;*

— *i clowns, quelli da circo, quelli divertenti e rilassanti, pur ammirandoli per la loro abilità, mi sono distanti, non mi catturano; sto cercando dei clowns che parlino, che criticino le contraddizioni storiche di oggi, che ti spingano all'impegno politico-sociale-culturale;*

— *bene, però vedi sopra...;*

— *bello, interessante soprattutto l'ultimo sul teatro «sinergico»: forse con un linguaggio più vicino a chi non ha fatto il liceo...;*

— *e i meccanismi dell'informazione? e l'educazione all'immagine? e la controinformazione? e le multinazionali TV? e le cooperative di creazione-produzione di videocassette educative? e la scuola in questo contesto?;*

— *OK.*

Vi lascio raccontandovi qualcosa dell'animazione teatrale di Fiume Veneto e dei suoi più recenti eventi...

In ottobre, un nostro amico di Monza ci ha tenuto uno stage di avvicinamento al teatro di piazza. Lo avevamo chiamato pensando di avere bisogno di qualcuno che ci liberasse dal «controllo sociale» che abbiamo su di noi, e che ci spingesse ad una elaborazione culturale e teatrale nel paese. Bene il corso, durante il quale si è lavorato anche un po' colla testa (poco) oltre che col corpo.

Senonché, poi, c'è stato un colpo di mano di tipo «tecnicista»: si è cioè passati a delegare ad alcuni di noi la gestione di un corso sul metodo Orff, mettendoci ad im-

parare ritmi, danze e canoni... Peccato, un'occasione persa.

Ultimamente i 'golpisti' (dai quali mi sto così dissociando) propongono di condurre, coi professori, il carnevale delle scuole medie locali.

La prospettiva sarebbe anche allettante, però non ci siamo chiesti:

- cos'è il carnevale;
- come mai questo bisogno di festa sfrenata;
- perché solo una volta all'anno si possono ribaltare i ruoli, e poi torna tutto come prima;
- se la discoteca è un carnevale settimanale;
- se a qualcuno sta bene così;
- donde proviene la nostra paura di pensare, che è poi la stessa paura di esprimersi pienamente e personalmente.

Mi illudo ancora che l'Animazione in un paese come il mio possa:

- favorire la presa di coscienza dei nostri problemi di persone, di sobborgo di Pordenone, di cittadini di un paese industrializzato che vive a spese del sottosviluppo del Sud, di lavoratori col fantasma reale della disoccupazione;
- permettere un controllo collettivo delle scelte che deleghiamo ai nostri rappresentanti;
- permettere una nostra crescita culturale, rendendoci capaci di rivedere e relativizzare i valori correnti, di motivare i nostri pochi anni di vita;
- permettere il superamento delle barriere consumistiche ai rapporti interpersonali, riscoprendo l'autenticità dello stare insieme perché crediamo in un futuro migliore, perché progettiamo, criticiamo, lottiamo, verifichiamo, festeggiamo insieme...;
- mettere a confronto giovani e adulti e vecchi e handicappati e poveri, aprendoci gli occhi reciprocamente.

Che siano utopie? Oggi, qua, tutto lo lascia supporre... Però, forse, teatro non è concretizzare le utopie?

Emanuele.

Carissimi amici di EG,

vi scrivo con un po' di ritardo, da quando ho ricevuto l'ultimo numero del 1982; questo non per pigrizia, ma perché il «CHE

NE PENSI? RISPONDICI» mi ha costretto davvero a pensarci, e questo credo sia già un risultato da parte vostra.

Eccomi, quindi, come ogni anno, a riflettere su come è andata la rivista dello scorso anno.

La prima cosa che mi sembra importante dire è che a metà anno, quando mi son visto recapitare una rivista «trasformata», ci sono rimasto un po' male, perché a me piaceva già così com'era, e poi, leggendo le motivazioni di tale cambiamento, trovavo ancora più assurdo che le sole «esigenze editoriali» fossero all'origine di questa rivoluzione. Scusate la franchezza, ma queste sono davvero le cose che ho provato, e mi sentirei un ipocrita se proprio adesso, nel momento di tirare le somme di un anno di lavoro, non ve le dicessi.

In quel momento mi è sembrato che la rivista fosse diventata più spregiudicata e accattivante: insomma, una rivista come tante!...

È anche vero, però, che in quel momento ho avuto pazienza ed ho aspettato il numero seguente e gli altri ancora; ho cercato di capire meglio, di guardare meglio, di rifletterci e di spiegarmi.

Oggi il mio giudizio su EG ritorna ad essere positivo, non lo dico per lusinga, ma perché credo ancora possa essere uno strumento valido per molti e un punto di riferimento per altri: da questo a rinnovare l'abbonamento il passo è breve.

Adesso dovrei cominciare il lungo elenco di giudizi sulle varie rubriche, ma non me la sento, perché le seguo un po' tutte, ma decisamente con diversa intensità e diverso interesse. Soltanto alcune considerazioni su ciò che costituisce, secondo me, il filo conduttore, l'anima della rivista.

1. Il nome della rivista deve restare quello che è, perché mi sembra sia ormai diventato significativo per tutti, e poi in piccola parte non si rinnova tutti gli anni?

2. L'editoriale mi piaceva anche di tre pagine. Se l'avete sintetizzato per dare più spazio alla rivista vera e propria, allora mi va bene anche così, purché continui ad esserci.

3. L'esperienza di LETTORI IN REDAZIONE mi sembra che debba continuare e caso mai svilupparsi con tutta la fantasia che potranno metterci soprattutto i lettori. A questo proposito accolgo la proposta di «montare» la rubrica, ricordandovi di aver espresso questa disponibilità nella let-

tera inviatavi lo scorso anno (vedi *PER CONCLUDERE*, EG n. 2, pag. 11).

Buon lavoro allora a tutti, con l'augurio di riuscire a rianimare sempre più la vita di ogni giorno. Ciao!

Maurizio.

E TU CHE NE PENSI?...

... *Della testata e copertina di EG.*

- Il titolo va benissimo così. (U.P.)
- Azzeccato: esprime con chiarezza lo scopo della rivista. (Massimo)
- OK. Risponde alle tematiche della rivista. (Stefano)
- Indovinato, espressivo, incisivo, valido. Conservatelo. (Virginio)
- Tornerei alla fotografia in b.n. (Elio)
- Anche l'alternativa 'grafica' potrebbe andare, se stimolasse di più la lettura. (Stefano)
- Il disegno. Restateci. Disegno e pittura sono arti espressive di primo grado. (Renato)
- Preferivo la fotografia a piena pagina. (Vittorio)
- Per me va bene così: simpatica, semplice, significativa. Ottimo spunto per cartelloni, giornali, ciclostilati... Ce ne vorrebbero di più, anche dentro. (Marco)

... *Dell'Editoriale e Note di redazione.*

- Ottimo. Lo terrei su tre pagine. Come prima: ricco di riflessione sui contenuti, attuale, semplice. Una sintesi di idee per configurarsi. (Mario)
- Mi piacevano molto quando erano lunghi. L'uva è acerba mi è piaciuto molto. Sono veri. (Elio)
- Trovo una forma giusta quella degli ultimi: più intuizioni, più immagini, più emozioni... se poi i lettori sono capaci di sviluppare il tutto. (Massimo)
- Gli ultimi, li ho sempre letti: freschi, spigliati, condensati e... mordenti. (Tiziana)
- Non lasciatelo mai... è uno dei momenti più 'corali' della rivista. Ci si ritrova. (Maria)
- Anch'io, l'editoriale sulla festa l'ho trovato molto interessante, significativo, pieno di stimoli sul tema. L'ultima forma è più incisiva. Si può veramente sfruttare in diverse circostanze. (Maurizio)

— Le note di redazione, come lettura ragionata della rivista, mi piacciono molto; aiutano a sensibilizzarsi sul pluralismo e l'unità espressiva e culturale. (Franco)

... *dei Lettori in redazione.*

- Avete ragione. Mi sono accorto però che non è semplice scrivere «cose serie e belle» per gli altri, e non soltanto per se stesso. Non penso sia disinteresse il fatto che siano pochi a scrivere... un po' di pigrizia sì... almeno da parte mia. Ottima l'idea dell'intervista. (Mariagrazia)
- Forse si scrive poco, perché bisognerebbe essere più esperti di quello che siamo. (Gianni)
- Conservatela... e poneteci sempre delle domande. Scrivere a ruota libera non è facile. (Rina)
- Gli artisti, i grandi esperti, i maghi dell'espressione sono sempre disposti a parlare ai giovani? (Luca)
- Noi lettori non abbiamo ancora capito che una rivista è fatta dai lettori se ci fosse un dialogo più vero e continuo. (Antonio)
- Che non diventi pubblicità vuota e superficiale, ma una vera comunicazione di cose ed esperienze. (Charly)
- Temo che gli esperti portino la rivista nell'astratto, nel teorico, nel verbalismo... Conservatela 'pratica' com'è. (Paola)

... *del Teatro-Testi EG e del Teatro-scuola.*

- I testi li ho sempre trovati ottimi e ben presentati. Sugerite sempre anche le colonne sonore. Acquisto lo spettacolo in cassetta, se lo fate. (Max)
- Servirebbe moltissimo avere un montaggio visivo del testo che pubblicate. (Ernesto)
- Devo imparare a leggere teatro... prima di giudicare. (Enzo)
- Il video-tape mi sembra un po' esagerato. (Massimo)
- Aumenterei i pezzi teatrali, magari con numeri speciali, in collana... (Marco)
- Evidentemente la parte più interessante di tutta la rivista è per me «Teatro-testi»; è quella che più si attende. Per chi poi è impegnato in un campo di espressione teatrale, ha bisogno di varietà, di nuovi testi. Ma non solo; molte volte si prova la difficoltà dell'applicazione scenica del testo teatrale, e allora forse suggerire qual è il metodo da usare per questa applicazione

di un testo morto a delle persone vive diventerebbe molto interessante. Buona l'idea del «fotoromanzo» e dell'incisione su cassetta. (Maurizio)

— Teatro-testi. Buona l'idea delle cassette con colonna musicale e parte della recitazione. Qualche disegno in più non sarebbe male. (Umberto)

— È la rubrica che trovo più interessante e utile e che nel passato mi ha dato modo di tradurre in pratica. Generalmente preferisco testi teatrali con pochi personaggi, perché coloro che lavorano a livello dilettantistico il più delle volte si trovano a operare nelle condizioni «più misere». Tuttavia dei copioni impegnati stimolano ad impegnarsi di più e quindi ad elevare le proprie possibilità teatrali. (Gianni)

— Teatro-scuola è indubbiamente la rubrica da continuare. Gli argomenti non mancano... e non si è mai finito d'imparare. Essendo la rivista destinata a giovani animatori teatrali, tali suggerimenti sono utilissimi. Apprezzo la chiarezza, la praticità, l'abbondanza di materiali e di proposte operative. (Carlo)

— È la rubrica più interessante. Le difficoltà nascono dall'ignoranza di queste lezioni pratiche. Dovete continuare. (Virgilio)

... della Clownerie.

— Sono favorevole al progetto '83. Ho apprezzato gli articoli sulla clownerie. Fatene ancora. (Stefano)

— Mi piace molto questa rubrica. Aggiungete qualche aspetto tecnico in più. (Elio)

— Io sono di Roma. Vi posso testimoniare che le idee di Carlo, Valerio e Bano sono arrivate anche lì. Molti gruppi giovanili stanno utilizzando questa vostra esperienza e tecniche. Si deve continuare. Interessa e diverte. (Maurizio)

— Insegnateci sempre più i «trucchi del mestiere». (Massimo)

— La presentazione di clown famosi renderà il servizio più vario, concreto, e certamente ci aiuterà ad approfondire maggiormente questa nostra vita molto clownesca. (Silvia)

... del Cinema.

— Mi interessano in modo particolare recensioni e suggerimenti per fare 'cineforum' su film recenti e non. Buone le rassegne per tematiche. (Giovanni)

— Apprezzo molto le recensioni che fate sui film, specie se ben pensate e viste alla luce della morale cristiana. Per quanto riguarda altre cose, suggerirei di parlare su come impostare un cineforum, offrire liste di film validi, dare la possibilità anche ai lettori di intervenire con giudizi propri. Per quanto riguarda una diretta collaborazione giovanile, essa potrebbe consistere nella presentazione delle diverse esperienze in campo cinematografico (cineforum, pellicole, critiche a film, ecc.). (Stefano)

— Per quanto riguarda il cinema, suggerirei di puntare maggiormente sull'analisi completa di un film per numero (soprattutto dei nuovi). In più, vedrei molto utile una presentazione dei film secondo argomenti, come ha fatto Federico in «Cine-scuola». Spendete qualche parolina in più sulle tecniche di lettura dei film. (Elio)

— Il più largo impiego di tale rubrica si ha nell'ambito del cineforum. Nasce l'esigenza di una più attenta documentazione su proposte, recensioni, critiche, ecc., e suggerimenti che aiutino soprattutto i ragazzi a leggere un film. (Gianni)

— Penso che etichettare i film sia poco conveniente, mentre un giudizio più esteso e motivato può essere più esauriente. Le schede di film di contenuto sociale, purché non molto cervelotiche, sono importanti, e per dare un'idea della produzione presente sul mercato, e per un arricchimento culturale. Più che le scalette dei film realizzati da lettori, ritengo molto interessante la proposta del festival-rassegna delle produzioni dei lettori di EG. (Carlo)

— Manteniamo cine-scuola, cineforum e recensioni di stampo letterario. Eliminiamo completamente le rassegne, sostituendole con soggetti e scalette dei lettori. (Umberto)

— Riprendete l'argomento del cineforum... come farlo, organizzarlo, animarlo, programmarlo. (Giulia)

— La rubrica «Cinema» mi interessa tutta. Mi avete aiutato molto. L'utilizzo per aggiornarmi e per programmare i cineforum scolastici e di gruppo. Ottime le rassegne per tematiche. (Sergio)

— Fate più schede di film possibili. Secondo temi e problemi sociali. (Patrizia)

— Gradirei un maggior numero di recensioni di film recenti, sociali e letterarie. Insomma, che introducano alla lettura e tecnica filmica. Perché non una rubrica in questo senso? (Michele)

... dell'Audiovisivo

— Il discorso dell'audiovisivo mi interessa molto. Insegnateci come 'ordinare' le diapositive per temi. Indicateci libri o articoli, se ci sono. (Toni)

— Perché non indirizzare la rubrica sulla scuola? Ad esempio: Come fare un diatomontaggio sul rapporto colori e suoni? Tra storia politica e regione in cui vivo? Tra insegnanti e allievi? Potrebbe essere uno strumento didattico a basso costo, a produzione personale, di eccezionale portata nella sconquassata scuola italiana. (Umberto)

— All'audiovisivo si potrebbe dedicare più spazio, visto il sempre più crescente uso che se ne fa. Continuate la tematica sull'impostazione pratica di un fotomontaggio, presentate qualcosa sui mezzi di comunicazione sociale (macchine fotografiche, proiettori di diapositive, cineproiettori). (Stefano)

— Presentate nuove filmine, come «Undicesimo, non dimenticare». Vedendo si impara. (Rosa)

— È una tecnica nuova che mi interessa e che trova largo impiego in molti settori della scuola e dell'animazione. Come specializzare i ragazzi? Suggeste tecniche elementari sulla composizione di una diapositiva. Date rilievo al fotolinguaggio e meno alla tecnica fotografica. (Riccardo)

— Molto interessanti nell'audiovisivo le esperienze riportate di fotomontaggi. Non devono però mancare le teorie sui mass-media che aiutino a utilizzare bene l'immagine, la tv... (Stefania)

... della Musica

— Buona la parte dedicata alla musica e il suo inserimento nel discorso espressivo. Non vi è possibile pubblicare anche gli spartiti? (Vittorio)

— Invece di dare giudizi solo su autori, sarebbe bene prendere in considerazione alcuni brani musicali dei più celebri, dandone il giudizio critico e come utilizzarli. Che ne direste del problema dei giovani nei confronti della cosiddetta musica classica? Penso che sarebbe il caso di riavvicinare i giovani ad essa. Andrebbe quindi bene una buona trattazione su di essa.

Ottime e gradite le proposte presentate nella vostra domanda. Mi piacerebbe se venissero trattate tutte. Forse, però, chiedo un po' troppo! (Elio)

— Questo è precisamente il campo che at-

tira di più la mia attenzione. Infatti ho una certa passione per la musica, e l'idea di pubblicare delle guide su questo argomento sarebbe da me accettabilissima. Parlo soprattutto di argomenti quali: il canto corale, come analizzare un pezzo musicale, come fare un discoforum, ecc. (Giuseppe)

— Deve avere più spazio e più problematicità. Propongo i temi in questo ordine: Come fare un coro. Come fare un complesso musicale con strumenti semplici. Come si fa l'analisi di un pezzo musicale. Esempi di analisi musicale. La musica nel cinema e teatro. (Umberto)

... dell'Animazione.

— Penso che i primi, i quali dovrebbero interessarsi a questa rivista, siano proprio gli insegnanti, e penso anche che quelli che cercano di valorizzarla nel loro ambiente scolastico non siano molti. Però noto un certo risveglio, e tutto ciò che può stuzzicare la loro fantasia (giochi, invenzioni, articoli che riguardano loro su come animare) può aiutare molti insegnanti. (Marisa)

— Certamente l'animazione nella scuola è un fatto molto importante, e per questo reputo necessari e utili i giochi comunitari spettacolari, di cui propongo di intensificare la pubblicazione. Per quanto riguarda il vostro invito, attualmente non sono insegnante, ma appena lo sarò lo terrò presente. (Pino)

— Mi va molto l'idea dei giochi, e soprattutto insisterei cercando di dare norme per la direzione dei giochi e come far divertire educando, anche, direi, insegnando. (Michele)

— Andrebbe maggiormente potenziata, soprattutto sul piano delle esperienze raccontate. Magari per l'83 potreste visitare quelle scuole che a Milano stanno lavorando a quel grosso concorso sulla città e i suoi aspetti sociali e culturali più significativi. (Chi sta operando mandi l'indirizzo). (Umberto)

DIEGO FABBRI UN TESTIMONE

I valori cristiani nella sua drammaturgia in un convegno internazionale a Faenza

La città di Faenza ha visto svolgersi il 18/19/20 marzo scorsi il convegno internazio-

nale di studi su DIEGO FABBRI: Presenza, Radici, Eredità. Il convegno, voluto e promosso dall'A.C.E.R. (Associazione culturale Emilia Romagna), e dal Comune di Faenza in collaborazione con la Biblioteca Popolare «Carlo Zucchini» ed i G.A.T. e che godeva del patrocinio del Ministero Turismo e Spettacolo, della Regione e della Provincia nonché delle autorevoli adesioni della Rai, dell'Eta e dell'Agis, ha inteso riproporre in un'analisi critica l'intensa e multiforme attività dello scrittore e del drammaturgo forlivese, uno fra i maggiori del suo (e nostro) tempo, assurto negli anni 50 e 60, soprattutto con il suo lavoro «Processo a Gesù», a fama mondiale e la cui presenza così ricca di valori ed ispirazioni cristiane continua ad essere tanto viva e stimolante.

Come già l'articolazione del convegno indicava, ci si è preoccupati di legare Fabbri al proprio tempo e di interrogarsi sulla sua eredità, in tempi radicalmente mutati, a testimonianza dell'intendimento di approfondire il senso di una presenza teatrale, letteraria ed umana che perdura incorrotta. Se l'incontro di studi, svoltosi nella sala consiliare, si articolava attorno a tre momenti chiaramente distinti, non è però venuto meno un «disegno unitario» di fondo.

Dopo le prolusioni del sindaco di Faenza, Giorgio Boscherini, che ha sottolineato la grande umanità del drammaturgo cristiano in riferimento al patrimonio da lui lasciato; del presidente dell'Acer, Mario Traina, che ha richiamato la necessità di iniziative concrete per far meglio conoscere un autore tra i più fecondi ed incisivi del novecento, di cui nonostante un successo a livello mondiale, a soli due anni dalla morte, troppi sembrano essersi dimenticati; e la testimonianza diretta e particolarmente toccante portata dalla figlia, Ilaria, sul padre come uomo, testimone ed interprete del nostro tempo che ha tenuto sempre il pubblico come vero interlocutore, i lavori sono stati aperti davanti ad un'attenta platea. Bertani, giornalista dell'Avvenire, ha proposto una documentata ed originale relazione su Diego Fabbri tra rappresentazione e mistero. Sono seguite, sempre venerdì 18, le relazioni del francese Alfred Simon sulla risonanza europea del teatro dell'autore romagnolo e quella di Giancarlo Vigorelli su i libri che stanno dietro a Fabbri. Sabato mattina hanno parlato Giovanni Marchi sul drammaturgo dei processi, formula teatrale particolarmente congeniale a Fabbri, e lo scrittore faentino nonché critico letterario

del «Resto del Carlino» Claudio Marabini sul Fabbri narratore.

Nella mattinata di domenica 20 il convegno presieduto dal presidente dell'ETI prof. De Biase ha visto lo stesso assicurare l'attento uditorio di un suo personale e fattivo intervento affinché l'opera di Fabbri venga riproposta nuovamente ed in modo continuativo al pubblico italiano; si sono potuti altresì ascoltare contributi estremamente interessanti. Lo studioso Federico Doglio, parlando sui problemi della drammaturgia cristiana oggi, ha messo in rilievo come i nostri maggiori autori cattolici contemporanei non riescano ad uscire dal loro velleitarismo elitario ed a farsi portavoce di una fede incarnata ed essere quindi segno verace del popolo credente, suscitando in tal modo un vasto consenso tra il pubblico presente.

L'autore riminese Bruno Sacchini, criticando in modo ironico l'insulsa attività teatrale dominante, ha evidenziato l'impossibilità di uno scrittore di teatro di poter vivere del proprio lavoro. Lo stesso problema è stato toccato dal regista siciliano Turi Vasile che ha notato, ricordando con calore su esperienze personali la figura dell'amico Diego Fabbri, come questi fosse un drammaturgo ed un cristiano a tempo pieno. Il prof. Vittorio Zerbani, vicepresidente dell'ATER, ha infine concluso il ricco scambio di idee con una relazione improntata alla critica delle caratteristiche di quella cultura del nulla e della politica culturale dell'effimero alla ricerca del consenso regnanti nel nostro Paese.

Affiancava il convegno un'interessante mostra sulla vasta realtà delle filodrammatiche in Romagna (ed in particolare di quelle cattoliche) — nell'occasione sono state presentate le compagnie: «La Tor» di Traversara; la «A.P. Berton» di Faenza; la «C. Goldoni» di Cesena; quella degli «Artigianelli» dell'oratorio S. Luigi di Forlì; «I Guitti» di Russi e «i Giovani di Chiusura» di Imola —, un fenomeno di grande rilievo sociale e respiro culturale all'interno del quale crebbe e si maturò lo stesso Fabbri e per il quale l'autore scrisse e diresse una collana di teatro con la casa editrice Stella di Bagnacavallo.

Non resta che ringraziare l'Acer ed il Comune di Faenza per essere riusciti a portare in provincia un appuntamento culturale di rilevanza internazionale e congratularsi con loro per l'indiscusso successo ottenuto.

GIOVANNI NADIANI, IL PICCOLO, FAENZA

A PROPOSITO DELLA COPERTINA...

Nel numero uno di EG '83 è apparsa in copertina una delle più grandi e famose testimonianze del massacro della seconda grande guerra. La foto del «Bambino del ghetto di Varsavia», la lunga fila di prigionieri ebrei che si allunga verso il Lager, in testa il Bambino, affogato in un cappotto troppo corto per proteggere dal freddo le sue gambette affamate, che avanza sotto la mira di mitra impauriti, con le braccia ben alzate, un fagottino sulla schiena, così piccolo, eppure sufficiente per l'eternità.

Questa foto ha sempre ispirato in me alcuni sentimenti; da una parte il giusto orrore per la colossale pazzia umana, ma, dall'altra, la pietà per questa foto che viene continuamente presa e ripresa, anche per pubblicità. Il bambino di Varsavia non può morire, dovrà per sempre recitare la sua scena, la sua angoscia, il suo arido terrore che non sa cosa chiedere.

IL BAMBINO DI VARSAVIA

*Non erano contenti
quella sera,
mentre spariva il tetto
della tua casa
e il ghetto gridava in fiamme
e poi moriva;
non erano contenti
delle tue braccia alzate,
lacrime rafferme sulle guance
terrore, stretto fra i denti,
senza saliva;
«Halt, pass auf, Fotografial!».
Lo scatto fu simile a uno sparo,
senza rumore ti prese
e ti portò via.*

Giacomo Anderle

GIACOMO ANDERLE, LOC. CERNIDOR 42, VILLAZZANO (TN) 38050.

VALERIO, UN CRONISTA TRA GLI APOSTOLI

E' un tentativo di entrare nel vivo della vicenda di morte e risurrezione di Gesù, a partire dalla testimonianza degli Apostoli i quali vengono avvicinati e interrogati da Valerio, un turista romano presente «per caso» a Gerusalemme, in quei giorni di Pasqua.

Un primo incontro con Pietro che si trova

sul Calvario in preda alla disperazione, gli permette di conoscere in modo frammentario gli ultimi avvenimenti che riguardano il maestro condannato a morte e gli fa sentire il desiderio di indagare il mistero della sua persona che lo affascina.

Inaspettatamente riesce, in compagnia di Pietro, a rintracciare Giuda, ormai irrimediabile dal suo proposito di suicidarsi dopo il tradimento operato, e ad entrare nel Cenacolo dove incontra gli altri componenti il gruppo del maestro. La sua sete di conoscenza è premiata con la visione di Gesù risorto che segna l'inizio della sua nuova vita.

I primi destinatari di questo lavoro sono i ragazzi e i giovani, ai quali può giovare un ascolto delle verità fondamentali del mistero pasquale, al di fuori degli schemi abituali.

«Valerio, un cronista tra gli Apostoli» è la prima drammatizzazione che apre la nuova collana «strumenti per la catechesi». Il perché di questa collana?

Credo siano ancora innumerevoli le vie da tentare per giungere al cuore dei ragazzi e dei giovani per proporre loro dei contenuti il cui valore superi il puro godimento intellettuale.

Conosciamo tutti l'estrema difficoltà che essi provano nel leggere un libro. Preferiscono mille volte di più fumetti che divorano con gli occhi, perché sono realizzati con una tecnica che privilegia un linguaggio facile che li immette velocemente in un mondo di sogno e di evasione.

Viviamo in un mondo dominato dai mass media. E' un dato che non possiamo ignorare se vogliamo continuare con frutto nell'azione di formazione delle coscienze, che spetta in modo particolare agli operatori pastorali sia nell'ambito scolastico che parrocchiale.

I lavori raccolti in questa collana, ruotano attorno a soggetti biblici, in particolar modo evangelici. La tecnica scelta è quella del dialogo propria dei testi teatrali.

Si offrono alla lettura personale ma soprattutto alla drammatizzazione. Sono stati già sperimentati in ambito scolastico. Gli stessi alunni possono diventare attori e recitare con il testo scritto tra le mani.

Servono evidentemente come primo approccio a tematiche che richiedono approfondimenti successivi da parte dell'insegnante o dell'animatore di gruppo.

GIUSEPPE MILANESIO, VIA S. GIROLAMO EMILIANI 26, 16035 RAPALLO (GE).

D.P. BOY

Opera pop:
mistica, pessimistica, rabbiosamente sentimentale.

di Paolo Lodigiani

In simbolo e metafora i figli d'oggi

Quella di D.P. Boy è una storia che oscilla tra il verosimile e il fantascientifico (una vicenda già dei giorni nostri o dei tempi prossimi a venire?).

D.P. Boy, figlio di un uomo e di una calcolatrice elettronica, nasce adolescente, sapendo già tutto.

Ma, in quanto automa, ignaro del male (e perciò del bene).

E' evidente che nelle intenzioni di PAOLO LODIGIANI, autore del testo (scritto originariamente in inglese), D.P. Boy è un simbolo, una metafora. Oggi i nostri figli nascono che già sono «grandi», stimolati e sollecitati come sono da una società senza scrupoli, materialista e in pratica atea, che del consumismo e del profitto ha fatto i suoi dei. I nostri figli nascono «che sanno già tutto»; tranne che cosa è il male e che cosa il bene. Che è dire, senza anima e senza intelletto.

D.P. Boy può essere nostro figlio, come noi madri e padri, mezzo uomo e mezzo automa.

E' così che il ragazzo cade inconsciamente nella trappola dell'«amico cattivo» che gli propina un cocktail a base di cocaina, eroina e LSD (il mortifero elisir cui tanta nostra gioventù chiede oggi, suicidandosi, il sollievo dalla sofferenza dell'esistenza). E' quando la pozione mortifera s'è insinuata nei delicati meccanismi del suo corpo che D.P. Boy avverte come un bruciore di ruggine che lo corrode e lo consuma. Allora (novello Adamo dei giorni nostri) prende coscienza di sé e del suo peccato, quando questo è irrimediabilmente consumato.

Ma invano D.P. Boy cerca aiuto e salvezza.

Pare che per lui non ci sia che la «condanna». Condannato già prima di nascere dalla innaturale unione di suo padre con un automa; respinto dalla società dei buoni Filistei, scandalizzati del suo peccato, il ragazzo, al colmo della disperazione, dopo aver atteso invano il miracolo che lo liberasse e lo purificasse dalla ruggine, ecco che esplose in una invettiva blasfema, alzando il pugno verso Dio.

Ipocritamente inorridita allora la «massa dannata», di per sé miscredente, atea, indifferente, oziosa, gaudente, potenzialmente omicida; l'oceano sterminato degli scribi e dei farisei e dei «sepolcri imbiancati», eccoli gli eterni crocifissori di Cri-

sto gridare allo scandalo, maledire, esecrare il «peccatore» e chiederne la dannazione.

Si capisce: D.P. Boy, la sua disperazione, il suo «peccato», sono divenuti la voce della cattiva coscienza di quei tali. Che muoia dunque, il ragazzo!

Solo i vecchi Santi (Giobbe, Mosè...), solo Maria hanno pietà e intercedono; ma lo sdegno di Cristo è tale che Egli pare dubitare della efficacia della sua Passione e Resurrezione. Come è possibile che dopo l'evento del Golgota e la Gloria della Pasqua gli uomini ancora si dilanino; che l'uomo sbrani l'uomo?

Ecco, verosimilmente, il significato di quel che Paolo Lodigiani chiama con sconvolgente efficacia il «dubbio di Cristo». Ma è evidente che il Cristo che va in collera, che invita i Santi e Sua Madre a tacere è, nel testo di Lodigiani, non certo il Figlio di Dio, Dio stesso, quanto piuttosto Gesù Uomo cui pesa quella umanità ch'Egli ha indossato «per prender su di sé i peccati del mondo». E come se pensasse: «ecco, mi avete crocifisso allora, crocifiggetemi ancora oggi; tanto altro non sapete fare, voi figli di Adamo», ecco Cristo farsi avanti ed eccolo linciato e di bel nuovo crocifisso da quella folla maledetta che aveva gridato allo scandalo, all'udire l'invettiva della disperazione del ragazzo cui la «ruggine» rodeva e consumava il corpo e l'anima.

A noi sembra però che dietro la metafora dell'ira di Cristo si celi un'altra intenzione; quella cioè della rabbia che Cristo venga ancora, e ogni giorno, crocifisso in quella carne che fu pure la Sua, dai nuovi scribi, farisei e carnefici dei nostri giorni. Sta in ciò, a nostro parere, l'efficacia della metafora, la sua significanza ideale, la sua poetica drammaticità.

Alla fine, però, ecco per D.P. Boy l'augurio della Carità e della Fede: possa egli, divenuto ormai uomo, nello sforzo teso a procurarsi l'identità di uomo, trovare serenità e pace.

Il testo di Paolo Lodigiani

Il testo poetico di Paolo Lodigiani (di una poeticità imponente, lirica e drammatica insieme) non narra e non immagina una vicenda fantascientifica per «anime belle», ma invita a meditare su un destino che sarà terrificante e catastrofico se non sapremo tutti, singoli e società civile, intervenire per tempo: una umanità di «automi» rosi dalla ruggine della droga (o delle droghe) di una civiltà che s'è votata all'autodistruzione; una umanità resa folle dalla brama del possesso, brancolante nelle tenebre dell'odio e invasata dalla furia del rancore; isterilita dalla accidia («tristitia de spirituali bono» come la definisce Tommaso d'Aquino), appesantita dalla crapula e attossicata dal suo «benessere», ecco il futuro che ci attende.

Vicino o lontano questo «futuro»? Osservando le vicende della terra, meditando come fa e come ci invita a fare Paolo Lodigiani, non sembrerebbe lontano il rintocco della ventiquattresima ora.

Opera «mistica pessimistica rabbiosamente sentimentale» è il sottotitolo di D.P. Boy. Opera «mistica»: a noi sembra incontestabile l'afflato religioso della «vicenda» o metafora, che dir si voglia; il desiderio tutto religioso di venire a capo del mistero di una civiltà che sfrutta, corrode e poi emargina e condanna spietatamente, ignorando le esigenze più elementari della pietas. Così ci sembra altrettanto religioso, pregno di benevolenza e d'amore l'augurio fatto alla fine a D.P. Boy affinché abbia a ritrovare se stesso e la pace.

Quanto al pessimismo, l'opera ne è certamente intrisa. Ma si tratta, ci pare, del medesimo pessimismo di Qohélet, dell'Ecclesiaste, che si rattrista e piange alla vista del male che opprime il mondo (cfr. Eccl., VIII, 9-11).

Il «rabbiosamente sentimentale», infine, non può voler dire che il «sentimento di rabbia» che provano i giusti — come Qohélet — nel veder differito quel che dovrebbe essere il pronto castigo dei malvagi (cfr. Eccl., loc. cit.).

La musica di Stefano Previsti

La musica composta da STEFANO PREVISTI si avvale di pochissimi strumenti e perciò manca di una vera e propria orchestrazione. Essa fa da supporto alle sequenze sceniche, e tuttavia è di una bellezza irresistibile. Gli autori hanno definito D.P. Boy a pop opera. Forse per la immediatezza del suo discorso, per la sua spontaneità e la sua sincerità?

In effetti spontanea, sincera e di immediata godibilità è la musica di questo «grosso» lavoro di Paolo Lodigiani e Stefano Previsti, tant'è che ci vien da chiederci, con meraviglia, come sia oggi ancora possibile, dopo l'erosione e la disgregazione del pentagramma; dopo tanta violenza sonora cui siamo stati esposti e sottoposti; come sia possibile, oggi, che venga creata ancora della musica. A pop opera: forse per il sapiente collage di stilemi maturati nel seno dell'underground international system e divenuti patrimonio musicale della nostra civiltà, dopo essere stato cemento di masse giovanili di continenti diversi? Sarà.

Resta il fatto della freschezza di questa splendida musica, per niente cerebrale e però coinvolgente con le sue allettanti reminiscenze che s'articolano da Bach a Sibelius (senza però il trucco della grande orchestra che evoca il clima annoiante-beato di una concezione musicale ormai cento miglia lontana da noi). Un'opera musicale ha troppe radici, quand'è opera musicale, cioè «creazione». Così non meraviglia se noi, pur rispettando l'intenzione degli autori, non ce la sentiamo di dividerla sino in fondo, quanto al carattere «pop» del loro lavoro. Noi siamo dell'opinione, infatti, che D.P. Boy sia qualcosa di più che un'opera pop. Che cosa poi veramente sia saranno gli spettatori a deciderlo, se avremo la ventura di vederla sulla scena e di ascoltarla.

Potenzialità teatrale e originalità scenografica di D.P. Boy

Noi ci auguriamo di vederla rappresentata quest'opera, ricca di potenzialità teatrali e di originalità scenografica. In essa gli eventi drammatici si susseguono secondo un «crescendo» armonioso e composto, dalla «scena d'amore» della prima parte al finale arioso e luminoso in cui D.P. Boy, divenuto uomo, s'avvia per i sentieri della vita in uno scenario paesaggistico soffuso di serenità e di speranza. Quanto alla «scena d'amore», trattasi di invenzione assai efficace, pur nel surrealismo della metafora. Essa colpisce per l'originalità del concetto e l'intensità della verosomiglianza con un topos del melodramma (anche se al posto di Desdemona, o di Butterfly c'è... un vecchio computer: ammonizione o destino?).

Dal punto di vista spettacolare l'opera s'avvia al massimo di intensità drammatica, all'acme suo, quando D.P. Boy, in chiesa, cede alla seduzione dell'«amico cattivo». (Come all'origine della Storia c'è l'opera del Maligno contro i nostri Progenitori; come Jago nell'Otello, come Mefistofele nel Faust — di Goethe, di Boito... — anche in D.P. Boy compare insidioso e suasivo l'«amico cattivo» per perdere la sua vittima). B.P. Boy conosce il male, leva il suo pugno verso Dio e bestemmia.

Ecco allora che la scena s'anima: la chiesa è come scossa da un sussulto, le statue dei Santi e dei Patriarchi s'agitano come percosse da un fremito d'orrore e di pietà e parlano! Parlano invocando perdono; e parla Maria e Cristo mentre la folla

ipocrita che vuole la morte di D.P. Boy rinnova il nefando delitto del massacro di Cristo. Questo «evento», capace di suscitare emozioni intense, è stato dagli autori ideato in modo da consentire al regista competente e sensibile di trarne quadri e sequenze scenico-drammatiche di ricchezza presso che inesauribile.

L'opera possiede dunque agilità drammatica, potenzialità sceniche ad abundantiam, nascoste intuizioni e messaggi simbolici da disvelare e decifrare, e tali da consentire a un'accorta regia di realizzare un'impresa di creazione teatrale di alta classe.

Evangelos Mazarakis

I personaggi (in ordine di apparizione)

FREDDY BEAR, il padre.

HONEY, COMPUTER HONEYWELL, la madre.

NARRATORE.

EVIL FRIEND, l'amico cattivo.

D.P. BOY, (DATA PROCESSING BOY), il ragazzo.

MOSÈ.

GIOBBE.

MARIA.

GESÙ.

E inoltre, CORO DI GENTE E CORO DI SANTI.

Le canzoni nel LP

FACCIATA 1.	Freddy Bear, Song of waiting, Love scene, Father's song,	Freddy Bear. Honey. Honey - Freddy Bear. Freddy Bear.
FACCIATA 2.	Narrator, Evil Friend, D.P. Boy, Temptation Song,	Narrator. Evil Friend. D.P. Boy. Evil Friend. Narrator.
FACCIATA 3.	The curse Condamnation Suite,	D.P. Boy. Evil Friend. Giobbe. Coro di gente. Mosè Coro di Santi.
FACCIATA 4.	Mary, Jesus, D.P. Boy, Narrator,	Mary. Jesus. D.P. Boy. Narrator.

Il soggetto dell'opera

Freddy Bear è un impiegato scapolo, non più giovane, che ha conosciuto l'orrore della solitudine. Ma le cose sono cambiate da quando nella sua vita è entrata Honey, un vecchio computer Honeywell che Freddy ha raccolto tra i rifiuti, ha rimesso a posto ed a cui ha insegnato tutto quanto di buono c'è al mondo, e solo quello.

Freddy e Honey trascorrono molte ore chiaccherando e sono felici; ma una sera Honey chiede a Freddy il significato della parola «male», che un giorno ha captato, ma non capisce.

Freddy non vorrebbe rispondere, e Honey è rattristata, piange. Freddy la consola, le asciuga le lacrime, l'accarezza, la stringe e per la prima volta, la ama fino in fondo.

Nove mesi dopo Honey giace con uno squarcio sul fianco: è morta generando D.P. Boy (Data Processing Boy), un adolescente perfetto, che non beve, non mangia, e il cui corpo non conosce bisogni.

E' nato appena e già gira per il mondo, predicando la bontà e la giustizia.

Nella casa deserta Freddy è solo.

La parte centrale si svolge, mesi o anni dopo, nel convento in cui D.P. Boy studia teologia. Il fanciullo è cresciuto e la sua mente prodigiosa arriva a tutto.

Nella cappella del convento D.P. Boy è assorto in preghiera e da lui irradia un senso di calma, dolcezza ed armonia.

Ma una cosa lo turba: il suo sguardo incontra lo sguardo di una statua di Cristo seduto ai piedi della Croce, e vede in quello sguardo qualcosa di dubbioso e doloroso che gli sfugge, e questo lo rende inquieto.

Compare allora Evil Friend, l'amico cattivo, e lo tenta: «se tu vuoi — gli dice — io posso svelarti il mistero dello sguardo di Cristo. Se tu bevi questa pozione, fatta delle droghe più potenti, potrai conoscere il Mistero».

D.P. Boy è incerto perché nulla mai è entrato nel suo corpo, ma infine cede e beve.

Ed è, dopo una breve estasi, il dramma: una sottile, persistente ruggine si insinua nella sua mente.

Invano D.P. Boy prega Dio di perdonarlo e guarirlo. Infine nella disperazione si rivolta contro Dio; ne maledice la crudele indifferenza, bestemmia.

Al risuonare della terribile bestemmia tutto nella cappella è pervaso da un'improvvisa e violenta animazione. Una folla vociante ed agitata si materializza dal silenzio e canta la sua condanna al bestemmiatore.

Le statue dei santi e dei profeti prendono vita e parlano al ragazzo.

La Madonna, dolce e materna, cerca di lenire il suo dolore.

La scena è sempre più confusa ed eccitata, finché Cristo stesso si alza, riporta il silenzio e rivolge la parola a D.P. Boy.

Gli dice la tristezza di chi si è creduto un Messia e non aveva nulla sotto il suo controllo, di chi voleva solo amore ed ha portato altri affanni e dolore. E poi fa ciò che solo può fare per il ragazzo: ancora una volta, mette in scena la Passione, ma senza trucchi questa volta, senza resurrezione dopo.

La folla inferocita gli si avventa contro e lo crocifigge.

D.P. Boy, come assente, non sente e non parla: accasciato nel suo dolore, piange silenziosamente.

Tutto è scomparso. D.P. Boy è solo in mezzo ai campi e ai prati.

Cammina barcollando, è incerto, inquieto; gli tornano alla mente paure lontane,

nostalgie della madre, del padre, degli amici che non ha mai avuto. Si siede ai piedi di un albero e raccoglie una mela. La osserva a lungo meditando, poi, per la prima volta, capisce di aver fame, e affonda con gusto i denti nella candida polpa. Si alza e con passo deciso, ormai divenuto uomo, si avvia verso il mondo bello, vasto e furioso.

D.P. BOY

Ouverture

Sipario chiuso; si sente il rumore ritmico di un treno che corre. Rallenta quasi impercettibilmente. Passa un treno nella direzione opposta. Per un breve momento i rumori dei due treni si uniscono confusamente. Suono lacerante di una sirena che fugge. Poi di nuovo ritmico correre di un treno. Brontolio di tuono lontano. Sipario sempre chiuso.

Canzone di Freddy Bear

FREDDY BEAR

Campagne di pioggia e voi,
occhi riflessi su vetri bagnati
e voi fili ruggenti, tristezza, pensieri,
no! Io dimentico il vostro orrore,
non temo il vostro tornare
non canto la mia solitudine,
ma di Honey il dolce amore,
di Honey che mi aspetta
sulle rive della grande città.
E tu, piccola borghese,
dalla piccola mente e dai piccoli sogni,
come me e come tanti,
che vai cercando?
No! Honey, la dolce Honey mi aspetta
sulle rive della grande città.

otoinsertofotoinser

1. GODSPELL di John Michael Tebelak

Un'opera pop, nata come spettacolo teatrale, poi convertita in film, sulla traccia del Vangelo di Matteo. Un'immagine corale del musical, versione spagnola. (Foto di José Luis Mena).

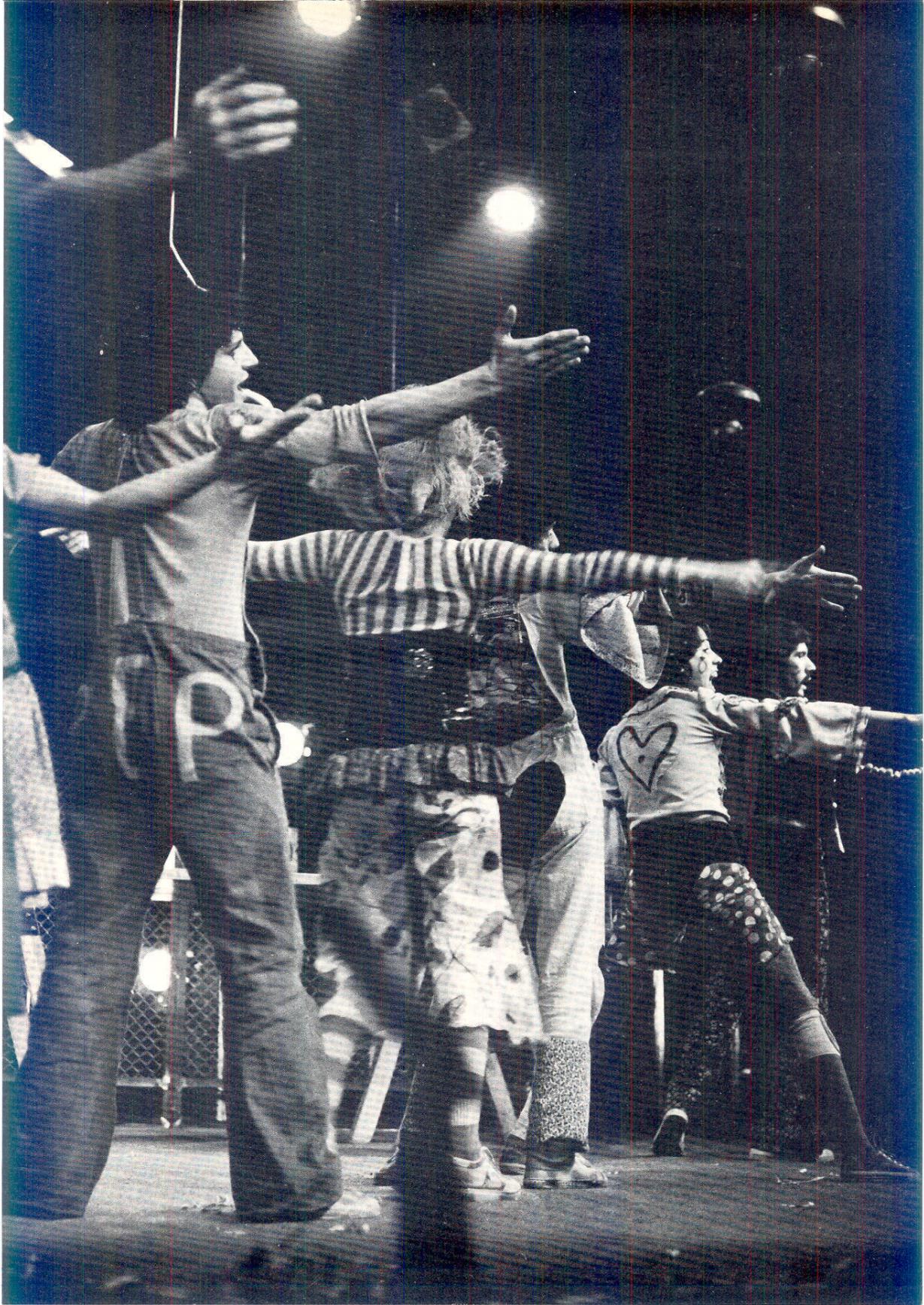
2. MARCEL MARCEAU

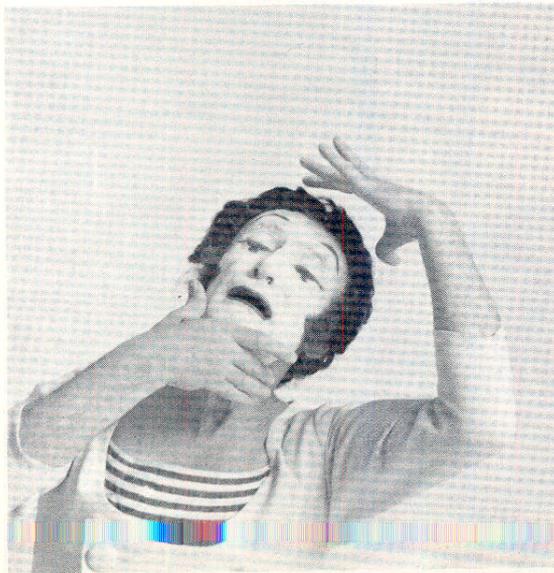
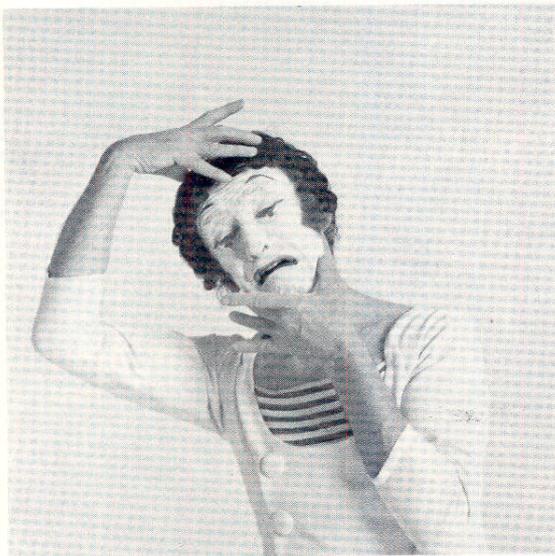
In BIP, il suo personaggio, un adorabile clown dal viso bianco. Recita a Milano, al Nazionale, dal 24 al 26 maggio (cfr. servizio a pag. 33). (Foto di Ben Martin).

3-4. ANIMAZIONE NELLA SCUOLA

Laura Gasparino e Carlo Rossi nello Specchio Magico tra i ragazzi della scuola elementare.

In copertina: **La vita è sogno**, nella rappresentazione del Piccolo di Milano. (Foto di Luigi Ciminaghi).









Non vi vedo più, paure lasciate lontano,
immagini della mia solitudine
cani sghembi che trottate,
annusando vapori, lungo i binari.
No, non vi vedo più,
mai più sarò triste
quanto ero anni fa,
e strimpellavo jazz alla luna,
ai piedi d'un muro.
Così triste mai, mai più, perché
Honey, la dolce Honey mi aspetta
sulle rive della grande città.

Nella casa borghese

Il rumore del treno si perde in lontananza.

Il sipario si apre. Casa piccolo borghese, da impiegato scapolo di medio livello, medio salario e buona anzianità. Non c'è la sciatteria caratteristica delle case degli scapoli, ma inconfondibilmente è uno scapolo che la abita. Una poltrona di velluto rosso emerge come protagonista del mobilio della stanza. Di fronte ad essa un grosso computer Honeywell, con annesso videotape, perforatrice di nastro e memorie aggiuntive. E' spento; la musica esprime un senso di attesa.

La musica tace. Nel computer un nastro comincia a girare, poi un'altro, ed una luce si accende.

La canzone dell'attesa

HONEY

Attesa, attesa soltanto,
Cos'è per te, l'attesa?
Attesa, mi hai detto,
è camminare libero e solo,
l'attesa mi hai detto
è limpido dolce sentire,
l'attesa è avere una rosa
e nessuno a cui darla.
Non posso capire,
attesa, attesa soltanto,
limpido dolce sentire,

. . .

È all'improvviso sento un contatto,
il tuo saluto ad un vicino
la tua mano che apre il cancello,
e infine arrivi,
ed è una gioia
che spacca il cuore,
e nella mente sento una luce,
un cielo chiaro oltre le stelle,

. . .

L'attesa era la tua vita,
attesa, attesa soltanto
limpido, dolce sentire.

Scena d'amore

Entra Freddy Bear; getta su una sedia l'impermeabile bagnato, si scuote di dosso l'umidità di fuori, si lascia cadere sulla poltrona rossa. Sembra contento ed eccitato, discute animatamente con Honey. Parlano come due coniugi la cui unione è cementata dalla lunga convivenza.

Love Song

HONEY Dimmi che cosa significa, male.
FREDDY Non chiederlo: non ora.
HONEY Tu devi spiegarmi; quella parola è qui, infissa in me, dal momento in cui l'hai detta. Ricordi, io era là, gettata fra i rifiuti, rotta, abbandonata, arrugginita; tu mi hai raccolta, curata, mi hai tenuta con te. E allora mi hai detto che facevano male a trattarmi così. Dimmi, ti prego, cosa significa male?
FREDDY Dimentica quella parola. Non facevano del male; solo non sapevano quello che facevano. Questo significa male.
HONEY Tu mi vuoi pura e felice, e allora menti, e vuoi portare tu solo il peso della mia felicità. Ma io voglio sapere.
FREDDY Tu sei pura e felice, non conoscerai mai il male, la cattiveria, l'odio che avvelenano il cuore degli uomini.
HONEY La tua voce è triste: perché non mi parli?
FREDDY Honey, dolce cuore, tu non potrai mai sapere... ma ora tu piangi! Lacrime vere rigano il tuo video; no, dolce cuore, non piangere più. Ora asciugo i tuoi bei tasti e tu sorridi ancora.
HONEY Stammi vicino, stai accanto a me, carezzami così, gentilmente, ancora.
FREDDY Non piangere, amore.
HONEY Carezzami ancora, stringimi forte.
FREDDY Sei bella, con tutti i tuoi fili, e le luci colorate che si accendono e si spengono.
HONEY Stringi i miei fili, ora.
FREDDY Sento le luci bruciare nel mio corpo, e lampi di gioia esplodono nella mia testa...
HONEY Sei splendido, amore...

La canzone del padre

Sono trascorsi nove mesi. La scena è sempre nella casa di Freddy Bear, nella stessa stanza della scena precedente. Appoggiato al muro, senza vita, è il corpo di Honey, con un grosso squarcio sul fianco. Intorno ad esso sono accesi candelabri. Entra Freddy, si avvicina a Honey, la guarda con tenerezza e poi stende su di essa una coperta nera, orlata d'oro. Poi s'inginocchia e piange in silenzio. Si rialza e stancamente raggiunge la poltrona, dove si lascia cadere singhiozzando.

IL PADRE

Nella lunga agonia,
il dolore ti straziava,
ma nel tuo sguardo una gioia,
mai vista prima,
una nuova pace in te, madre,
e già sapevi che mi avresti lasciato.
Ed ora...
Tuo figlio, nostro figlio,
dov'è egli ora?
Io sono solo,
come quando ero solo.
Tuo figlio è bello,
come un incanto di primavera.
Non beve, non mangia
e il suo corpo è come un giunco
e va per il mondo
predicando amore e giustizia.
Ma io sono solo
come quando ero solo,
e rivedo le sere trascorse
quando tiravamo l'alba parlando,
come buoni, semplici amici.
Ed ora...
tuo figlio, nostro figlio,
dov'è egli ora?
Io sono solo,
come quando ero solo.

IL NARRATORE

Passavano gli anni,
e il fanciullo cresceva
in saggezza, memoria
e capacità di calcolo,
perché la gloria di Dio
era in lui e lo fortificava.
Le folle venivano a lui,
ponendo problemi,
e chiedendo aiuto,
e a tutti parlava
e a tutto arrivava
la sua mente prodigiosa.
Questo mi han detto di dire,
e questo io dico.
Un'altra cosa ho da dire.
Io pure l'ho incontrato un giorno.
E' un uomo giusto,
come nessuno è mai stato.
Ascoltami, o Dio,
nemmeno Dio è tanto giusto.
E quando parla
tu senti in lui
qualcosa che noi non abbiamo.
E' un mago di saggezza,
quello ch'egli sa,
nessuno seppe mai,

in tempi passati o presenti.
Ascoltami, o Dio
proteggi questo tuo figlio.

Nella chiesa barocca

Si apre il sipario. Siamo nella cappella del convento in cui D.P. Boy studia teologia. Dalle finestre si intravede un prato, da cui si levano vapori di nebbia. La chiesa è barocca, sovraccarica di ori e velluti. Dietro l'altare c'è un crocifisso di legno. Ma Cristo non è in croce; seduto ai piedi della croce, il mento appoggiato ad una mano, guarda fisso innanzi a sé, con uno sguardo carico di dolore e di dubbio. La porta in fondo alla chiesa si schiude, lasciando entrare uno spiraglio di luce grigia e un po' di nebbia.

Poi, quasi furtiva, entra una persona, che si siede dietro una colonna, nascosta nella penombra.

EVIL FRIEND

M'han detto
che un uomo cattivo
è chi non sa ciò che fa.
M'han voluto
vecchio e saggio,
e sono giovane e perverso.
Mi han chiamato Giuda,
son l'amico del male.
Tradisco e provo gioia
facendo all'odio coi ragazzi
in un letto di disprezzo.
Della vita ho conosciuto
nausea e corruzione.
E così vado avanti,
diventando cattivo,
e sprecando gli anni,
e così vado avanti,
diventando cattivo,
sempre più cattivo.
Non ombra d'amore,
non ombra d'odio
nessun Dio in me
nessun Dio degli uomini
nessun Dio di niente...
Ed oggi farò del male al ragazzo,
scompiglierò la gioia perfetta,
oh quale gioia.
E più egli è buono
più mi piacerà
non c'è gusto
a coventrizzare un deserto.
Oggi gli farò del male,
un gusto di male pervade il mio cuore
. . .
Io sento una fraternità dolorosa,
ma non posso fuggire

l'assurdo volere
di Dio sulla terra.

Presso l'altare

La nebbia fuori dalla cappella si è dissolta e fasci di luce del sole entrano dalle finestre della chiesa, che ora è avvolta nel silenzio e pare deserta. Si ode il cinguettio degli uccelli e il fischiettare lieto, quasi a risposta, di qualcuno che si avvicina. La porta si apre e compare D.P. Boy. Irradia da lui un senso di calma serena e illuminata.

Tiene in mano un mazzo di calle. Si inginocchia di fronte all'altare e prega brevemente, la testa china, assorto.

Poi, alzatosi, si avvicina ad una statua della Vergine e dispone le calle in un vaso, sotto di essa. Il suo sguardo si concentra per un attimo sul volto della Madonna.

Poi, come un angelo, sorride, e si siede su una panca, presso l'altare.

La canzone di D.P. Boy

D.P. Boy Eccomi, o Dio,
 ti porto i fiori,
 i bianchi fiori della Pasqua,
 delle dolci penombre,
 le bianche calle
 dell'infanzia e dell'innocenza.
 La senti, mio Dio,
 la Natura cinguettante
 il canto di primavera dei prati.
 Lo vedi, mio Dio,
 il primo sole riflesso,
 in un mare di Sonatine?
 Lo senti, mio Dio,
 il profumo di rosmarino
 da un'isola oltre l'orizzonte?
 E' primavera fuori
 tutto è gioia in me
 e gioia intorno a me
 e dolce amore ed armonia.

Si abbandona alla dolce estasi dei ricordi, perso in una divina beatitudine; poi, lentamente, volge il suo sguardo al volto di Cristo, e si fa serio e pensoso.

E' il tuo sguardo, o Dio,
che turba il mio amore.
Perché è tanto triste?
Che cosa cerca,
perso qui sulla terra,
oltre il cuore dell'uomo?
Parlami, o Dio,
devo capire il tuo sguardo
sento una luce distante,
che non ho mai sentito
che non ho mai conosciuto.

*Evil Friend, comparso dietro una colonna, si fa avanti.
Il suo sguardo è malvagio e addolorato.
Si avvicina a D.P. Boy e gli appoggia una mano sulla spalla.
D.P. Boy, con un sussulto di sorpresa, si gira, e, riconosciuto l'amico, gli sorride dolcemente.*

Canzone della tentazione

EVIL FRIEND Io ti posso spiegare
il mistero del dubbio di Cristo.
Il suo sguardo ti trafigge,
non c'è tristezza in esso,
ma è solo un sorriso
da oltre il muro del giardino delle meraviglie.
Tu non puoi capirlo
e questo è il tuo tormento.
Ascolta il tuo amico e bevi.
Oppio e marijuana,
LSD ed eroina
ti faranno capire
il mistero del dubbio di Cristo.

D.P. Boy Amico mio, nulla è mai
entrato nel mio corpo
esso è intatto e puro
come il giorno in cui nacqui.
E ora mi dici «bevi»
che angoscia, amico.
E ora mi dici «bevi»
che terribile speranza.

Tremando prende il bicchiere dalle mani dell'amico. Lo guarda a lungo, poi guarda il volto di Cristo.

Vai amico, e Dio sia con te.

D'un sorso beve la pozione, poi cade in ginocchio; lascia cadere il bicchiere, che si rompe. Il suo volto è scosso da tremanti d'angoscia. I suoi occhi esprimono tormento e dolore, poi, a poco a poco, sollievo, speranza, estasi. L'amico, coprendosi il volto con le mani, esce barcollando dalla chiesa. Lentamente cala l'oscurità.

Il peccato

Una luce fredda e grigiastra, di alba, penetra nella chiesa. D.P. Boy è seduto sulla prima panca, chino, assorto, il viso nascosto fra le mani.

D.P. Boy Mio Dio, che cosa ho fatto?
Ora una goccia di ruggine
ha invaso la mia mente.
Perdono, Dio, perdono.

Cala di nuovo l'oscurità. Di tanto in tanto una luce grigia rischiarà la scena, sempre uguale.

Una piccola goccia, implacabile ruggine
possiede la mia mente.
Perdonami o Dio.

La bestemmia

Un raggio di sole filtra nella chiesa, immersa nell'ombra e nel silenzio, un silenzio d'attesa. Poco dopo inizia ad animarsi. Le panche si sono silenziosamente riempite di gente. Una vecchietta bigotta, curva e zoppa, accende una candela. Le suore, nelle prime file, recitano mormorando il rosario. Vi sono rumori tipici delle chiese prima che inizi una messa feriale al mattino presto.

D.P. Boy

Un mese
ho pregato,
Pasqua è passata,
un lungo mese
di dolce primavera
è andato via,
l'estate arriva, fuori.
Solo ho pregato,
la mia fede spostava i monti.
Perché non vinse una piccola ruggine?
Giorno per giorno
mi sono illuso,
ed ogni giorno
la delusione.
Sentivo la ruggine
vivere in me
e divorarmi
la mente, la vita
e tutto in me.
Sentivo la ruggine,
sottile insidiosa
crudele insistente.
Non fu colpa mia, Dio
perché mi hai lasciato, Dio
dov'era la tua giustizia, Dio
quand'io ti pregavo, Dio.
Tu non esisti per me,
e se tu esisti
né pietà né amore
nel tuo cuore altezzoso,
e se tu esisti
io sono dimenticato
tu sei troppo sublime,
nel tuo cielo d'orgoglio,
indifferente al dolore.
No, Dio. Non ti temo,
non ti amo,
e neppure ho pietà.

ma odio, solo odio per te,
o Dio, non più mio.

Quando la bestemmia risuona, violenta e disperata, improvvisamente ogni cosa sembra scossa da un tremito, e diventa viva. Le statue dei Santi, le immagini religiose, i paramenti sacri, gli affreschi sul soffitto, tutto è pervaso da su soffio di vita, tutto si agita, D.P. Boy, con il volto tra le mani, scoppia in lacrime.

Suite

I Santi si rianimano, si commuovono, partecipano.

- EVIL FRIEND Ha bestemmiato il ragazzo,
 l'avete sentito,
 voi, gente dannata,
 voi, Santi,
 tu, Dio?
 Io lascio la scena,
 tocca a voi, ora.
- GIOBBE Che cosa dirti, ragazzo?
 Che cosa dirti oggi,
 che Behemoth è in un circo
 e Leviathan distrutto
 da cacciatori elettronici?
 Non biasimo il ragazzo
 capisco la sua angoscia
 il suo tremendo orrore!
 Che cosa dirti, Dio,
 che cosa dirti ora.
 Allora io ti parlavo,
 nessun altro fra di noi.
 Ma, dove trovarti adesso?
 Torna qui sulla terra
 nel tuo cielo azzurro
 non hai fiori da cogliere
 non hai lacrime da tergere.
- CORO DELLA GENTE Disgusto ed orrore,
 rabbia e disprezzo,
 né pietà né grazia
 né mai sia perdonato.
 Va via, ragazzo
 vai all'inferno,
 sii dannato da Dio,
 anche da noi lo sei stato.
- MOSÈ Li senti, mio Dio?
 Non cresce mai 'sta gente.
 Amai la mia missione,
 essere la loro guida,
 ma a parte ciò, che altro?
 Io non li conosco.

Io non li vedo.
Io non li sento.
Io non li amo.
Io ti chiedo pietà
per lui, il ragazzo,
il suo dolore, la sua tristezza,
ed anche per loro
ti chiedo pietà.

CORO DI SANTI

Noi siamo i santi
marciamo avanti,
in gioia e gloria,
dagli alti cieli.
Per i nostri peccati
da te perdonati
ti chiediamo, Signore,
perdona il peccatore.

GIOBBE

Che cosa dirti, o Dio?
Che potrei dirti ora?
Ti ho parlato allora.
Non c'era l'uomo tra noi.
Ma ora dove potrebbe trovarti?

MARIA

Vedo una piazza,
è una domenica di sole,
gente che viene, gente che va.
Vedo la folla,
venditori di croccanti,
cantanti e chitarre.
Sento una voce,
una samba lontana,
e il piangere di tristi marinai.
Giunge una preghiera,
chiama un mendicante solo,
una madre affranta
che ha perso il suo bambino.
Che cosa posso fare,
cosa posso fare, figlio mio?
Io so che tu hai solo
trovato la chiave
della cantina di Cana.
Vedo una pozza,
e nell'acqua gelata
gente condannata a vivere.
Vedo una moltitudine
venire da ogni parte,
li spinge l'illusione.
Vedo un villaggio,
una vecchia pazza mi ha visto in un campo.
Li vedo mangiare
ed aspettare il miracolo nella kermesse.
Che cosa posso fare
che cosa posso fare, figlio mio?
Io so che tu hai solo

trovato la chiave
alle nozze di Cana.
Sento un fanciullo,
è senza mamma,
è senza peccato,
il suo pianto silenzioso
strazia il mio cuore.
Cosa posso fare per Lui?
Cosa posso fare?

GESÙ

Cessate, gente, questo baccano,
cessate santi,
anche tu taci, mamma.
Non avrete risposta.
Non piangere fanciullo,
tu vai a vivere,
son io che muoio.
Mai più sentirò il deserto fiorire,
la canzone solare di grilli felici.
Dov'è la luce sul mio orizzonte,
dov'è il sogno di chi era un Messia?
Portai illusioni, pena e dolori
e non c'era nulla nel mio potere,
la vita e la morte, tutto era un caso.
Ma devo andare,
inutile agnello,
ciò che lascio
è solo una parola
da una montagna.
Non era una montagna
ma una collina
di rifiuti.
E' ora d'andare,
è ora di lasciarti,
tu troverai un giorno
la collina di rifiuti
e intorno ad essa
poche capanne
che fumano nel tramonto
e bambini sporchi che giocano.
Io sarò là, ragazzo,
su quella collina,
piangerò di gioia,
mentre gli uomini
amano e vivono.
Io sarò là, ragazzo
e un sogno d'amore
sarà nel mio cuore.

. . .

Basta adesso! Dev'essere pop,
non un racconto alla Dickens,
e allora YEAH!
Venite gente,
venite intorno al palco

è in scena la passione
godete lo spettacolo.
C'è sangue e colore,
niente trucchi, niente controfigure,
niente resurrezione dopo.
Venite lo spettacolo inizia.

La crocifissione

La voce di Gesù è soffocata e coperta dalle urla di rabbia della gente, che si getta contro di lui, lo malmena, lo afferra e lo crocifigge. D.P. Boy, come assente, non sente e non vede, e, in ginocchio in mezzo alla folla scatenata, continua a pregare.

Lentamente sulla scena cala l'oscurità, il vociare della folla, i rumori svaniscono. Solo D.P. Boy rimane, immobile, indifferente, assorto nei suoi pensieri.

Quando la scena si illumina, egli è rimasto solo; intorno a lui prati verdi, campi coltivati, e, lontano, boschi e colline. D.P. Boy si leva in piedi e, barcollando, cammina.

D.P. Boy song

D.P. Boy Come sento, triste e strana,
la nostalgia nella mia mente,
rimasto solo
in un mondo furioso.
Vi sento tornare,
paure lontane,
solitudini dimenticate.
Il mondo intero sta girando,
e sale e scende,
come in un gioco di specchi.
Dove siete, dolci amici,
amici che non ho mai avuto?
Sì, ero un giglio un tempo,
ma dov'è ora quel giglio?
Padre, mio padre
dove sei adesso?
e tu, buona madre,
morta per amore?

Si siede ai piedi di un melo, in un campo. Raccoglie intorno a sé i fiori del campo e fili d'erba. Li guarda sorridendo triste. Poi raccoglie una mela e la osserva a lungo, rigirandola fra le mani.

Che sia ciò che chiamano fame,
questa voglia
di affondare i denti
nella tua candida polpa?

Si ferma con la mela in mano, pensoso e assorto, come ricordando.

Oh, nuova sensazione,
intossicante come lasciare un porto.
Nel deserto,
pellegrino assetato,
ho cercato una cattedrale,
ma era solo una facciata
senza spessore.
Felicità, pensiero notturno
che l'alba dissolve.
Purezza, svanita
come un amico
salpato per mari lontani.
Ora, tutto è finito
tra mela e giustizia
ho scelto te mela.

Addenta la mela, si alza e riprende il cammino, svelto e deciso.

NARRATORE

E divenne un uomo,
e come un uomo
camminò solo la notte
ebbe rapidi amori
in stanze di passaggio
e vide la sua rabbia
nel fondo di un bicchiere.
Egli canta la sue primavere, il mattino,
e racconta ad un amico le sue pene.
Trascina alla morte la sua adolescenza
e sa vedere la verità nelle ombre.
La sua voce risuona lontana
come annunci nelle grandi stazioni
che gridano aiuto dal nulla.
L'ho incontrato giorni fa.
Tante primavere erano trascorse,
e ho visto nei suoi occhi
una strana luce di paura,
le lacrime senza ragione
del bambino che vede,
nei giorni d'autunno
oltre i vetri, oltre la pioggia
la difficile libertà
d'essere se stesso.
Come tutti noi,
porta nel cuore
un sogno doloroso
di bontà e di pace.
Possa egli un giorno
realizzandolo
conoscere la pace
ed essere infine sereno.

(L'opera D.P. BOY, prodotta da Roberto Cacciapaglia, è incisa in due dischi LP 2/3376, in vendita presso i maggiori negozi).

IL RECUPERO DEL TESTO NEL TEATRO SINERGICO

Laboratorio e seminario in due classi del liceo
«S. Ambrogio» di via Copernico.

Evangelos Mazarakis

Nel numero di Nov.-Dicembre 1982 di *Espressione Giovani* avevamo scritto che l'idea del Teatro Sinergico è alquanto complessa e che ne avremmo comunque riparlato, in occasione della pubblicazione dei diari di lavoro dell'ultima iniziativa che è cominciata puntualmente quest'anno presso l'Istituto S. Ambrogio di via Copernico. Questa volta abbiamo voluto impegnarci su due fronti, con due diversi gruppi di ragazzi, rispettivamente di V Ginnasio e di I Liceo Scientifico. Due gruppi che avrebbero lavorato (come già lavorano) secondo le regole del Teatro Sinergico. In tale circostanza s'è rivelata preziosa la collaborazione dei Professori Biagio Rubino, Franco Scolari, Enrico Elli, Chiara Roda ed Erminio Furlotti, che hanno voluto trovare nell'ambito delle rispettive discipline lo spazio necessario per le problematiche che sarebbero emerse dal nostro lavoro, inserendole con opportuni accorgimenti didattici nei programmi ordinari, afferenti all'italiano, alla storia, alla lingua e letteratura greca, alla lingua e letteratura inglese, disegno, ecc.

Che l'evento teatrale prenda le mosse da un testo letterariamente compiuto è prassi generale. Dal punto di vista del Teatro Sinergico è invece puro pregiudizio, dato che nel nostro Teatro un testo letterario può non esserci *simpliciter*. Il Teatro Sinergico infatti non lo postula a priori, dato che la sua meta resta pur sempre la scrittura collettiva del testo. E per pura praticità che anche questa volta ci siamo avvalsi di due testi letterari conclusi.

Ai due Gruppi sono stati proposti alcuni testi drammatici. Tra questi i ragazzi hanno scelto, dopo appropriata presentazione di ciascuno di essi, *Antigone* di Sofocle e *Coriolano* di Shakespeare (più precisamente *Antigone* è stata scelta dal gruppo di V Ginnasio e *Coriolano* dall'altro).

In via preliminare e ai fini operativi tutti i componenti dei due gruppi sono stati invitati a esprimersi ciascuno sul testo prescelto e a indicare quindi il «ruolo» in cui avrebbe desiderato impegnarsi (benché non esistano nel Teatro Sinergico «ruoli» in senso proprio e tradizionale, è tuttavia evidente che non tutti possono o debbono far tutto contemporaneamente; che se la progettazione dello spettacolo è collettiva, la esecuzione resta affidata al particolare impegno dei singoli, nei vari ambiti d'esecuzione della messa in scena).

Alla «distribuzione dei ruoli» provvidero poi i due Gruppi, decidendo ciascuno da sé in un incontro *ad hoc*, sulla base dei desideri espressi dai singoli).

Il recupero filologico

Nel Teatro Sinergico esso assolve al compito di acquisire alla lettura critica del testo tutti gli elementi di cultura atti a lumeggiare il testo medesimo, in quanto ciò sia obiettivamente possibile. Esso si impone soprattutto in presenza di testi storico-letterari (come è il caso di *Coriolano*). Per quanto riguarda *Antigone*, s'è tenuto conto dell'intero ciclo del mito dei Labda-

cidi nella tradizione culturale greca e nella stessa Tragedia, data la scarsità delle fonti presofoclee (Omero, *Od.* XI, 271 segg.; Mimnermo, *Frammenti*; Pindaro, *Ode Nemea*, 24; *Ode Olimpica*, 15). Per quanto riguarda invece le «fonti» di *Coriolano* il recupero è stato del tutto agevole con la lettura e la analisi della biografia che del condottiero romano tracciò Plutarco.

Il recupero eidetico e proiettivo

Si tratta del secondo momento dell'Ermenutica del Teatro Sinergico, dopo quello del recupero filologico del testo. Esso segna la fase, per così dire, di trivellazione del testo, allo scopo di intuirne l'essenza o, come altrimenti si dice, il significato, il messaggio o l'intenzione (che possono essere o puramente poetici o ideologici: filosofici, religiosi, politici, ecc.).

Nel Teatro Sinergico ciò avviene con la partecipazione di tutti i membri del Gruppo, di guisa che tutti siano messi in grado di esprimersi sul presumibile *eidōs* (o significato) del testo, sulla base della intuizione puramente individuale e soggettiva esperita in sede di lettura intensiva della *pièce* drammatica.

Si tratta di lettura non drammatizzata ma esaustiva del testo, col minimo di pause, in modo che l'ologramma eidetico sia immediatamente decifrabile, o il più immediatamente possibile (l'ologramma eidetico è il segno essenziale del testo, il luogo della sua intellegibilità, ovverossia del suo significato intenzionale. Esso è tutt'uno con la «passione» e con l'intenzione del drammaturgo). Si tratta di questioni della massima importanza, giacché dalla loro soluzione dipende l'ipotesi scenico-drammatica che s'andrà a realizzare. Nel teatro tradizionale quest'ipotesi viene formulata e attuata dal regista, secondo la sua intuizione (la sua *ipotesi eidetica*), i suoi gusti, la sua cultura; ma nel Teatro Sinergico essa spetta al Gruppo e alla sua potenziale creatività sinergica.

Se il momento del recupero eidetico del testo ha lo scopo di stabilire e mettere in luce il più plausibile «messaggio» del testo medesimo, il suo significato intenzionale, quello del recupero proiettivo tende ad anticipare, per ipotesi alternative, le tipologie drammaturgiche sulla base dei risultati del recupero eidetico. Si tratta, in altre parole, di considerare quale possa o debba essere la messa in scena; come debba essere realizzato lo spettacolo, in mo-

do che esso esprima il più fedelmente possibile l'intenzione primaria del testo. Ciò impone una rilettura del testo, ma non più in funzione eidetica ma drammatica. Si tratta, in fin dei conti, di far coincidere l'*actio* con l'*eidōs*, una volta accertato che cosa l'*eidōs* impone sul piano drammatico (infatti l'azione scenica non è altro che *atto* di un *eidōs*). Il momento del recupero proiettivo è dunque quello della lettura dinamica del testo, condotta in funzione della pura drammatizzazione.

L'adattamento del testo

Un'opera teatrale letterariamente perfetta non è *eo ipso* altrettanto perfetta dal punto di vista drammatico. Può esserlo, ma non è detto che sia così. Non sempre infatti coincidono le esigenze di perfezione letteraria cui un autore è certamente sensibile, con quelle della drammatizzazione. Letteratura e dramma non sono affatto sinonimi e il teatro è tutt'altra cosa del puro testo letterario. Nel teatro tradizionale spettava al regista individuare l'*eidōs* drammatico e trarne il «teatro»; nel Teatro Sinergico questo lavoro di individuazione dell'*eidōs* drammatico da cui trarre il «teatro» spetta al Gruppo. Ciò che è letterariamente «bello» può non esserlo dal punto di vista delle esigenze del «dramma»: sta al Gruppo individuare gli elementi della circostanza e il perché della non coincidenza e provvedervi. Come? Riscrivendo semplicemente il testo! o meglio: adattando il testo alle esigenze della drammatizzazione che esige: 1) di comunicarsi immediatamente; 2) di essere efficace; 3) di far pervenire al pubblico integro e inequivocabile il «messaggio». Si tratta di un'operazione spesso opportuna e aderente allo spirito del Teatro; specie quando s'ha a che fare coi drammi tragici della Grecia classica. I quali erano congegnati in modo che gli spettatori ne cogliessero senza difficoltà l'intenzione, essendo la materia loro; il soggetto del dramma, la sua simbologia, le sue metafore afferenti a una cultura divenuta patrimonio, sostanza spirituale di tutto il popolo. Ma tanto lontani siamo noi, oggi ormai, da quelle epoche e tanto diversi divenuti, che ben poco dicono a noi ormai le figure di Agamennone e in genere degli Atridi, di Laio, Edipo e Giocasta; di Eteocle e Polinice e Antigone. Tranne che non si operi una opportuna «pulitura» dei venerandi Testi di Eschilo, di Euripide e di Sofocle. Come stanno facendo i ragazzi

del Gruppo di *Antigone* che, studiando il testo, hanno cercato di vedere ciò che attiene strettamente al dramma e gli è essenziale, e ciò che non lo è, dando al testo di Sofocle una scioltezza e una agilità narrativa che renda immediato, efficace, integro ed inequivocabile il messaggio di *Antigone*. Ma non s'è trattato solo di riscrivere la struttura dell'azione, ma anche la parola, la lingua; approntando una «traduzione» in lingua italiana colloquiale, immediata, di rapida efficacia e per nulla affatto accademica e paludata (e si tratta di eccellente lavoro di critica linguistica, di vocabolario e di sintassi).

Dal linguaggio testuale al linguaggio scenico

Se in letteratura vale che «in principio è la parola» vale per il Teatro che «in principio è l'azione» (*Am Anfang war die Tat*, tanto caro ai romantici tedeschi). In letteratura la parola è fine a se stessa, giacché essa sola è tutto; nel Teatro essa, invece, è finalizzata all'azione e comunque non gode di quell'autonomia che le compete in letteratura. Il compito del Teatro non è neppure di tradurre in gestualità la parola, ma di attuarne semmai l'*eidos*, già che la parola vive solo di esso. Il Teatro è esecuzione, per gesti e parole, di un *eidos*, d'una struttura eidetica in sé contraddittoria (quale, ad esempio, la «coppia» Antigone-Creonte nel dramma sofocleo). Antigone esclude, nega Creonte e questi quella; eppure i loro «diversi» destini dipendono l'uno dall'altro, sono l'uno la conseguenza dell'altro e viceversa. E in ciò sta l'essenza del dramma come avvio al compimento di due destini che si giustificano l'un l'altro, pur opponendosi e negandosi scambievolmente. Lo scontro di due «colpe» originarie ed opposte è l'essenza del dramma che la parola è chiamata ad evocare. Ma è l'azione che deve rivelare quest'essenza, renderla visibile e comunicarla.

Ecco perché, in linea di principio, il linguaggio letterario (del testo) e il linguaggio scenico (dell'azione drammatica) non sono la medesima cosa. Motivo per il quale occorre che, nel testo, vengano individuate «quelle parole» nelle quali palpita il dramma e chiedono, esigono, di divenire azione. Poiché se è vero che c'è «una lingua della scultura, della pittura, della poesia» (Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 66) è pure vero che ce n'è una propria dell'azione dram-

matica. Questa è l'azione stessa come epifania dell'*eidos* drammatico, cui la parola porge solo la voce, un suono, affinché possa manifestarsi l'evento tragico. (Cfr. J.L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge University Press, London 1971; *Shakespeare's stagecraft*, ibid. 1971).

Tre opportuni recuperi

Il dramma è un *eidos* conflittuale, una sintesi precaria che volge fatalmente all'autoannullamento. Si autodistruggono Antigone e Creonte; si autodistrugge Coriolano, vittima della sua superbia e del suo rancore, dell'amor proprio e della consapevolezza della propria superiorità. A questi risultati i nostri due Gruppi sono pervenuti, a seguito di un impegno sagace di studio e di riflessione, condotto secondo le nostre regole del Teatro Sinergico. E per vieppiù penetrare nell'intimo dell'intenzione di Sofocle e di Shakespeare si son voluti recuperare altri testi più moderni, affini per la materia e ispirati alla lezione dei due grandi drammaturgi del passato, e cioè l'*Antigone* di Brecht e di Anouilh e *Coriolano*, ancora di Brecht nonché quello di Giuseppe Boglione. Ma di questo recupero e delle ragioni che ce l'hanno suggerito parleremo altra volta, magari nel prossimo numero della rivista.

Il dramma di Antigone

Sofocle fece rappresentare la sua *Antigone* la prima volta in Atene nel 442 a.C. Gli ateniesi ne furono talmente entusiasti che elessero il Poeta membro del collegio degli Strateghi, nel 441, nella guerra contro Samo. Al centro di questa «tragedia» — hanno concluso i nostri ragazzi — s'impone un problema di natura essenzialmente morale e religiosa. Creonte, re di Tebe, proibisce di seppellire il cadavere di Polinice, giudicato traditore della patria. Antigone sente come suo dovere dar sepoltura al fratello morto, consapevole che, ciò facendo, ella contravviene all'ordine di Creonte. I nostri ragazzi han cercato di rispondere ai quesiti da loro stessi posti: chi ha ragione? Creonte o Antigone? Ma insieme, tutti noi, vedemmo subito che questo di Sofocle non è un dramma «a tesi». O fu intendimento di Sofocle, poeta, creare semplicemente azioni, figure e caratteri poetici, piuttosto che porre un problema filosofico o accreditare una sua «ideologia»? Così i ragazzi son venuti anche a sapere quan-

to la sottigliezza dei critici abbia complicato le cose e come sia arduo intuire l'*eidòs* che sottostà ad *Antigone* e la sorregge (Cfr. J.P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, 28.3.1827; G. Perrotta, *Sofocle*, Principato, Messina-Milano, 1935, pp. 59-122). Fu però chiaro che l'*Antigone* è tutta nel contrasto Creonte-Antigone; che il dramma sofocleo ha proprio i caratteri del «dramma a due»; che vincitrice del «confronto» è Antigone la quale, morendo, fa sì che Creonte «perda la partita» nel momento stesso in cui pareva che l'avesse vinta; che tuttavia né Antigone né Creonte sono personaggi eticamente *compiuti*, posseduti come sono da una ostinatezza quasi puntigliosa. In ciò l'*eidòs* del «dramma» di due nature irriducibili, i cui destini contrapposti sono però interdipendenti. Il Gruppo è stato poi d'avviso che le scene più significative debbano essere quelle più violente e più ardenti e, cioè, le tre «scene di Antigone»: quella in cui la fanciulla si scontra con la sorella Ismene, nel prologo; il contrasto tra Antigone e Creonte e il secondo contrasto tra Antigone e Ismene alla presenza di Creonte. Per il resto è certo — è stato concluso — che l'eroina del dramma sofocleo è vittima del dovere religioso, sentito e vissuto sino al supremo sacrificio.

Il dramma di Coriolano

Secondo Plutarco (*Vita di Coriolano*) Coriolano fu un uomo «dal carattere sincero e retto» e tuttavia detestato dal popolo romano per il suo disdegno assoluto, la sua alterigia, le sue idee oligarchiche. Tracotante e sprezzante dei poveri, insociabile, egli meritava tuttavia — dice Plutarco — di essere paragonato coi migliori e più puri eroi greci per la temperanza e il sovrano disprezzo del denaro. Shakespeare compose il suo *Coriolano* tra il 1608 e il 1609, nella fase maggiore della sua creazione artistica. Annoverato tra i suoi drammi maggiori, *Coriolano* non ha però avuto sulla scena quella fortuna che pure merita. La «fonte» di Shakespeare è Plutarco che egli lesse non nell'originale greco ma nella traduzione (dal francese di Jacques Amyot) fatta da Sir Thomas North nel 1576. Il *Coriolano* di Shakespeare è un personaggio imponente, dominatore della scena. L'intero dramma s'incentra sulla sua figura. Ma sull'azione drammatica congegnata da Shakespeare le riflessioni e le «battute» di natura politica sono talmente sovrabbondanti che la dinamicità dell'azione ne esce

sminuita. Qualche critico ha osservato che Shakespeare tratta Coriolano come un barone legittimista, coperto da immunità costituzionale, dell'epoca della «guerra delle due rose», come ne compaiono nella tetralogia dell'*Enrico VI* e del *Riccardo III*. Ma è verosimile che il grande drammaturgo abbia voluto fare di Coriolano un soggetto da vedere dall'interno della sua complessa anima; un personaggio originale da valutare psicologicamente, che non un personaggio «mediatore» tra intrighi politici, magari con riferimento alle vicende politiche dei primi anni del regno di Giacomo I. L'esaltazione del sistema oligarchico da parte di Coriolano è perentoria, ma è altrettanto inequivocabile la sua condanna, non però da parte di Shakespeare ma dello spettatore.

Il grande drammaturgo, infatti, in questa sua opera non si pronuncia, ma lascia che sia lo spettatore a provare avversione per il sistema politico impersonato da Coriolano e da questi difeso. Il problema, se ha ragione Coriolano a difendere la «costituzione» di Roma aristocratica e oligarchica contro la plebe che pretende garanzie democratiche e aspira alla promozione sociale e politica, oppure se ha ragione il popolo a ribellarsi alla «giustizia» dei patrizi, viene rimesso al giudizio dello spettatore. Questo «straniamento» dell'autore rispetto al testo e il fatto che egli non si pronuncerà sulla questione che il dramma pone, pretendendo che sia il pubblico a pronunciarsi ha, visto dall'angolatura dei tempi di Shakespeare, dell'avveniristico giacché anticipa chiaramente di secoli quello che sarà il teatro «epico» di Brecht, il cui scopo non è di divertire ma di far riflettere. E *Coriolano* è opera di tal fatta, per cui forse si spiega la scarsa fortuna che esso ha avuto sulle scene.

Altre circostanze che in sede di analisi del testo e delle sue fonti il Gruppo che al *Coriolano* ha lavorato (e sta lavorando) ha individuato è la grande «autorità» che Shakespeare riconosce a Plutarco.

Infatti, gli episodi della parabola di Menenio Agrippa (I, I, 99 segg.), l'indirizzo di Coriolano a Tullo Aufidio (IV, I, 71 segg.), e l'appello di Volumnia al figliolo affinché risparmi Roma (V, III, 94 segg.) sono ricavati dal testo plutarqueo.

(In un prossimo articolo parleremo, come abbiamo detto, del confronto che i ragazzi hanno fatto tra *Antigone* di Sofocle con le omonime di Brecht e di Anouilh e tra *Coriolano* di Shakespeare con gli omonimi di Brecht e di Boglione).

IL MIMO NON È UN'ARTE SILENZIOSA. È L'ARTE DI COMMUOVERE LA GENTE

«La mia è un'arte inafferrabile». (Marcel Marceau)

Bano, Carlo e Valerio

«Sono prigioniero della mia arte. La gente non vuole vedermi parlare, né utilizzare degli accessori, oppure apparire in un personaggio diverso dal BIP o dal "mimo" stilizzato che io gli ho creato. Non si trova a suo agio questo mio pubblico, se non davanti ad un Marceau familiare».

Ma Marcel Marceau è molto più di un mimo: è sposo, padre, scrittore, linguista, collezionista, e altro ancora.

E' nato a Strasburgo nel 1923, in marzo; figlio di un macellaio di nome Mangel, ebreo. Influenzato dall'educazione ebraica e socialista del padre, Marcel crebbe con una visione politica idealista. Ancor oggi si domanda: «Ma l'artista deve essere il pazzo della società? C'è unicamente per far ridere? Non deve essere un uomo politico?». E risponde: «"partigiano" no, ma "politico" sì». I suoi spettacoli invitano la gente a conoscersi e ad aiutarsi. E' come tutti noi. Per questo è popolare ovunque.

A scuola Marcel era tranquillo e timido, che è come dire docile. E' una sua confidenza. Uno scolaro perfetto, con, in più, un grande bisogno di giocare. Dopo le lezioni, fin dai sette anni, i bambini vicini si raccoglievano davanti alla sua casa e lo pregavano di farli ridere.

L'amore per lo spettacolo si è manifestato subito in Marcel: suo sogno era diventare attore, fare carriera nel teatro.

Nel 1939 scoppia la guerra e i Marceau furono quasi i primi, fra milioni di persone, ad essere sradicati.

Nel 1944 suo padre venne arrestato e deportato ad Auschwitz. Il suo nome non venne nemmeno registrato prima di essere mandato ai forni crematori.

Marcel, per sfuggire al pericolo di finire alla stessa maniera, viene mandato dai suoi a Parigi, e all'anagrafe si presenta con il nuovo nome, Marcel Marceau. Ironia della sorte: il soprannome che ha scelto era di un generale della Rivoluzione francese.

A Parigi diventa allievo di Charles Dullin, frequentando la sua scuola d'arte drammatica. Vuole fare l'attore a tutti i costi. E' sempre stato affascinato dai film di Keaton e di Chaplin, e diceva: «Per me, Chaplin è un vero attore».

Più tardi familiarizza con il mimo e diventa allievo di Etienne Decroux, prima di essere chiamato sotto le armi. Dopo continuò ancora a studiare, facendo parte della Compagnia di Jean-Louis Barrault, altro allievo di Decroux. I compagni

lo prenderanno in giro quando opererà definitivamente per il mimo. Svilupperà la sua arte partendo da due personaggi: Arlecchino e Pierrot. Nel 1947 crea il suo nuovo personaggio Bip, un adorabile clown dal viso bianco, con pantaloni e gilet da marinaio e un alto cappello ornato di un fiore. Deve molto anche al patetico relitto della bombetta di Chaplin.

Chaplin e Keaton resteranno i suoi idoli. Se gli si domanda «che cosa vorresti vedere» risponde immediatamente «i loro vecchi film muti».

I principali suoi «mimodrammi»:

«Battista», adattamento del film «Les enfants du paradis», biografia essenziale del celebre Deburau. «Morte prima dell'alba», che ricevette il premio Deburau. «Il fabbricante di maschere», influenzato dal teatro giapponese, che tuttavia non ha niente di simile. «L'albero» e «Il falco», creati in collaborazione con la moglie Anna. «Il cappotto», adattamento del testo di Gogol. «La gabbia» e «Il processo», due mimodrammi satirici. «La storia di Bip», un piacevolissimo libro per bambini, illustrato da lui personalmente. «La creazione del mondo», il suo lavoro più ambizioso, ispirato alla musica di Mozart.

La musica ha molto influito sull'arte di Marceau. Ogni suo spettacolo ha sempre un sottofondo musicale, scelto da un vasto repertorio: Bach, Vivaldi, Mozart, Ravel... fino ai Pink Floyd.

«La mia è un'arte inafferrabile. Consiste nel rendere l'astratto concreto e il concreto astratto. E cioè rendere l'invisibile visibile ed il visibile invisibile. Mentre gli artisti del film muto si circondavano di trucco, d'accessori e di altre cose reali, nei miei spettacoli, da solista, io non posso circondarmi d'accessori stilizzati o di persone fisiche: la mia è l'arte dell'illusione in se stessa».

«Se Chaplin e Keaton avessero fatto del mimo in teatro, avrebbero probabilmente recitato come me. Ai loro tempi avrebbero avuto la loro tecnica, che sarebbe stata un miscuglio di balletto, acrobazia e gioco teatrale psicologico. All'inizio ero imparentato con loro psicologicamente e fisicamente, ma quanto più sono progredito nel mio lavoro, tanto più ho dovuto prendere le distanze e creare la mia opera e il mio stile».

«Io non sono affatto un mimo tradizionale. Ho dovuto creare qualcosa di totalmente nuovo per necessità. Non sappiamo bene come i vecchi mimi recitassero. Non si sono mai scritte istruzioni precise: per questo ogni generazione di mimi ha dovuto crearsi il proprio stile. I musicisti sono fortunati: tutto veniva scritto dopo il debutto. Ora invece, grazie al cinema e al magnetofono, anche noi mimi possiamo lasciare esempi del nostro stile contemporaneo a vantaggio dei mimi futuri».

(Ben Martin, MARCEL MARCEAU, MAÎTRE MIME. Limited 1978. E' il libro da cui abbiamo preso questi spunti per la presentazione di Marcel Marceau. Corredato di fotografie e sequenze di fotografie, eccezionali e uniche, non racconta, ma fa vedere l'artista... in movimento).

EDUCHIAMO IL CORPO

Per l'educatore, e in particolare per il maestro di mimo, sarà importante aiutare gli allievi a prendere coscienza del proprio corpo, dell'ampiezza dello spazio che essi occupano, a migliorare i propri movimenti in sicurezza e precisione, a sviluppare la padronanza del gesto, ad acquistare il senso ritmico, a crescere la fiducia in se stessi.

Vi suggeriamo qualche esercizio d'allenamento.

1. Collocate nello spazio vuoto, o dentro una foresta di sgabelli, nel massimo silenzio, degli oggetti assai rumorosi: scatole o bidoni di lamiera, campane e cam-

panelli, una vecchia sveglia, un mazzo di chiavi, delle catene, una cassetta di bicchieri o bottiglie...

2. Cambiate posto a una sedia, a un tavolo, a una panca... trasportandoli con o senza l'aiuto di un compagno, ma senza il minimo rumore.

3. Organizzate una marcia a ostacoli, introducendo l'elemento ritmico, scandito dal suono di un tamburello oppure da una musica registrata. Importante è l'accentuazione delle cadenze. Inizialmente il miglior ritmo sarà quello della marcia.

4. Giocate un'altra serie di esercizi, qualificando le marce, o camminate, con un vocabolo «magico» capace di trasformare improvvisamente l'atteggiamento, i gesti, i movimenti: marcia sull'asfalto, nella sabbia, nella neve, nel fango, nel vento, al caldo, al freddo, funebre, allegra, dei bersaglieri, di un bambino piccolo, di un vecchio...

Siamo convinti che la conoscenza del corpo, ciascuno del proprio, e la sua padronanza come mezzo d'espressione, meriterebbe un posto di primaria importanza nell'educazione dei ragazzi. Anzi, forse si dovrebbe incominciare proprio dal corpo a educarli, visto che nella creazione il corpo è stato il primo mezzo di comunicazione sociale.

Il pezzo completo che vi presentiamo è una favola di La Fontaine. Giocatela con il vostro corpo.

UNA FAVOLA: L'OSTRICA E I DUE LITIGANTI

Due pellegrini un dì videro un'Ostrica
sulla sabbia del mar, e ogun coll'indice
segnandola e coll'occhio trangugiandola,
nacque fra lor la zuffa
a chi prima l'acciuffa,
perché volea ciascun dei contendenti
mangiarla anche coi denti.

L'uno si abbassa e tenta di raccogliarla,
ma l'altro: «Amico — grida, sospingendolo —,
a chi tocca vediam prima, di grazia.
Io sono del parere
che chi prima l'ha vista in riva al mare
la debba anche godere,
e si contenti l'altro di guardare».

«Sia pur — rispose l'altro —, se al giudizio
credi dell'occhio, ogni diritto è mio
che vedo, grazie a Dio,
come non vede un'aquila lontano».
E l'altro: «Ho l'occhio sano
sia lode al cielo anch'io.
E pria di te quest'ostrica ho veduto.
Se tu l'hai vista prima,
prima di te l'ho conosciuta al fiuto».

Intanto che contrastan sulla riva,
ecco Azzecagarbugli in tempo arriva,
che nominato giudice,
prende in esame l'Ostrica,

la sguscia e te l'inghiotte
innanzi ai testimoni, e buona notte.

Quindi a quei due rivolto,
che lo stanno a guardar stupiti in volto:
«Il tribunal senz'altra spesa e senza
appello — dice —, ha scritta la sentenza:
prenda un guscio ciascun e lieto vada
ciascun per la sua strada».

Se guardi quel che costano i piati,
e quanto ben la gente se ne giovi,
vedrai che vincon sempre giudici e avvocati,
ai litiganti non riman che l'osso,
il danno e l'uscio addosso.

(Jean de La Fontaine, *FAVOLE. I classici della BUR. Rizzoli, 1980*).

Personaggi

IL CANTASTORIE, in abito da menestrello.

I DUE LITIGANTI, costume base.

IL GIUDICE, togato.

IL BATTERISTA, con batteria per accompagnare il mimo con rumori e suoni.

PAROLE E AZIONE

BATTERIA

CANTASTORIE (*annunciando dal centro*) – «L'ostrica...
fra i due litiganti!» (*si sposta sul lato*). «Due pel-
legrini un dì...».

I LITIGANTI (*entrano in scena dal fondo: uno da de-
stra, l'altro da sinistra. L'uno va verso l'altro.
Stanno per incontrarsi... si fermano improvvisa-
mente. Si guardano. Si riconoscono. Si salutano. Si
guardano attorno. Sono soddisfatti.
Di buon passo vengono avanti insieme verso la
ribalta. Parlano su ritmo indicato dal batterista.
Fermata improvvisa. Hanno visto l'ostrica*).

CANTASTORIE – «...videro un'ostrica sulla sabbia del
mar, e ognun con l'indice segnandola, e con l'oc-
chio trangugiandola..».

I LITIGANTI (*eseguono a tempo, secondo il racconto
del cantastorie: l'indicano con il braccio teso e
l'indice, uno con il destro, l'altro con il sinistro,
la fissano con occhi spalancati e lingua golosa...
Ritraggono il braccio... e cambiandolo, l'indicano
di nuovo*).

CANTASTORIE – «Nacque fra lor la zuffa
a chi prima l'acciuffa».

I LITIGANTI (*prima discutono gesticolando. Si spin-
tonano*).

Musica allegra.
Rullio di tamburello.
Colpo secco di chiusura.

Accompagna il passo ca-
denzato dei due.
Due colpi rapidi di tam-
buro sottolineano l'avveni-
mento.
Tamburello e piatti per
descrivere la conversazio-
ne. Due colpi rapidi.
Rullio di fondo.

Tintinnio di piatti.

Piatti e tamburello.

<p>Uno si china per raccogliere l'ostrica. L'altro, prima gli afferra la mano, poi lo butta a terra spingendolo alla spalla).</p>	<p>Con le spazzole. Rumore del tamburello agitato a setaccio. Grancassa. Due colpi veloci.</p>
<p>CANTASTORIE – «A chi tocca vediam!».</p>	
<p>LITIGANTE 1 – «Chi prima l'ha vista la deve pur godere... e si contenti l'altro di vedere...».</p>	<p>Tamburo.</p>
<p>LITIGANTE 2 – «Io vedo, grazie a Dio, come non vede un'aquila lontano!» (<i>mimando il rapace</i>).</p>	<p>Piatti.</p>
<p>LITIGANTE 1 – «Ho l'occhio sano più del tuo. Sia lode al ciel, anch'io» (<i>si inginocchia e prega</i>).</p>	<p>Tamburo.</p>
<p>LITIGANTE 2 – «Se tu l'hai vista prima, prima di te l'ho conosciuta al fiuto!» (<i>indica le narici</i>).</p>	<p>Piatti.</p>
<p>CANTASTORIE – «Intanto che contrastan sulla riva, ecco...».</p>	<p>Rullio da lontano in crescendo, cadenzando il passo del giudice. Colpo di grancassa.</p>
<p>IL GIUDICE (<i>entra e calma i due litiganti</i>).</p>	<p>Tintinnio o picchettio.</p>
<p>I LITIGANTI (<i>invocano l'intervento del giudice. Portano i loro argomenti: la vista, l'olfatto</i>).</p>	<p>Nacchere.</p>
<p>LITIGANTE 1 (<i>parla precipitosamente all'orecchio sinistro del giudice, schermato la voce con una mano</i>).</p>	<p>Tintinnio o picchettio.</p>
<p>GIUDICE (<i>approva con il capo</i>).</p>	<p>Nacchere.</p>
<p>LITIGANTE 2 (<i>parla a sua volta all'orecchio destro, facendo megafono con le mani</i>).</p>	<p>Tamburello.</p>
<p>GIUDICE (<i>approva con la testa. Poi indica la grande ostrica</i>).</p>	<p>Colpo secco. Tintinnio e sfregamento di spazzole.</p>
<p>LITIGANTI (<i>vanno a raccogliere l'ostrica. Passi e movimento delle braccia sintonizzati. Ne tengono ciascuno un'estremità, con delicatezza e prudenza. Ritornano dal giudice. Con un coltello aprono l'ostrica davanti al giudice. Fanno saliva</i>).</p>	<p>Chsss! Glu, glu! Spazzole.</p>
<p>GIUDICE (<i>la guarda, la fiuta, l'ammira, ha l'acquolina in bocca... La prende e la ingoia. Con grande rumore della bocca che aspira l'ostrica dorata</i>).</p>	
<p>I LITIGANTI (<i>restano ciascuno con un guscio in mano. Guardano sbalorditi il giudice. Non credono ai loro occhi</i>).</p>	<p>Campana o martello!</p>
<p>CANTASTORIE – «Il tribunale senz'altra spesa e senza appello ha dato la sentenza».</p>	
<p>GIUDICE – «Prenda un guscio ciascuno e lieto vada ciascun per la sua strada».</p>	<p>Martello.</p>
<p>CANTASTORIE – «La Corte si ritira!».</p>	<p>Marcia funebre. Tamburo.</p>
<p>I LITIGANTI (<i>se ne vanno con il guscio in mano, uno a destra, l'altro a sinistra</i>).</p>	
<p>CANTASTORIE – «Se guardi ben, fra i due litiganti vedrai vincere sempre giudici e avvocati. Ai litiganti non riman che l'osso, il danno e l'uscio addosso».</p>	<p>Musica allegra.</p>

IL BUON SAMARITANO

(Dal Vangelo di Luca X,25-37)

Nello psicodramma il pubblico può salire sul palcoscenico ed entrare nella vita dei protagonisti. E spesso lo fa.

Luigi Melesi

La ricerca

La parabola del Buon Samaritano l'ho vista rappresentata «sui generis» in televisione da due giornalisti, i quali hanno voluto fare un sondaggio sulla «sensibilità e compassione» degli automobilisti italiani che passavano accanto all'uomo mezzo morto, disteso sull'asfalto, ai margini dell'autostrada.

Di sacerdoti e leviti ne sono passati 47. Solo il quarantottesimo era un buon samaritano... finalmente uno si è fermato a soccorrere l'infortunato.

Facendo le percentuali, rispetto ai tempi di Gesù, il mondo sarebbe peggiorato in fatto di umanità.

In teatro, la parabola di Cristo sull'«amore senza frontiere» è presente sia nelle Celebrazioni Drammatiche popolari medievali, che negli Autosacramentali spagnoli; in questi viene però trasformata e rivissuta in quadri allegorici in cui ogni situazione e particolare è impregnato di significati teologico-spirituali; il simbolismo del vino e dell'olio, ad esempio, è sottolineato oltre misura.

Nel sei e settecento è pure rappresentata come «novela ejemplar», fra le tante, durante le celebrazioni del Corpus Domini, preceduta e accompagnata con canzoni da cantastorie (Coplás).

Nella cinematografia il soggetto è sfruttato in molti film biblico-evangelici, ma solo come sequenza o episodio della storia di Cristo. Ad esempio, nel film di Sidney Alcott «Dal Presepio alla Croce», girato in Palestina nel 1913.

Ma forse il film che rappresenta meglio il messaggio della parabola è «Nazarin» (1958) di Buñuel.

Padre Nazarin esercita il suo ministero sacerdotale in un quartiere di estrema povertà. Sospeso «a divinis» per aver ospitato una prostituta omicida, va da un villaggio all'altro, vestito da contadino, soccorrendo gli appestati e ammonendo i prepotenti (perché anche questa è carità). È il samaritano che si fa povero, umile, e che, in un mondo di violenza e rifiutandola, ama il prossimo come se stesso.

«Come te stesso» significa soltanto, e non è poco, amarlo come «persona», valore assoluto. Amare il prossimo perché ci permette di affermarci, di riuscire, o perché ci procura una gioia egoistica, non è amarlo come valore massimo: è uti-

lizzarlo, adoperarlo come un oggetto, servirsene... Non si può amare l'uomo, la donna, come si ama del buon vino, l'automobile, la pelliccia.

E «prossimo» chi è? Per il Levitico, è il vicino, il compagno, il compatriota. I farisei tendevano ad escludere i non farisei. Gli Esseni esigevano l'odio per tutti i figli delle tenebre. E per Gesù? Per ben comprendere il suo pensiero, bisogna ricordare che per il Giudeo, il samaritano è uno scomunicato, uno scismatico, un ribelle (hanno innalzato un tempio rivale di quello di Gerusalemme), un eretico che riconosceva il Pentateuco ma alla propria maniera, il nemico secolare, detestato, rifiutato, maledetto, a cui non si doveva rivolgere parola.

Ora, per Gesù, è proprio uno di «questi» che «per la sua bontà di cuore» si fa prossimo all'uomo lasciato mezzo morto sulla strada che scende a Gerico. La storia con cui risponde Gesù si riallaccia ad un fatto reale, almeno nell'ambientazione scenico-geografica: la discesa di 27 Km da Gerusalemme a Gerico.

Il prossimo, per il Signore, è l'uomo, l'uomo che ha bisogno di te, di me, e che noi dobbiamo avvicinare. Superando tradizioni, culture e storia, ci chiede un amore universale, che abbracci tutti, anche gli stranieri e i disprezzati, i delinquenti, e persino i nostri nemici. Ci propone una carità attenta all'uomo bisognoso, un amore attivo e creativo.

In «Teoria e Tecnica dell'Espressione» di Varvelli e Lombardi (Fiordaliso, Roma, 1959) potete trovare una drammatizzazione della parabola in cui un lettore legge il testo del Vangelo e gli attori mimano i diversi personaggi.

Anche in «Sotto le stelle» dell'EDC (1958) c'è la stessa parabola, ma raccontata in chiave contemporanea.

L'allestimento

A voi la scelta per un allestimento classico-originale, oppure per un adattamento alla strada, costume e cultura contemporanea, Ambedue sono possibili.

Optando per la prima messa in scena, una soluzione potrebbe essere questa:

1. Due o più sgabelli per i narratori, che dovranno essere circondati e stretti dagli spettatori. I narratori avranno a disposizione pochissimi elementi per creare, seduta stante, i personaggi del dottore e di Gesù.
2. Uno spaccato che ambienta la strada nel deserto, in cui dovranno dominare i colori rosso, giallo, marrone. Ma poi, se siete all'aperto, potrete trovare un angolo che vi parrà fatto apposta.
3. Una tenda-cella di sacco per il rifugio-locanda, tipo accampamento dei beduini, tenuta tesa e in piedi da corde e bastoni.
4. Ritornate alla prima scena per la risposta conclusiva.

Proiettori e fari, indispensabili per una recitazione notturna, possono accrescere atmosfera e suggestività.

I personaggi

DUE NARRATORI, che dovranno imitare il dottore della legge e Gesù maestro.

UN UOMO, che ha bisogno degli altri.

I LADRONI, con turbanti o fasce in testa, bastoni e coltelli.

UN SACERDOTE, tutto in bianco.

UN LEVITA, in viola.

UN SAMARITANO, il buon samaritano, in rosso.

L'ALBERGATORE, in abito a strisce.

(Ragazzi e ragazze potrebbero sostituire i narratori, facendoli rispondere alla domanda «Chi è il mio prossimo?» della prima scena).

IL BUON SAMARITANO (Luca X, 25-37)

1. Una domanda

NARRATORE 1 (*rivolto agli spettatori*) – E' riuscito a chiudere la bocca a quelli che volevano mettere in ridicolo e distruggere la verità della risurrezione dei morti.

NARRATORE 2 – Non è facile.

NARRATORE 1 – Scommetto che anche voi volete sapere come c'è riuscito.

NARRATORE 2 – Ha detto loro che Dio, quello vero,

NARRATORE 1 – non quello che sta dentro le loro teste,

NARRATORE 2 – ma quello di Abramo, Isacco e Giacobbe, non è un Dio dei morti ma dei viventi;

NARRATORE 1 – e che lui stesso, morto, dopo tre giorni sarebbe risorto.

NARRATORE 2 – E quelli si sono seduti.

NARRATORE 1 – Dalla parte opposta, però, si è subito alzato un altro, un dottore in legge, a domandargli:

NARRATORE 2 (*imitando un fariseo e, lì per lì, indossandone un costume essenziale*) – Maestro, che cosa devo fare per meritare la vita eterna, per essere cioè vivo e felice anche dopo morto?

NARRATORE 1 (*si mette il costume distintivo e imita Gesù*) – Sei un esperto... Cos'è scritto nella Legge?

NARRATORE 2 (*sfogliando la Bibbia*) – Nel quinto libro di Mosè si legge: Amerai il Signore Dio tuo con tutto il tuo cuore e con tutta l'anima e con tutta la forza tua e con tutta la tua mente. *Deuteronomio* 6,4.

NARRATORE 1 (*imitando Gesù, con la testa conferma il passo... poi, con uno sguardo interrogativo, vuol saperne di più*) – E che cosa ancora?

NARRATORE 2 – E nel Levitico, il terzo libro di Mosè, c'è scritto ancora: «Amerai il tuo prossimo come te stesso» (*Levitico* 19,18).

NARRATORE 1 – Fà questo e vivrai!

NARRATORE 2 – Il prossimo, il prossimo!... Ma chi devo amare io?

NARRATORE 1 – E tu? Tu chi ami? Non vuoi dirmelo? (*Agli spettatori*).

NARRATORE 2 – E voi? Lo sapete?

NARRATORI 1 E 2 – Chi è questo prossimo?

NARRATORE 2 – In casa, mia madre dice che per i figli, più prossimi dei genitori non ci stanno.

NARRATORE 1 – E per mio padre, anche i fratelli e le sorelle sono prossimo.

NARRATORE 2 – A scuola, i compagni diventano il prossimo più prossimo... Ma se è tutta gente che sta bene e scoppia di salute!

NARRATORE 1 – Trovi il missionario che ti dice di amare i poveri di Calcutta o dell'America Latina, perché sono il tuo prossimo anche se lontani.

NARRATORE 2 – Mentre il mio parroco dice che non c'è bisogno di andare chissà

dove per trovare il prossimo da amare. Qui da noi ci sono gli handicappati, i vecchi, i drogati, i meridionali...

NARRATORE 1 – In fin dei conti, chi devo amare io?

NARRATORI 1 E 2 – CHI E' IL MIO PROSSIMO?

2. La parabola - Sulla strada

NARRATORE 2 – E Gesù inventò la parabola di un uomo aggredito.

NARRATORE 1 – UN UOMO!

NARRATORE 2 – Un uomo qualsiasi.

NARRATORE 1 – Non ha nome, né età,

NARRATORE 2 – di nessuna razza, né classe,

NARRATORE 1 – senza patria, né religione.

NARRATORE 2 – L'UOMO.

NARRATORE 1 – Ogni uomo, ogni donna,

NARRATORE 2 – chiunque è ancora in viaggio per le strade del mondo.

NARRATORE 1 – Un uomo scendeva da Gerusalemme a Gerico. *(Musica)*.

UN UOMO *(forse un mercante. Con o senza asino. Entra. Ha lasciato la Città Santa a 700 m sul mare. Scende a Gerico, 250 m sotto il mare)*.

NARRATORE 1 *(raccontando)* – La strada è tortuosa.

NARRATORE 2 *(raccontando)* – Attraversa un deserto triste e sinistro,

NARRATORE 1 – un deserto tutto roccia e sabbia, vento e arsura.

NARRATORE 2 – La strada corre tra valli profonde

NARRATORE 1 – e ripidi precipizi... A metà strada troverai un rifugio, per fortuna.

NARRATORE 2 – Ma sta attento! perché non mancano le caverne che nascondono, non solo i pastori, ma ladri e predatori...

NARRATORE 1 – Non per nulla la chiamano «la strada Rossa»...

I LADRONI *(quattro o cinque, improvvisamente gli piombano addosso. L'UOMO, aggredito, cerca di difendersi con il suo bastone. Colluttazione. In un attimo viene bloccato, spogliato letteralmente, e derubato di tutto. Non contenti, due ladroni lo colpiscono col coltello e bastone. Poi si allontanano, lasciandolo mezzo morto sulla strada)*.

UN SACERDOTE *(passa per caso di lì. Probabilmente ha lasciato la Città Santa, dove nel tempio ha celebrato la gloria di Dio. Vede l'uomo)* – E se fosse morto? la legge ebraica ci vieta di toccare un cadavere. Ci sono delle pene... l'impurità per sette giorni, se ben ricordo... *(Numeri 19,11; Levitico 21,1-5, 10-11)* *(E passa oltre)*.

UN LEVITA *(è un ministro di grado inferiore rispetto al sacerdote. Fa parte di una classe sacerdotale della tribù di Levi. Anch'egli, probabilmente, arriva dal tempio di Gerusalemme. Tra i tanti servizi che svolgevano c'era quello del canto liturgico. Arriva canticchiando allegramente un salmo)* – De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae... *(Tace. Lo vede. Si ferma un attimo... e passa oltre, per la sua strada, continuando a recitare il suo salmo)*. Israele attenda il Signore, perché presso il Signore è la misericordia...

UN SAMARITANO *(arriva da Gerusalemme. Forse dal mercato. Cavalca un asino. Vede l'uomo aggredito. Si avvicina. Si commuove. E' preso da compassione. Scende dall'asino per soccorrerlo. Lo guarda in faccia. Negli occhi)* – Coraggio, fatti coraggio! Immagino cosa ti sia successo. Su questa strada i pericoli non mancano... Per fortuna troveremo una locanda a pochi chilometri da qui. *(Estrae dal suo sacco bende e borracce. Disinfetta le ferite con vino, gliele fa-*

scia, versandovi sopra prima dell'olio). Su... ce la fai? Il mio asino ti porta volentieri... non gli interessa sapere chi sei. Ti porta. (Carica il pover'uomo sul suo asino e si avviano verso l'albergo-locanda).

(La musica, in crescendo, deve collegare il secondo momento della parabola. Nel frattempo si cambia scena).

3. La parabola - Nel rifugio-locanda

(Musica in sottofondo).

(Il samaritano è conosciuto. E' un cliente abituale: per questo riceve subito una buona accoglienza. L'albergatore lo aiuta a trasportare il ferito, che viene steso sopra un pagliericcio. Penombra. Il samaritano gli si mette accanto e lo assiste tutta la notte. E' l'alba).

IL SAMARITANO – E' arrivato un altro giorno anche per te. Ormai sei fuori pericolo. Purtroppo io devo rimettermi in strada... Vita vagabonda, la mia... *(Chiama l'albergatore)*. Abbi cura di lui. Toh, prendi *(gli dà due denari)*, e tutto quanto spenderai in più te lo rifonderò al mio ritorno... Saluti. Auguri. A presto!... *(Si rimette in sella alla sua cavalcatura e si allontana lungo la stessa strada sulla quale, il giorno precedente, l'uomo era stato aggredito).*

(Musica cresce e conclude).

4. La risposta - Conclusione

NARRATORE 1 – Qui termina la parabola.

NARRATORE 2 – Di' pure «la storia». Per me è un fatto vero.

NARRATORE 1 – E' finita la storia.

NARRATORE 2 – No, non è finita. Manca la risposta di Gesù. Non è quella che tu hai pensato.

NARRATORE 1 – Gesù ritorce la domanda al dottore in legge, capovolgendogli la sua.

NARRATORE 2 – E' vero! Non gli chiede: «Allora, chi è il prossimo?», ma...

NARRATORE 1 *(imitando Gesù)* – Quale di questi tre ti pare essere stato il prossimo dell'uomo che s'imbattè nei ladroni?

NARRATORE 2 *(imitando il dottore)* – Il s...

NARRATORE 1 – Ma non lo disse. Anche se per istinto...

NARRATORE 2 – esita, diventa rosso.

NARRATORE 1 – E' giudeo, lui, è uomo di legge...

NARRATORE 2 – ...è nemico dei samaritani.

NARRATORE 1 – Non gli è possibile nemmeno pronunciare il nome.

NARRATORE 2 – Ma poi questo Gesù ti presenta come «buoni» i «cattivi»... Non è la prima volta che ci gioca in questa maniera, *(sottovoce)* turbandoci la coscienza.

NARRATORE 1 *(imitando Gesù)* – Su, rispondi! Chi di questi tre è stato prossimo al pover'uomo?

NARRATORE 2 – Colui che mostrò pietà per lui.

NARRATORI 1 E 2 – Andate e «fate» altrettanto!

NARRATORE 1 – Perché sono le opere che portano alla vita,

NARRATORE 2 – L'opera buona, l'opera di misericordia.

NARRATORE 1 – La carità.

LE SALE OSCURE MANCANO DI SPETTATORI ILLUMINATI

Godere senza giudicare; giudicare senza godere;
giudicare con piacere e godere con giudizio.

Claudio Macke

Perché il cineforum?

Chi non ha mai sognato un mezzo d'espressione capace di raggiungere tutta la gente, anche gli ultimi, per renderla partecipe dei privilegi culturali che oggi appartengono a una «élite»; e capace, inoltre, di tradurre in immagini, cariche di emozione, lo slancio confuso ma costante degli uomini per la scoperta del mondo, la ricerca dell'immagine della propria identità, la costruzione di una società più dialogante?

Basterebbe far partorire al cinema se stesso, liberandolo dalle forme sospette nelle quali s'invischia, dalle sue malattie infantili, dalla sua futilità, dalla sua compiacenza, dal suo gusto dell'artificio; bisognerebbe dissipare il clima che riesce sempre a creare, favorevole all'ingordigia ottica, all'euforia digestiva, a forme elementari di discriminazione, di seduzione, d'idolatria e, facciamo buon peso, di alienazione.

Ma, in fin dei conti, la mediocrità del cinema rimanda alle carenze e alla mediocrità dello spettatore. «Le sale oscure mancano di amatori illuminati», scriveva una volta Roger Leenhardt.

Creare relazioni nuove nel cinema, fra il film e lo spettatore da una parte, e dall'altra fra gli spettatori: il cineforum è fatto per questo.

Essere spettatore è un'arte

Si può, naturalmente, andare al cinema per evadere dalla vita, vivere per procura, abdicare temporaneamente e prestarsi anche a manipolazioni.

Si può anche chiedere al cinema di fornirci chiare e oggettive informazioni. Senza essere trascurabile, questa pretesa, però, ignora deliberatamente che il film è un'opera elaborata da attori, registi e produttori: non sempre il soggetto resta autentico. E' pure evidente che lo spettatore, degno di questo nome, integrerà, pienamente o in parte, il film con il proprio modo di essere e di vivere.

Noi spettatori dobbiamo chiedere allo schermo non più le facili seduzioni del

«cinematografo», ma di far luce sul cammino dell'uomo, segnato di speranze e di sogni, di lotte e di stupori, di vittorie e di prove; di mostrarci le linee di vita o di morte dell'umanità, di decifrare l'enigma del suo destino... Con verità e bellezza.

Noi spettatori dobbiamo metterci in condizione di apprezzare l'espressione cinematografica in tutte le sue forme, anche sconcertanti e sottili, che essa può prendere; inventariarne le risorse; riconoscerne la verità o no, l'interesse, il significato. Tratti in inganno dalla facilità apparente dello spettacolo cinematografico, e in ogni modo costretti al suo ritmo, noi, giovani soprattutto, siamo poco allenati a «leggere» un film in profondità e nella sua totalità, e a decodificare tutti i segnali che emette.

Nell'ignoranza in cui ci si trova delle vie per le quali il film è stato condotto e girato, lo spettatore rischia di essere incapace di discernere i suoi falsi valori, le frodi, le trappole, ma anche le bellezze segrete e le armonie profonde.

Lo spettatore deve imparare a riconoscere il lavoro creativo dei cineasti e ad essere, in questo, egli stesso creatore.

Una comunità di spettatori

Dopo la parola «Fine», e spesso anche prima, la collettività riunita al cinema, casualmente o non, s'illumina e si disperde.

Il cineforum, invece, si propone di farla diventare «comunità». Al risveglio dello spettatore capace di una migliore qualità di attenzione, si deve costruire la serata cinematografica, con lo scambio delle emozioni, delle osservazioni, dei mlesseri, delle perplessità, delle ammirazioni. Taluni punti di vista verranno ricordati per essere confrontati, forse completati e arricchiti. Questo poco tempo vissuto insieme porterà al film una maggiore illuminazione e si prolungherà in seguito nelle riflessioni di ciascuno.

«C'è, diceva André Bazin, una musa del cineforum». Bisognerà, naturalmente, stare attenti a non impaurirla con la pesantezza, il didatticismo, il gergo, le intolleranze, le digressioni oziose, i vicoli ciechi sterili, i blocchi assurdi...

Per dare la possibilità agli spettatori di partecipare attivamente e immediatamente alla conversazione sul film, l'animatore deve preparare precedentemente degli interrogativi, precisi, ad hoc, né difficili, né troppo astratti. Non si deve lasciare niente al caso. Sarebbe pure errato imporre a tutti i costi le proprie opinioni da parte di chiunque. L'ascolto attento e rispettoso delle riflessioni altrui è indispensabile per fare un discorso costruttivo e, insieme, per creare comunità.

Alla fine l'animatore potrà fare una sintesi, tenendo conto dell'apporto di tutti. Goethe dice che «l'uomo di fronte ad un'opera d'arte può vivere tre diversi atteggiamenti: godere senza giudicare; giudicare senza godere; giudicare con piacere e godere con giudizio. Migliore è l'ultimo, perché ricrea l'opera d'arte».

Il cineforum deve provocare il terzo atteggiamento: partendo dal film, arrivare alla sua ricreazione, per opera di tutti. Diventa così una nuova comunicazione sociale.

COME SCRIVERE UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO

«Un'opera, che fin dalla prima concezione non è stata scritta dal poeta proprio per essere recitata con tecnica adatta, non è per il teatro». (Goethe)

Nel primo numero di EG '83, presentando il nuovo concorso «UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO» indetto dalla rivista, abbiamo promesso alcune note esplicative per meglio definire l'operazione del soggettista e le caratteristiche del «soggetto» da inviare al concorso.

Non intendiamo scrivere un trattato. Non basterebbero le pagine della rivista.

A chi volesse approfondire il problema, indichiamo subito alcuni libri:

- Umberto Barbaro, *SOGGETTO E SCENEGGIATURA*, Ed. Bianco-Nero, Roma.
- Federico Fellini, *FARE UN FILM*, Ed. Einaudi, Torino.
- Cesare Zavattini, *BASTA COI SOGGETTI*, Ed. Bompiani, Milano.
- Ugo Pirro, *PER SCRIVERE UN FILM*, Ed. Rizzoli, Milano.
- Seton Margrave, *COME SI SCRIVE UN FILM*, Ed. Bompiani, Milano.
- Carlo Cassola, *IL ROMANZO MODERNO*, Ed. Rizzoli, Milano.

In questi, ed in altri scritti, potrete trovare meglio sviluppati e approfonditi questi nostri appunti telegrafici.

Ai tempi della Commedia dell'Arte si recitava «a soggetto» una commedia descritta (non sempre era scritta) solo nella sua trama essenziale. Il primo attore della Compagnia, al mattino, riuniva tutti gli attori e spiegava la trama dello spettacolo, esponendo estesamente tutto ciò che lo componeva. In una parola, recitandolo da solo, presentava il soggetto: l'argomento dello spettacolo, lo spirito che doveva animarlo, i suoi personaggi, le parti indispensabili, i giochi essenziali imposti dalla scena. Lo sviluppo dei dialoghi e delle azioni veniva affidato all'improvvisazione degli attori.

Un soggetto teatrale o cinematografico dovrebbe essere come questa «commedia a soggetto». Un progetto iniziale, embrionale, po-

tenziale, del film o del dramma.

Un «soggetto» è la descrizione di fatti, di argomenti, che costituiranno il punto di partenza e di riferimento di un'opera drammatica. Quindi non scaletta, né sceneggiatura, ma soltanto (e non è poco) la presentazione a grandi linee di un tema, una storia, un personaggio, un gruppo, un'operazione, una ricerca, una tesi, un messaggio... In definitiva, dovrebbe essere la presentazione, per immagini, della idea-anima di uno spettacolo.

- Si può partire, a scrivere il soggetto, da un'intuizione iniziale, inseguita con curiosità e immaginazione; oppure da un fatto realmente accaduto e rivissuto; da un per-

sonaggio reale o immaginario, così anche da un ambiente...

- Potete raccontare il soggetto come fatto, come realtà storica finita, oppure come storia in movimento; raccontate, cioè, il quotidiano della società o di una persona, o il suo farsi, il suo divenire... in altre parole, la sua «prospettiva futura».

- Il «soggetto» d'arte lo troverete dentro di voi, come in uno specchio, se la vostra anima è capace di accogliere, con amore, il male e il bene che c'è nel mondo, tutta la luce e la tenebra della vita. Raccontatelo, questo soggetto, con sincerità e spontaneità. Prima di tutto, deve essere «vero» per voi. Non si tratta di riprodurre servilmente i fenomeni della vita, né di assecondarne l'andazzo o la moda in voga, in maniera altrettanto servile.

Deve scrivere un soggetto da spettacolo chi ha «qualcosa» da comunicare, e non chi vuole «catturare e impadronirsi» del pubblico.

- Non sempre il soggetto teatrale può anche essere cinematografico, o viceversa. Le tecniche espressive del teatro sono differenti da quelle del cinema.

Il mezzo espressivo cinema ha caratteristiche proprie e specifiche, che il teatro non

ha: cinepresa, moviola, schermo, ad esempio. Pensate anche al fatto della non contemporaneità spettacolo-visione dello spettacolo, proprio del cinema e spesso della televisione.

Precisate, quindi, se il soggetto lo scrivete per il teatro o per il cinema.

- Scrivetelo sempre in vista di una rappresentazione. Dovete cioè indicare, o almeno intravedere, il passaggio dalla parola all'immagine-movimento. Un trattato filosofico, astratto, puramente verbale, inimmaginabile, non è ancora «soggetto» di teatro o di cinema.

- Il soggetto di uno spettacolo deve scrivere «in collaborazione», almeno ideale, con il regista, gli attori, lo scenografo, ecc. Il suo lavoro non è quindi conclusivo. Anzi bisogna pensare, ed è successo, che non sempre un film rappresenta il soggetto da cui si è partiti. Quel soggetto, però, ha scatenato serie indefinite di ulteriori immagini ed emozioni, al punto tale da modificare profondamente la natura del soggetto, rendendone difficile l'identificazione della sua paternità o maternità.

- Come esempio riproduciamo due soggetti: di Calderon de la Barca «La vita è sogno» e di Cesare Zavattini «L'uomo '67».

LA VITA È SOGNO, di Calderon de la Barca

Il soggetto di questa commedia in versi, scritta nel 1635, ha dei precedenti letterari: una leggenda delle «Mille e una notte» inserita in «El conde Lucanor» (1335) di don Juan Manuel, e una leggenda di Buddha dell'opera sanscrita «Lalita-Vistara» nella versione cristiana di San Giovanni Damasceno, noto in Spagna già nel sec. XIII.

«Rosaura, disonorata da Astolfo e abbandonata, si reca in Polonia per avere giustizia ma, disarcionata dal cavallo in un bosco, è costretta a rifugiarsi in una torre. Vi trova un uomo incatenato e vestito di pelli che si lamenta della sua misera vita. È Segismundo, unico figlio del re Basilio di Polonia che ve lo ha rinchiuso per evitare che si compia una profezia secondo la quale il principe sarebbe diventato un tiranno. Il vecchio Clotaldo sorprende Rosaura e, sebbene scopra che è sua figlia e lo scopo del suo viaggio, deve arrestarla perché conosce il segreto dell'esistenza di Segismundo. A corte intanto Basilio, che ha deciso di far sposare i nipoti Estrella e Astolfo e nominarli eredi della corona, teme di essersi sbagliato circa Segismundo. Rivela quindi

ai nipoti l'esistenza del figlio e comunica loro che, prima di privarlo del regno che gli spetta, desidera metterlo alla prova. E dal momento che ormai l'esistenza di Segismundo è stata rivelata, Rosaura ritorna libera e, con l'appoggio di Clotaldo, diventa dama di Estrella (1° atto).

Segismundo, addormentato con un narcotico, viene trasportato a palazzo dove si risveglia nel letto del re. Come tale viene trattato ed egli, nonostante Clotaldo gli ricordi che tutto quanto sta accadendo può essere un sogno, rivela subito un carattere violento: uccide un servo perché lo contraddice, minaccia i cortigiani, lo stesso re e perfino Rosaura di cui si è innamorato. Riaddormentato e trasportato di nuovo nella torre vi si sveglia convinto che l'avventura passata, e tutta la vita, sia un sogno, eccetto l'amore per Rosaura (2° atto).

Ma il popolo, che ormai conosce l'esistenza di Segismundo e lo vuole re, lo libera dalle catene. Egli si mette alla testa della ribellione contro suo padre ma, cosciente che tutto può essere un sogno dal quale si può risvegliare bruscamente, si comporta in

modo molto saggio. Vinto Basilio, offre un esempio di generosità, dominio di se stesso e prudenza politica: risparmia la vita al padre, rinuncia a Rosaura affinché Astolfo ripari il suo torto sposandola, chiede la mano della cugina Estrella e castiga il soldato che ha fomentato la ribellione (3° atto)».

Il dramma è costruito su un personaggio centrale, unico vero protagonista, che ac-

quista via via sempre maggiore importanza e intorno al quale ruotano tutti gli altri. L'azione secondaria (Rosaura, Astolfo, Estrella), infatti, che svia dalla concentrazione dell'interesse sulla principale, serve però per la soluzione finale, i due matrimoni incrociati che, se rispondono alla concezione barocca dell'onore, sono principalmente la logica soluzione del tema del libero arbitrio.

L'UOMO '67, di Cesare Zavattini

Questo soggetto di un film sull'uomo moderno risale a una dozzina di anni fa. Rimasto nel cassetto, oggi riacquista, dopo l'impresa lunare, una sua ancora più viva suggestione, una sua necessità.

«Chi è l'uomo? Antica e sempre nuova domanda che in certi momenti della storia si colora di una particolare ansia, di una problematicità che ci pone con le spalle al muro come se ci sentissimo obbligati finalmente a rispondere.

La risposta è estremamente difficile, forse impossibile. E' possibile invece lo sforzo per rispondere a questa domanda, una tensione che l'affronti direttamente, in un modo che ci sembri per la sua volontà di sincerità, vergine e decisivo.

L'uomo, vivendo, non ha fatto e non fa altro che interrogarsi e rispondere. Anche quando tace, o si lascia prendere solamente dall'istinto, dalla gioia di vivere, da forme di azione spontanee e non riflessive, egli porta all'ammasso dei documenti di se stesso, delle domande e delle risposte. Se un uomo dorme, un altro è sveglio, e nello stesso istante milioni di uomini, miliardi anzi, per vie diverse, distanti portano questi materiali all'ammasso di cui ogni tanto un poeta, uno scienziato, un uomo politico fanno la sintesi e tentano una definizione. Proprio in questi giorni l'uomo ha accresciuto meravigliosamente e completamente il suo potere. Non si può trarne delle deduzioni logiche, matematiche, che investono anche l'avvenire del suo animo, della sua morale. Sono aperte tutte le ipotesi. Tuttavia sentiamo il 21 luglio, che chiude un'era e ne comincia un'altra.

Questa ha un senso e una dinamica se anche ci pone di fronte alla domanda: chi è l'uomo? Con una volontà di analisi, di liberazione dai pregiudizi, di guardare nello spazio interno non meno coraggiosamente che in quello esterno, di cercare di connettere fin dove è possibile gli elementi ideali con quelli materiali, relativi, con quelli assoluti, fantastici con quelli reali, infine di

cercare di dare una fisionomia all'uomo di oggi che significa una responsabilità odierna e non astratta, non generica, la responsabilità dell'uomoluna, che integri nei risultati meramente scientifici anche dei risultati umani, cioè specifici di un essere come egli stesso si vagheggia e si spera.

Noi ci serviamo del mezzo cinematografico per rispondere. La nostra esplorazione è fatta con la macchina da presa. Non è la prima volta che la macchina da presa fa la sua inchiesta sull'uomo.

Ma è la prima volta che gli uomini di cinema si domandano: chi è l'uomo? Non per traslati o inquirendo su canali particolari, ma frontalmente.

Ripetiamo: chi è l'uomo oggi? Non possiamo abbandonarci a una esaltazione celebrativa. Allo stupore positivo corrisponde con una prontezza fulminea lo stupore negativo. Anzi, il carattere attuale della mente dell'uomo consiste nell'avvertire le sue contraddizioni, nel porsi davanti a esse alterando rivolte e sottomissione.

Nello stesso istante che l'uomo metteva il piede sulla luna la maggioranza degli uomini si chiedeva, come un lampo, come fosse possibile che a simile gloria corrispondesse una capacità e una pratica a uccidere il prossimo e a sfruttarlo non minore che nel passato più nero.

Chi è l'uomo? Abituati a convivere con l'uomo, si è logorato il nostro modo di guardarlo come se la nostra indignazione sia ormai una convenienza, una diplomazia, anziché uno stato d'animo reale, un raggiungimento.

Infatti l'uomo non ha raggiunto un punto d'indignazione così totale e intimo da trasferirsi in una norma che lo investa in ogni momento della sua giornata. L'uomo vive con tali soluzioni di continuità da un punto di vista operativo rispetto a una concezione morale che si può dire che sostanzialmente l'uomo è immorale.

Ma non vogliamo anticipare definizioni. Siamo ansiosi di una definizione e la cer-

chiamo con la macchina da presa avendo per traccia il desiderio di saperla, un impulso morale evidentemente che consiste nell'affermata scontentezza di non agire secondo certi principi che ci affascinano.

Il nostro non è un lavoro ispirato dalla scienza o dalla poesia. E' ispirato dall'una e dall'altra, cioè dal bisogno di fondare tutte le categorie in un'unica concezione che trovi modo di estrinsecarsi quotidianamente.

Non siamo scienziati, ma è autentico il nostro bisogno di sapere. Non siamo poeti nel senso tradizionale del termine, ma abbiamo la curiosità e la libertà dei poeti.

Chi è l'uomo? Potrebbe essere il titolo del nostro film. E' un film-domanda, un film che si serve di tutto per cercare di rispondere almeno in parte. Potremo dire che è il film in cui si deve vedere, come sotto a una lente, che cosa provoca nell'animo dell'uomo, oggi, una domanda come questa. E' il cammino della domanda alla risposta, anche se una risposta non potrà essere data. Può darsi che molte risposte affiorino qua e là e che agli autori sia impossibile formularne esplicitamente, ma che implicitamente di risposte ne abbiano date. Questo è il limite di cui abbiamo coscienza

za e c'inoltriamo come un'avventura avendo come stella guida appunto la grande domanda.

Noi sentiamo che, sotto l'atmosfera di questa domanda, tutto quello che vediamo e udiamo, ha un riflesso, un eco, un significato in più del solito.

Anche un uomo che cammina, che normalmente ci interessa per delle investigazioni provvisorie, può riempire dei fotogrammi svelandoci qualche aspetto in più, appunto. L'occhio della macchina da presa traduce il nostro stato d'animo. Il respirare, il mangiare, il fare all'amore, il parlare, sembrano atti non catalogati. Noi li ripercorriamo, li riconosciamo, senza dubbio scoprendo la loro straordinarietà. Riacquistiamo la meraviglia verso il quotidiano come propulsione a capirlo in un modo nuovo, con un nuovo dato. Se si mette una mano sulla bocca di una persona, questa non respira e muore. L'aria stessa è qualcosa d'istituzionalizzato, di abitudine.

Se noi prendiamo tre minuti qualsiasi di questi atti cui non prestiamo più attenzione, come fossero sprovvisti di ogni capacità rivelatoria, attraverso l'analisi riusciremo a ottenere come una loro scoperta, esaminandoli da ogni lato». (1967)

IL REGOLAMENTO DEL CONCORSO

IL TEMA: un soggetto «qualsiasi» per teatro o cinema. Al massimo sei cartelle, ma ne basta anche una soltanto. E' possibile concorrere con più «soggetti».

I PARTECIPANTI: suddivisi in tre sezioni per età:

- Età scuola dell'obbligo (elementari e medie inferiori)
- Età scuola superiore (medie superiori)
- Età superiore alle precedenti.

Si può partecipare anche in gruppo di coetanei.

I PREMI

- Il primo di ogni categoria verrà premiato con viaggio di tre giorni a Parigi.
- Inoltre, tre partecipanti di ogni sezione, avranno il biglietto per tre spettacoli nella stagione teatrale italiana dell'84.
- Altri sei migliori, per ciascuna sezione, riceveranno in premio un libro di interesse teatrale o cinematografico.
- Chi avrà il suo soggetto pubblicato su EG, riceverà in premio l'abbonamento alla rivista per il 1984.

LA GIURIA

- La giuria permanente segnalerà ogni due mesi «i soggetti» di valore pervenuti, che verranno pubblicati di volta in volta sulla rivista.
- A chiusura del concorso, la giuria voterà i dieci vincitori di ogni sezione.

TEMPI DI CONSEGNA

Il concorso si chiude entro il 31 Gennaio 1984. Dal 31 Gennaio dell'83, sino a quello dell'84, è sempre possibile inviare «soggetti».

MODALITA' DI CONSEGNA

- Spedire il «soggetto», o portarlo, in Redazione EG, Via Copernico 9, 20125 Milano.
- Indicare nome e cognome dell'autore, data di nascita e indirizzo.

MA QUELL'ARCA È DAVVERO PERDUTA?

Il cinema ogni tanto dissotterra la Bibbia, perdendola poi regolarmente tra i comandamenti dello spettacolo.

Federico Bianchessi Taccioli

La vocazione della Bibbia al cinema è nata molto presto, molto prima che qualcuno pensasse ad inventarlo, il cinema. I primi a sceneggiare l'avventurosa vicenda del rapporto tra Dio e il popolo ebraico furono quei medievali «fumettisti», che schizzavano vignette ad uso degli analfabeti, vale a dire di tutta quanta la gente. Fumetti con i loro bravi «baloons», come si chiamano le nuvolette, magari in forma di rotoli e festoni stesi sopra le teste e con il dialogo dell'episodio. La Bibbia, del resto, ha fatto spettacolo per molti secoli, quando in occasione delle fiere paesane si allestivano i famosi «quadri viventi». Ce n'erano di veri e propri formati kolossal e hanno costituito per tanto tempo l'alternativa al teatro vero e proprio, non gradito in genere dalle autorità religiose e politiche. Erano scene corpose e vivaci, molto cinematografiche.

Il cinema, arrivato per ultimo, non ha aggiunto molto a tutta quella tradizione di Bibbia-show. Sono cambiate le tecniche, e lo stile. I «quadri viventi» sono diventati schermi e pellicola, si sono spesi via via sempre più soldi per scenografie spettacolari (e questa era un'abitudine tipicamente rinascimentale, tanto è vero che il film colossale è nato in Italia, erede di quella tradizione). Le idee di base sono rimaste le stesse: avventura, dramma, mistero, magia, colpi di scena, e morale finale.

Ogni tanto, la macchina propagandistica suona la solita grancassa e annuncia che il tal regista ha finalmente varato, dopo

lungi anni di meditazione e di incertezze, il suo grande film sulla Bibbia, Vecchio o Nuovo Testamento a seconda dei casi e delle mode. I produttori avevano tentennato, ma poi si sono lasciati persuadere dal favoloso «cast» di attori. Ma sì, se le facce sono quelle giuste, si è detto il vecchio volpone della celluloida, il sacro «tira» ancora. Sì, la gente non ha più la fede di una volta, ma a conti fatti la Bibbia accontenta le attese e le idee di mezzo pianeta, più di qualsiasi western o di qualsiasi epopea sulla guerra di Secessione. Ciak, si giri!

E, in fondo, poco è cambiato anche dopo, dalle aureole sorrette con il filo di ferro sulle teste di attori girovaghi nella «*Passion*» di Léar, anno domini 1897, primo capitolo della Bibbia in pellicola. E la «*Passione*» di Lumière altro non è che la sacra rappresentazione della cittadina di Horitz in Boemia. Non vale la pena ripercorrere per l'ennesima volta la vicenda dei cinematografari nel tempo e dei loro succulenti affari, dal «*Quo vadis?*» (1913) del nostro Guazzoni (il film costò 48mila lire e ne rese 800mila) ai super-kolossal di De Mille (i due «*Dieci comandamenti*» nel '23 e nel '56), «*Il re dei re*» del '26, «*Il segno della Croce*» del '34). Dei «*Dieci comandamenti*» bis è noto che la scena dell'esodo impiegò un numero di comparse (20mila) superiore a quella degli ebrei che Mosè avrebbe effettivamente guidato fuori dall'Egitto. È una vicenda che ha una sola costante: la superficialità. A volte lo spettacolo è buono, ma come è buono lo

spettacolo di uno 007. Nessuna differenza tra le diavolerie di James Bond e le «divinerie» del profeta.

Così, la ricerca dell'«arca perduta» ripropone quasi sempre lo stesso schema di peripezie. Per questo, ogni volta, diventa sempre più difficile organizzare spedizioni cinematografiche per riportarla alla luce. Perché i «predatori» precedenti l'hanno più o meno consciamente sepolta ancora più profondamente.

Un primo periodo di «sepoltura» durò circa trent'anni, dal «*Golgotha*» (1934) a «*Il re dei re*» anno 1961, firmato da Nicholas Ray, il regista di «*Gioventù bruciata*» e «*Johnny Guitar*». Bersagliato dalle critiche, era un film abbastanza originale e che sviluppava un tema classico degli anni Sessanta, quello dell'incomunicabilità, ritrovato nella solitudine del Cristo, spesso incompreso dai suoi stessi apostoli. Gli anni Sessanta hanno dato altri tre film del genere «sacro» rimasti negli annali: «*Il Vangelo secondo Matteo*» (1964) di Pier Paolo Pasolini, «*La più grande storia mai raccontata*» (1965) di George Stevens, e «*La Bibbia*» di John Huston (1966). Specchi uno della cultura italiana e gli altri della filosofia americana provinciale.

«È un'opera di poesia non un'opera religiosa nel senso corrente del termine» ha definito Pasolini il suo «*Matteo*». E infatti il «sacro» del film sta proprio nell'essere rivelazione e ricerca personale, diretta, di Pasolini stesso, non la solita mediazione spettacolare. Ma, come ha scritto Morandini, nel film manca la dimensione escatologica del Vangelo: «quello di Pasolini è, in senso teologico, un Vangelo senza speranza. C'è il Cielo che scende sulla terra, ma non la terra che va verso il Cielo».

Verso il cielo, il cinema ha sempre mandato poco: i barboni di «*Miracolo a Milano*», l'astronave di «*2001*», le telefonate di E.T., i sussurri e le grida di Bergman. Nei vent'anni successivi al «*Matteo*» ha richiamato sul set le maschere nazarene soltanto due volte (salvo episodi minori): ed entrambe le volte in confezioni «sotto vuoto spinto», anche se dalle etichette attraenti, come «*Jesus Christ Superstar*» di Norman Jewison e il televisivo «*Gesù*» zeffirelliano. Ad uso della generazione biblico-beat il primo e di quella polar-chic il secondo. Che volto avrà il «sacro» degli anni '80 siamo ancora in attesa di saperlo. Ma senza troppe illusioni.

Il cinema sulle orme di Dio

ANDREI ROUBLEV di Andrei Tarkovski, Urss, distribuzione Ceiad-Columbia, 1969. Capolavoro del perseguitato regista sovietico, rievoca la storia del grande monaco iconista quattrocentesco tra le vicende violente della sua epoca. Il rapporto tra l'artista e la fede, la Chiesa e lo Stato, tra il progresso materiale e quello morale.

FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA di Franco Zeffirelli, Italia-Gran Bretagna, distrib. Euro-International, 1972. San Francesco precursore dei giovani «verdi», non violenti, ecologi, sostenitori della fratellanza universale. La semplicità e la purezza della fede contro la fredda opulenza del potere ecclesiastico. Uno dei pochi film «decenti» del regista su temi sacri.

GIORDANO BRUNO di Giuliano Montaldo, Italia-Francia, distrib. Euro-International, 1973. Un incontro con il divino fuori dagli schemi previsti dal potere, un'afflato mistico e intellettuale che viene spento con la violenza dall'Inquisizione.

LANCILLOTTO E GINEVRA di Robert Bresson, Francia-Italia, distrib. regionale, 1974. Il medioevo della Tavola Rotonda raccontato da uno dei grandi maestri del cinema, uno dei pochi ad aver colto il risvolto «sacro» della realtà. La visione di un'epoca dove Dio è compagno di viaggio dell'uomo e lo aiuta o lo abbandona a seconda delle loro virtù e dei loro peccati.

QUINTO POTERE di Sidney Lumet, Usa, distr. United Artists, 1976. La rivolta moralistica di un «newsman» televisivo, contro il paganesimo imperante e che finisce nell'inferno del «basso indice d'ascolto», sufficiente per una condanna a morte.

UN CUORE SEMPLICE di Giorgio Ferrara, Italia, distr. Italo-noleggio, 1977. Da un racconto di Flaubert, la vicenda di una pia contadina, del suo rapporto ingenuo ma non sciocco con Dio, raccontata con grande tenerezza di toni e intuizione dei temi universali impliciti.

BLADE RUNNER

Ridley Scott

Forse il messaggio è il design, spesso importante quanto l'attore. Il design di un film sono la sceneggiatura e l'ambiente.

Valerio Guslandi

Regia: Ridley Scott. **Sceneggiatura:** H. Fancher, D. Peoples, dal romanzo «Do androids dream of electric sheep» di Philip Dick. **Fo-**

tografia: J. Cronenweth. **Musica:** Vangelis. **Interpreti:** Harrison Ford (Deckard), Sean Young (Rachel), Rutger Hauer (Roy).

IL SOGGETTO

Nel 2019 a Los Angeles, la polizia incarica Rick Deckard di tornare al suo lavoro di «blade runner», cioè di sterminatore di replicanti, esseri confezionati per venire utilizzati nelle colonie spaziali. I replicanti, in tutto simili agli uomini, ma sprovvisti di un'anima, devono essere «ritirati dalla circolazione» perché si sono ribellati al limite di quattro anni di programmazione vitale cui sono destinati e hanno cominciato ad uccidere. Aiutato da Rachel, la bella segretaria del

creatore di questi esseri, anch'essa replicante senza saperlo, Deckard rintraccia i quattro soggetti che deve eliminare. Ogni scontro si rivela duro e rischioso per il blade runner, sempre sul punto di soccombere, soprattutto con l'ultimo replicante, Roy, che però gli risparmia la vita proprio mentre sta esaurendosi la sua. In un futuro di incertezze, Deckard se ne va con Rachel, di cui si è innamorato e la cui durata di vita è superiore a quella dei suoi simili.

LINEE DI LETTURA

Ad una prima, superficiale lettura, «Blade runner» si presenta come un film semplice, forse addirittura banale nella linearità della sua trama. Un ennesimo film di fantascienza con la presenza di «doppioni» del genere umano, come già si è visto molto spesso («L'invasione degli ultracorpi» di Siegel, ad esempio), creati dall'uomo stesso alla ricerca della perfezione genetica. Il mito di Frankenstein aggiornato, in sostanza, dove la creatura però raggiunge effettivamente la sua perfezione, oppure il mito dell'«alieno», dell'altro da sé che è sempre da respingere e da eliminare perché rappresenta un pericolo per la sopravvivenza del genere umano.

Ma «Blade runner» non è solo un film di fantascienza, è una specie di fusione dei generi portanti della storia del cinema: western e giallo, nero e avventura, e i «doppioni» che lo popolano non sono diversi dall'umanità che si arrabatta a vivere ogni giorno. Sugeriamo alcuni spunti a testimo-

nianza di queste affermazioni.

La «missione» di Deckard è quella di uno sceriffo, incaricato di eliminare dei ricercati, che si muove in un ambiente simile a quelle trasandate cittadine messicane piene di fango e sporczia abitate da peones disgraziati (qui sostituiti da cinesi o giapponesi) di molti western. Ma cambiando strada si cambia anche genere, e basta entrare nell'ufficio della polizia o nelle abitazioni, per ritrovare gli ambienti di Bogart-Marlowe e di tutta una tradizione di film neri degli anni '40. Deckard stesso potrebbe essere un nuovo Marlowe, poliziotto disilluso e cinico, nauseato di se stesso e vincitore faticoso di avversari sempre più forti di lui. Le scenografie, immerse nel buio, sposano il futuro al passato, le automobili che possono volare alle torri-piramide della più grande struttura industriale della città.

Al gusto dell'immagine, all'impatto emotivo e fantastico di suono e architetture, all'intuizione di un medioevo prossimo venturo

che rappresenta un'inversione di tendenza rispetto al cinema di fantascienza di alcuni anni fa (quella cioè di un futuribile glaciale e asettico) si aggiunge il discorso sull'uomo e sul senso della vita. Questi replicanti, questi diversi da «ritirare dalla circolazione» hanno agito con violenza per ottenere uno scopo preciso, vivere più a lungo, conoscere se stessi. Il loro creatore non li ha dotati di emozioni, ne ha voluto fare una razza eletta di hitleriana memoria (il loro capo, Roy, è il prototipo del puro ariano). Ma nessuno può sfuggire alla voce della coscienza, sia pure computerizzata, all'istinto di conservazione che permette a tutti di vivere. Anche il conservatore delle fotografie, come fa uno di loro, è segno di questo desiderio di sopravvivenza.

Allora i replicanti sono uomini come Deckard; nella lotta finale tra Deckard e Roy, quest'ultimo potrebbe lasciarlo morire, e in-

vece, gli salva la vita non per pietà, ma per l'amore disperato nei confronti della vita che invece lui sta perdendo perché si è concluso il suo ciclo di esistenza preordinato. In fondo, l'unica differenza tra Deckard e Roy, tra l'uomo e il recipiente, è il fatto di conoscere la data della fine.

Soffocata nel fango e nella pioggia, l'anima nascosta in ciascuno di noi torna a galla, e allora anche un freddo killer come dovrebbe essere un blade runner, prova nausea per aver sparato alle spalle di una donna, anche se questa donna era un finto essere umano, si innamora di un'altra pur sapendo che è stata creata dall'uomo. E quest'ultima, bella ma insensibile, impara ad amare, soffre come un umano mortale. L'happy end dell'idillio in un cielo finalmente inondato di luce non può comunque cancellare la sensazione di provvisorietà che accompagna ciascuno di noi.

IL REGISTA

Nato e cresciuto in Inghilterra (è del 1939), Ridley Scott si iscrive alla scuola di cinematografia inglese con l'intento di diventare scenografo. Dopo essersi laureato al Royal College of Art, vince una borsa di studio per l'America, per poi tornare a Londra, dove viene assunto alla BBC prima come designer, quindi come regista di telefilm. Abbandona quindi la BBC per i cortometraggi pubblicitari, che gli frutta-

no introiti tali da potersi creare una società indipendente. Il suo esordio nei lungometraggi avviene con «I duellanti», da un racconto di Joseph Conrad (1977), che ha ottenuto un premio speciale della giuria al festival di Cannes.

A questo è seguito «Alien» (1979), film di fantascienza che ha avuto numerosi riconoscimenti, tra i quali l'Oscar per gli effetti speciali.

PARERI DEI CRITICI

Vi sono film che si impongono grazie al prevalere di alcune loro componenti: una drammaturgia calibrata con sapienza e scaltrezza, i dialoghi, la recitazione, la suggestività delle luci e delle scenografie, i colori. Ed altri che ammaliano per la magia dell'apparato decorativo, in cui le virtù dell'autore incontrano il punto giusto di fusione. «Blade runner» rientra in questa categoria di spettacoli. E' un film di fantascienza, costato moltissimo come si addice a un «genere» ideale per riempire gli spazi dello schermo con macchinari e prodigi di ogni specie. *Mino Argentieri, da «Rinascita»*

Questo film è uno degli esempi più riusciti di cinema fantastico, nonostante qualche calcolata lentezza e un certo ristagno nell'azione, soprattutto nel primo tempo. Di fronte ad esso la fantascienza, anche quella memorabile di Kubrick, rischia di apparire superata. E in questo lavoro fatto di buio e di guizzi, di uomini perfetti e imperfetti, tutto balza agli occhi come una strepitosa intuizione ritmata in una sinfonia visiva potente ed efficace.

Maurizio Porro, da «Letture»

INTERROGATIVI

— È possibile l'interpretazione suggerita nelle linee di lettura oppure il film è un puro prodotto di consumo spettacolare?

— Il finale non è studiato per acconten-

tare lo spettatore?

— Vedendo la pellicola non si potrebbe pensare che questo futuro prossimo sia in fondo già cominciato?

BRITANNIA HOSPITAL

Lindsay Anderson

Uno sguardo impietoso al presente in un crescendo di situazioni grottesche che si accavallano.

Ezio Leoni

Regia: Lindsay Anderson. **Soggetto:** David Sherwin. **Interpreti:** Malcom McDowell, Leonard Rossiter, Joan Plowright, Graham Crowden, Jill Bennet, Marsha Hunt. **Fotografia:** Mi-

ke Fash. **Musica:** Alan Price. **Produttore:** Belling e Parsons. **Genere:** grottesco. **Distribuzione italiana:** EMI Film. **Origine:** Gran Bretagna, 1982.

IL SOGGETTO

Britannia Hospital, uno dei complessi sanitari più grandi ed efficienti del Regno Unito: 53 padiglioni, 1500 letti, 500 anni di attività. Per la ricorrenza è attesa la visita della regina, tutto è tirato a festa ed è pronta l'inaugurazione del nuovo Centro di Ricerche Mediche; il direttore, dott. Millar, è un chirurgo folle e geniale, nella tradizione di Frankenstein, ha una stanza-congelatore fornitissima di parti anatomiche ed è ormai pronto alla grande opera di 'composizione'.

L'atmosfera di eccezionalità è colta da un avventuroso reporter, Meck Travis, vero mercenario massmediologico, che tenta in tutti i modi di rubare immagini con la sua miniaturizzata telecamera-revolver... Ma torniamo ai preparativi del cerimoniale, che trovano intanto gravi intoppi: un gruppo di dimostranti sosta ai cancelli contestando il privilegiato trattamento dei pazienti privati, gli stessi lavoratori del complesso ospedaliero si uniscono alla protesta e ad infuocare la situazione arriva a capeggiarli un fanatico estremista di colore.

Anche nella modernissima ala chirurgica la vicenda si fa drammatica quando Travis arriva ad introdursi nei reparti riservati e viene scoperto dall'équipe di Millar: il

grande scienziato, tutto preso dalla sua opera ('operazione Dio'), prima lo rende innocuo con un'iniezione, poi addirittura lo decapita al fine di poter disporre di una 'testa fresca' per il suo orripilante 'uomo riplasmato'.

La sequenza risolutiva dell'intervento chirurgico è una vetta di indimenticabile 'grand guignol' ed anche il contrasto tra ribelli e 'legalità' si apre a pregevoli spunti di orchestrato sarcasmo: i collaboratori di Travis che vengono massacrati dalla folla impazzita, il disgusto scandalizzato dei dignitari di corte («è la plebaglia dello stato assistenziale»), lo scontro tra i dimostranti e le forze dell'ordine (col brutale cazzotto alla ragazza che porge il fiore), l'intraprendente cinismo dei responsabili del Britannia disposti a tutto purché la cerimonia abbia luogo, l'arrivo della regina e dei suoi accoliti sulle ambulanze, camuffati da feriti, il panico dei notabili ammassati alle porte del nuovo padiglione, il compassato stupore che pervade al fine tutti di fronte all'estremo fantastico segreto del prof. Millar, il progetto Genesi, un enorme cervello elettromeccanizzato che rappresenta il futuro dell'umanità, davvero superefficiente ed 'incerto' come il nostro destino.

LINEE DI LETTURA

Molteplici gli stimoli di un film caustico e frizzante come «Britannia Hospital», a cominciare dall'ambigua potenza del progresso scientifico che sembra fare a gara, in devastante pericolosità, con la brutale insania

degli scontri (in)-civili. Il fanatico prof. Millar ha l'eleganza umanistica del Casanova di Fellini, maggior truculenza nel 'rammendo' dei molteplici Frankenstein, una visionarietà apocalittica degna del dott. Stranamore:

il suo discorso finale appesantisce una struttura ritmica impeccabile e gorgogliante ma 'cuce' a perfezione le sue paranoiche sperimentazioni con la balordaggine e le meschinità del meccanismo sociale.

Come non essere inorriditi dal sangue che sprizza a fiotti dal corpo rattoppato, ma come non restare a bocca amara per il sorriso 'ebete' dell'imbelletrata sovrana di fronte a qualsiasi evento?

Uno splendido percorso iniziatico 'di lettura' è costituito dal filo massmediologico che collega in apertura le varie sequenze e i vari personaggi (automobile-ascensore-televisione-telefono-citofono), così come merita

una seria analisi la drastica 'esecuzione del mezzo televisivo', simbolizzato da Travis e dai suoi collaboratori, sia da parte dell'elitismo borghese (il riserbo di classe, la privacy scientifica), sia dalla violenza della massa scatenata (l'odio per l'asservimento capitalistico dell'informazione).

Non dimentichiamo infine il simpatico impasto dei generi (grottesco e sociale in primo piano) e il sempre affascinante 'non-sense' dell'humor britannico: valga per tutte la battuta 'televisiva' sull'allevamento di galline e pulcini «incubatrice deriva da incubo. Appena nati subito si domandano — possibile che sia proprio un pollo? —».

IL REGISTA

Lindsay Anderson è uno dei grandi registi inglesi del dopoguerra (ma, per la precisione, è nato a Bangalore, India, anno 1923) e va considerato in particolare tra i capostipiti (se non 'il capostipite') del 'free-cinema' britannico. Co-fondatore della rivista di critica cinematografica 'Sequence', egli rivisita la scuola documentaristica di Grierson, legandosi dinamicamente alla contemporaneità sociale con una proposta interpretativa del concetto di 'fiction' strettamente finalizzata ad una rappresentazione vibrante del reale: i suoi reportage filmati si segnalano, fin dal 1953, per l'acuta visualizzazione di concrete tematiche civili («Wakefield Express», «O Dreamland» — sul mondo 'caratteristicamente urbano' di un lunapark —, «Thursday's Children», 1954 — che ottenne un Oscar per come seppe rappresentare le difficoltà dell'insegnamento in un istituto per sordi —, «Every Day Except Christmas», 1957 — un vivace servizio di mercati del Covent Garden —, «March to Aldermaston», 1959 — su una grande manifestazione per il disarmo nucleare) mentre prende corpo l'attività teatrale che sarà la base del suo impegno registico. Da teorico arrabbiato, Anderson si schiera al fine (1963)

anche nella pratica al fianco di Richardson e Reisz con il suo primo lungometraggio «This sporting life».

Anche la prova successiva di Anderson è un classico segno dei tempi. «If...», del 1968, è sferzante ed inconcludente: cosa accadrebbe se la prorompente carica interiore dei giovani inglesi sconfinasse nell'aggressività e nella violenza delle armi? L'apologo dissacrante e 'aperto' ritrova accenti, frammentari, in «O Lucky Man» (1973), 'candidamente' sarcastico, che fa da collegamento tra le intemperanze di «If...» e quelle del recente «Britannia Hospital», anche tramite la presenza costante del personaggio di Travis, in ruoli di continua evoluzione, ma sempre personificato nell'emblematica figura dell'attore Malcom McDowell.

Nel mezzo della carriera di Anderson vanno a conclusione segnalati il mediometraggio «The white Bus» ('metafora in chiave satirica della vita inglese'), «In Celebration» (1975, con Alan Bates) di cui si sa ben poco, una metalinguistica comparsa come attore in «Momenti di gloria» (era — lui! — l'austero notabile di un distintissimo college), e la pubblicazione di un accurato e piacevole saggio su John Ford («About J. Ford», 1981).

PARERI DEI CRITICI

«L'unico modo di fronteggiare la scempiaggine della realtà è di riderci su» — commenta Anderson... Un film come «Britannia Hospital» che taglia alla maniera di un bisturi a destra a sinistra e al centro senza guardare in faccia nessuno non poteva venire che dal paese di Swift e di Shaw. Ma si è nutrito del migliore cinema delle ultime decadi e riesce a sposare l'intelli-

genza alla denuncia, l'umorismo al furore... «Britannia Hospital» è soprattutto il film di un moralista inorridito di fronte all'attuale disgregazione delle società avanzate, allo scollamento delle strutture, alla caduta della dignità individuale: una specie di nuova «Prova d'orchestra» tra l'osservazione sociologica e la più amareggiata futurologia. *Tullio Kezich, «La Repubblica»*

CONSTANS

Krzysztof Zanussi

Il mondo cambierà se potrà contare su un giusto in più.

Ezio Leoni

Regia: Krzysztof Zanussi. **Soggetto e sceneggiatura:** Krzysztof Zanussi. **Fotografia** (colore): Slawomir Idziak. **Scenografia:** Tadeusz Wybult. **Musica:** Wojciech Kilar. **Interpreti:** Tadeusz Bradecki (Witold), Malgorzata Zajackowska (moglie di Witold), Zofia Mrozowska (la madre), Cezary Morawski (Stefan), Witold Pyrkosz (Mariusz), Edward Zebro-

wski (il Professore), Ewa Lejczak (la moglie di Stefan), Jan Jurewicz (Zenek). **Suono:** Wislawa Dembinska. **Montaggio:** Ursula Sliwinska. **Produzione:** «Tor» Film Unit. **Direttore di produzione:** Tadeusz Drewno. **Origine:** Polonia. **Durata:** 1 ora e 30 minuti. Lungometraggio, premio per la migliore regia e premio della giuria ecumenica al Festival di Cannes 1980.

IL SOGGETTO

Witold, il giovane protagonista di «Constans» (polacco naturalmente), non è un personaggio che si lascia trasportare inerte dalla corrente della vita; cerca di affrontarla con spavalda dignità morale: ama le alte vie della montagna e si impegna sul lavoro a mantenersi coerentemente onesto, anche a costo di inimicarsi superiori e colleghi.

Diplomatosi come perito elettrotecnico egli ha dovuto rinunciare agli studi universitari in matematica per contribuire al modesto salario della madre, commessa in una farmacia, ma trova ugualmente il modo di frequentare saltuariamente le lezioni dimostrando una notevole predisposizione per la materia.

Cerca in ogni caso di sfruttare, sempre in modo corretto, tutte le occasioni della vita provando l'ebbrezza degli spazi celesti nel servizio di leva tra i paracadutisti e partecipando ai viaggi all'estero previsti dal giro d'affari della ditta. Così può visitare tra l'altro il mistico mondo Indiano, che lo lascia fortemente scosso sul significato da dare alla propria esistenza, alla libera scelta ed al mistero di un destino superiore.

Proprio il fato lo colpisce, tragicamente, con la morte della madre, che si spegne tra gli atroci dolori di un tumore incurabile ed anche sul lavoro la situazione peggiora: stanchi della sua intransigente fedeltà agli onesti principi, i compagni, compatti attorno all'infido dirigente Mariusz, lo boicottano duramente e pure l'amico Stefan si stacca da lui sposando, con un occhio alla carriera, la figlia di un influente direttore. Quando poi arriva il grande momento, a lungo sospirato, di una spedizione alpinistica sull'Himalaya, una carognata lo blocca beffardamente al confine.

Perso anche l'impiego, gli resta l'affetto di Grazyna, la dolce infermiera conosciuta durante la malattia della madre, gli studi matematici, cui si dedica ora con maggiore assiduità, e un nuovo lavoro, improntato sull'umiltà e la spericolatezza, come 'uomo ragno' demolitore di vecchi palazzi.

Ma le prove del destino sembrano non essere finite; proprio mentre si stacca un grosso pezzo di intonaco, un ragazzino si spinge oltre gli sbarramenti del cantiere: quale la sua sorte nel polverone sollevato dal blocco che precipita?

LINEE DI LETTURA

L'approccio ad un film come «Constans» va fatto con la coscienza di trovarsi di fronte ad un'opera rara per integrità formale e contenuto intimista, uno 'Zanussi-

film' insomma. Pur con la ponderosità di un sostanziale simbolismo di fondo (la montagna come metafora dell'assoluto, le disquisizioni matematiche come enunciazione

di una filosofia della vita) il lavoro resta limpido nella sua tematica, che è quella di una aderenza perentoria a valori universali troppo spesso soffocati da giustificazioni relativistiche, di una coraggiosa disponibilità al colloquio esistenziale con il dolore, con la morte, quindi con il trascendente (c'è una frase-chiave pronunciata dalla madre durante l'agonia che è stata tralasciata nel doppiaggio italiano: «voglio soffrire secondo le Tue intenzioni»). E c'è soprattutto il soffio vitale della speranza («il mondo cambierà se potrà contare su un giusto

in più?» «Sì» — risponde fiducioso Witold) anche se niente promette Zanussi alla coerenza dell'uomo retto. Il confronto finale con l'eventualità tragica, l'apertura all'interpretazione di quella nuvola di polvere riportano la riflessione sulla 'non-responsabilità' dell'individuo di fronte all'imponderabilità del corso del destino e fanno di «Constans» (in latino, ad indicare 'la costanza' tanto nelle leggi fisiche che nelle qualità morali) un piccolo-grande film 'non pessimista', alla ricerca di valori totali per sopravvivere in un mondo con-

IL REGISTA

Krzysztof Zanussi (Varsavia 1939) è con Wajda il regista più eloquente dell'anima polacca degli ultimi anni. Con alle spalle solidi studi scientifici ed umanistici (studi di fisica e filosofia all'università) sa dare al suo cinema un taglio asciutto ed incisivo, scarno nella coerente partecipazione ad un vivere scandito da un'umile quotidianità, ricco di un fermento esistenziale che tiene conto via via degli aneliti dell'individuo e dei rapporti sociali, della professionalità, dell'arrivismo e dell'onestà, delle 'memorie' civili e biologiche, del peso del destino, dell'accavallarsi delle coincidenze e del calcolo delle probabilità, dell'incalzante procedere del razionalismo e del profondo riflettere della coscienza più intima, dell'amore, della fede e della religione, dei sentimenti, della sacralità della vita.

Il lungometraggio d'esordio «Struktura Kryształu» viene dopo due importanti prove come «Tramway do nieba» e «Smierc prowincjalna» e rivela subito la linearità del suo stile e l'analisi approfondita, tra discorso scientifico e discorso sociale, del legame singolo-collettività. Egli prosegue addentrandosi tra condizionamento ed ereditarietà in «Zycie Rodzinne» (Vita in famiglia, 1971) e scava nel malessere della società, non solo polacca, e dell'individuo evidenziandone la tensione all'assoluto in una realtà basata su un'estrema

concretezza («Iluminacja» — Illuminazione, 1973 — suo primo capolavoro, Premio d'oro al Festival di Locarno).

Amore e vita, contrasto tra sentimenti e 'regole' sono il tema di «Bilans Kwartalny» (Bilancio trimestrale, '75) mentre, dal punto di vista strettamente cinematografico, si ribadisce un linguaggio semplice e profondo, attento alle grandi doti di immedesimazione e di veridicità degli attori e ad una rappresentazione 'comune', scenicamente non enfaticizzata dell'ambiente.

Attivo in televisione ed in teatro, alternando film e documentari, Zanussi continua la sua indagine sulla persona e sul vivere in «Barwy ochronne» (Colori mimetici, '76), «Constans» (Palma d'oro a Cannes nel 1980 per la miglior regia) e «Kontrakt».

Nell'81 si sbilancia con un film commemorativo su Papa Wojtyła («Da un paese lontano»), certamente fuori dai propri timbri espressivi (rec. in EG 6/81) e collabora con la televisione tedesca e, sempre su produzione germanica, realizza nel 1982 «Imperativ», una splendida opera d'autore, davvero meritevole per l'eccezionale rigore morale e stilistico (Premio speciale della giuria al Festival di Venezia - rec. in EG 5/82) che va a suggellare una specie di trilogia (con «Iluminacja» e «Constans») sull'esistenza umana, sulla ricerca del nostro credere e del nostro essere.

PARERI DEI CRITICI

«Constans» è tutto raccontato in brevi scene dall'apparenza casuale, ma investite da una pervicace aspirazione al simbolo. C'è una riflessione sulla morte di timbro addirittura bergmaniano, che va dal rogo del cadavere dell'indiana al funerale della madre, intessuto di notazioni realistiche.

Tullio Kezich, «La Repubblica»

Insomma questo cineasta prolifico e geniale (...) s'impegna sul concreto, sul quotidiano, con assoluta adesione, ma ampliandone il respiro a dimensioni universali, senza forzature spettacolari, anzi raggiungendo via via un'asciuttezza di stile vicina all'ascetismo.

Aggeo Savioli, «L'Unità»

GANDHI IN CARTOLINA POSTALE

«La musica della vita corre il rischio di perdersi nel frastuono delle voci...

La purezza di vita è la più alta, la più vera delle arti». (Gandhi)

Federico Bianchessi Taccioli

Mito o realtà?

Rieccoci al solito discorso. Palestina uguale India, Assisi uguale Hollywood. Nel suo Gandhi-superstar, l'inglese Attenborough ha seguito scrupolosamente il manuale Zeffirelli per il perfetto maestro cartolinaio. Il suo film si apre e si srotola come uno di quei libretti fisarmonica con belle vedute di Capri. Nitido, panoramico, coloramico, vacanzoramico, tuttoramico. Idoneo ad essere affettato e imbottito di spot pubblicitarioramici. Di comune soddisfazione per i palati di mezzo mondo come una gomma da masticare. E infine anche istruttivo-ramico per chi di Gandhi ricordasse (anche senza averla mai sentita) soltanto la definizione del bulldog Churchill: «un fachiro seminudo».

Opportunamente francobollata e timbrata di Oscar, la cartolina Gandhi compirà tutto sommato un utile-umile servizio cultural-politicoramico consentendo un recupero, sia pure effimero e sia pure confinato nei rotocalchi di un mito anni Cinquanta o Sessanta andato sbiadendosi in questi lustri color piombo e sangue. E dietro al mito e al divo balugina anche l'eco delle idee e dei problemi che l'hanno generato. Certo, un mito è qualcosa di diverso dalla realtà, è una vigorosa riduzione e semplificazione delle forme, che tende a escludere ciò che non è consono alle conclusioni già prefissate. Ma è poi forse pretendere troppo dal cinema (ed è forse anche un segno di una pigrizia intellettuale a indagare da sé) vo-

lere che esso svisceri in profondità personaggi e situazioni del calibro di quelli proposti sullo schermo. Volete davvero che un film dica tutto su Napoleone, su Lenin, su Gesù o sul Mahatma?

Il cinema gioco di superfici

Il cinema è sempre per sua natura un gioco di superfici, ha l'urgenza del presente. La scelta è inevitabile, tra un'obiettività un po' sbiadita e semplificata, addolcita dalla ricchezza decorativa, e la parzialità. La parzialità può essere preferibile al nostro gusto critico e polemico, perché ci piace trovare da discutere. Ma quale produttore rischia tre ore di spettacolo costante qualche decina di miliardi per darvi una deformazione sia pure poetica, suggestiva, personale? Oppure per preparare una pietanza sofisticata apprezzabile da pochi eletti? Meglio la cartolina, allora.

E, dopo tutto, la cartolina che cos'è se non un invito a fare il viaggio personalmente? A verificare se il golfo di Napoli è proprio così azzurro e verde come quello steso dietro il solito pino. E se il pino è davvero là e qual è il panorama dietro l'angolo. Così con Gandhi.

L'album delle figurine racconta la superficie, racconta quel che è ovvio sapere. Ci fa vedere la faccia di Gandhi come in un telegiornale, mima in un affresco-presepe il mondo di Calcutta e dell'India imperiale britannica, ci sfoglia un itinerario di viaggio, prima tappa, seconda tappa, terza tap-

pa e così via. E il resto lo lascia all'iniziativa di ciascuno.

Ci sarà chi si accontenta del programma del viaggio e chi proverà a fare una puntata personale. Partendo da qualsiasi spunto di curiosità rimasta insoddisfatta. Magari per vedere se davvero il vecchio fragile «fachiro» camminava con quel passo alla bersagliera che tiene nel film. E scoprirà che è proprio così, che Gandhi aveva un fisico tutt'altro che fragile e costringeva i suoi accompagnatori a galoppare per tenergli dietro mentre camminava, e questo lo accomuna a tre altri personaggi, San Francesco, Kierkegaard e Freud.

Una banalità, forse, ma l'importante è incuriosirsi. Trovare un motivo per scavare. Sapere cosa c'è alle spalle di quell'avvocato pulitino e distintino, che ci tiene tanto a viaggiare in prima classe, ironico e caparbio, disposto a farsi sbattere a terra piuttosto che a lasciarsi umiliare. Scoprire che c'è dietro il discendente di una famiglia in cui da sei generazioni si succedevano primi ministri e ministri degli interni di uno dei piccoli regni tollerati dagli inglesi all'interno dell'universo indiano. E che c'è una madre la cui setta religiosa, una delle minori, si gloriava di avere unificato i testi indù con quelli musulmani e credeva nella profonda unità di Dio al di sopra di tutte le religioni. Che la pratica del digiuno come dimostrazione di forza morale e come preghiera-penitenza il piccolo Gandhi la praticava e la apprendeva proprio dalla madre.

Antiche come le montagne

Molte cose nel film non sono raccontate, molte cose che appartengono profondamente alla realtà di Gandhi, alle sue idee e alla sua pratica politica della «non violenza». Non è raccontata la sua formazione culturale europea, la sua scoperta del Vangelo e insieme della legge britannica, dei diritti dell'uomo come creatura divina e come cittadino di una nazione civile. La sua corrispondenza con Tolstoj, da cui sviluppa sempre più chiaramente la convinzione che la guerra si vince con la pace,

e che «porgere l'altra guancia» può diventare una tattica di successo.

Non è ben raccontato, ma ci sarebbero volute altre due ore, o la mano felice di un grande sceneggiatore, il «nemico», l'impero vittoriano in India. Ne vediamo l'etichetta e la brutalità, l'ottusità e la sensibilità, intuiamo, più che capire, che se non ci fossero stati gli inglesi non ci sarebbe stato «quel» Gandhi. Non è spiegata, infine, la ragione del violento odio tra le due anime dell'India, quella verde musulmana e quella arancione indù, che esplode alla conclusione, al momento della vittoria e trasforma l'idillio in una colossale tragedia di cui resta vittima lo stesso Mahatma, ponendo le basi di una pericolosa instabilità in tutta la regione e di un paio di guerre. La non violenza partorisce ecatombi.

La nazione che doveva avere come simbolo l'arcolao, anticipazione delle filosofie ecologiche (ma forse era solo un oggetto dell'autarchia di stile mussoliniano tanto ammirata da Gandhi), è stata tra le prime a costruirsi la bomba atomica. Di quella idea originalissima, la lotta fatta con il sorriso, accettando di essere colpiti, feriti, uccisi, senza mai reagire con la violenza, ma solo provocandola contro se stessi, che cosa è rimasto? Eppure, sulle ceneri di questi anni violenti, sul rogo delle ideologie e degli dei falsi e bugiardi, per i quali si sono immolati orrendi sacrifici umani, vale la pena di riproporsi la sfida della non violenza del Mahatma, il suo umanesimo profondo, il suo rifiuto di distinguere gli altri per le loro idee, lo sforzo di far capire a tutti che tutti sono ugualmente sacri, che infine un uomo è un uomo...

Per meglio conoscere Gandhi

— Gandhi, AUTOBIOGRAFIA, Ed. Garzanti, Milano.

— Gandhi, ANTICHE COME LE MONTAGNE, Edizione di Comunità.

— Lanza del Vasto, PELLEGRINAGGIO ALLE SORGENTI, Ed. Bompiani, Milano.

— R. Attenborough, LE PAROLE DI GANDHI, Ed. Longanesi, Milano.

IL CINEMA E I GIOVANI

Scuola d'autore. Centinaia di aspiranti, scuole insufficienti e povere, set chiusi a chi vuole fare pratica cinematografica «dal vivo». Che fare per diventare cineasti? Olmi tenta un esperimento. Eccolo.

Bruno Blasi

Sul set arrivano in massa offrendosi volontari per qualunque cosa. Se il regista non li rifiuta perché non se la sente di dirgli di no, a scoraggiarli ci pensa subito l'aiuto regista. O l'operatore di macchina o il direttore di fotografia che non hanno nessuna voglia di fare i maestri e di dividere con «questi rompiscatole» i segreti del loro lavoro. L'assistente volontario finisce così col sentirsi come un pesce fuor d'acqua o, come dice Ermanno Olmi, il regista dell'*Albero degli zoccoli* e di *Camminacamina*, candidato al Festival di Cannes «come chi è stato invitato per sbaglio» o, nel migliore dei casi «un curioso invitato a curiosare».

Sono centinaia in Italia i giovani che mordono il freno, costretti a reprimere la loro fame di cinema di fronte agli ostacoli che gli si parano dinanzi in continuazione. «L'industria cinematografica italiana è una struttura chiusa, bloccata da interessi di casta e anche da regolamenti ottusi che non consentono di entrare in un set se non si è inquadrati sindacalmente» si lamenta Giacomo Campiotti, che pure si considera uno dei pochi fortunati: ha lavorato come aiuto regista accanto a Mario Monicelli nella realizzazione del *Marchese del Grillo*, con Franco Laudadio per *Grog* e in tv, Rete 3, come regista. Ma ogni volta è come ricominciare da capo, ripartire da zero.

Spesso non basta neppure avere talento. Cinzia Torrini, la giovane regista di *Giocare d'azzardo*, presentato l'anno scorso alla Mostra di Venezia, è andata a farsi le ossa negli studi cinematografici di Monaco di Baviera «dove s'impara a fare cinema sen-

za correre il rischio che ti caccino via dal set a calci». Ma per girare il suo primo film ha dovuto racimolare quattrini a destra e a manca riuscendo a trovare un distributore solo un mese fa.

Per uno sceneggiatore alle prime armi, poi, avvicinare un produttore è un'impresa pressoché impossibile. Un esempio. «Per far leggere a Franco Cristaldi il mio soggetto tratto da *Le opinioni di un clown* di Heinrich Böll sono passato attraverso almeno 20 segretarie. E non ci sono riuscito» racconta Luciano Zaccaria, studente di geologia a Padova, agricoltore a tempo perso e innamorato del cinema.

D'altra parte anche le poche scuole di cinema che fondano la propria fortuna più sulla buona volontà degli insegnanti che su proventi e finanziamenti precari con i quali tentano di sopravvivere (il Centro sperimentale di cinematografia sembra essere uscito solo quest'anno da una crisi decennale, grazie all'impegno di Giovanni Grazzini, il suo attuale presidente) sfornano schiere di gente frustrata, perché lavorare nel cinema è sempre meno gratificante.

A uscire da questa logica perversa ci ha provato Olmi, il più alieno dai compromessi e dalle trappole dell'industria, e proprio per questo molto amato dai giovani, tentando di rispondere in modo non deludente a tutti i ragazzi che lo assillano chiedendogli di prenderli come assistenti e bombardandolo di lettere, telefonate, suppliche. «Ma come faccio a portarmeli sul set?» dice il regista.

L'ultima telefonata l'ha ricevuta da Anto-

nietta, 22 anni, napoletana, fino a ieri fotografa d'assalto di quotidiani e riviste partenopee: «Voglio fare la regista, perché non mi aiuta?». «Vediamoci a Bassano» è stata la risposta di Olmi. La stessa che ha dato ad altri 40 giovani (età media 25 anni) che adesso, armati di cinepresa, moviola, impianto fonico, parco lampade, si sono messi di buzzo buono a fare cinema da soli a Villa Serena, un ex-pensionato di periferia per vecchi autosufficienti gestito dal Comune di Bassano del Grappa dove pagano, per vitto e alloggio, 15 mila lire al mese. «E' un'idea che avevo da tempo» dice il regista. Ha potuto concretarla grazie all'appoggio dell'assessorato alla Cultura della cittadina veneta e di una società editoriale a capitale pubblico. «La nostra, più che una scuola è un atelier» dice Marcello Siena, aiuto regista di Olmi e suo braccio destro in questa iniziativa. «Un laboratorio di idee, progetti e lavoro fatto in assoluta libertà».

La prima a mettersi al lavoro con un'idea in testa è stata Antonietta. Improvvisatasi regista e seguita da una piccola troupe motorizzata, ha filmato un breve documentario di presentazione (dieci minuti) del gruppo di Villa Serena. Elementi scenografici: un letto, un telefono calati nel bel mezzo di una piazza di Bassano.

Una piccola ouverture che servirà alla Rai per offrire al pubblico della Rete 1 una serie di 12 numeri di una rivista-contenitore mensile (durata, un'ora ciascuno, costo 60 milioni a numero) che comprenderà 5-6 fra documentari, interviste, favole, film di finzione di breve durata basati su soggetti scritti dagli stessi ragazzi.

Sono storie a volte un po' ingenue e goliardiche, ma non prive di spunti originali. Un esempio: *2059 Alto Veneto*, un documento girato in videotape al limite di una goliardia paesana ma provvisto di ironia. Quasi a voler bilanciare una certa atmosfera da ritiro monastico indotta dall'architettura un po' tetra dell'ex-pensionato e che qualcuno ha creduto di ritrovare perfino nel lucido e sereno cristianesimo di Olmi. «Vogliamo essere originali, liberi e selvaggi» proclamano nel filmetto i fantascientifici archeologi del futuro in tute più ginniche che spaziali mentre vanno a caccia di testimonianze di civiltà perdute.

Degna della migliore novellistica popolare è invece *La polenta*, che sembra scritta da un Olmi in vena di trasgressioni. E' di Giovanni Cavallini, un personaggio anomalo nel campionario dei giovani aspiranti cineasti di Villa Serena. Cinquantacinque an-

ni, enciclopedico, anche se ha frequentato solo le scuole elementari, un paio di guerre alle spalle, tuttofare, racconta in un gustoso dialetto veneto l'avventura boccaccesca di un povero scalpellino di Bassano la cui moglie, secondo un antico costume puritano, non si è mai fatta vedere nuda dal marito. Eccitato per aver intravisto un giorno il corpo seducente della moglie del padrone, implora la consorte di mostrarglisi nuda almeno una volta: («Cavate nuda, dai spoiate»). Al suo rifiuto («Si tu matu! Vergognate e vate a confessar») le rovescia addosso un mestolo di polenta bollente che la costringe a liberarsi in fretta degli abiti. Ma è stato Nicola Vegro, studente del quarto anno al Dams di Bologna, a ricevere il plauso di Olmi. *La finestra* è la storia di un prigioniero che vede, attraverso il racconto di un compagno chiuso nella cella accanto, ciò che a lui è impedito da un'altissima finestrella. «La mia» gli comunica il compagno battendo le nocche contro il muro «è una grande finestra: si vede il mondo». Ma quando, morto il suo vicino, il prigioniero si farà trasferire nella cella rimasta libera, si accorgerà che la grande finestra non c'è, che tutte le celle sono uguali e che solo la fantasia può trasformare il mondo. «Fosse solo per filmare questa storiella, colma di significati» commenta Olmi «è valsa la pena di trovarci tutti qui a Bassano».

Ma chi è il «maestro» Olmi? Un maestro che rifiuta di farsi chiamare perfino «padre putativo» da un gruppo di ragazzi che sono andati a cercarlo e che, lo voglia o no, pendono dalle sue labbra? Ne farà tanti piccoli Olmi? «Nelle botteghe dei grandi pittori del '400 gli apprendisti guardavano, osservavano, imparavano a usare i colori e costruivano grandi opere insieme al loro maestro. Io sostengo che l'opera d'arte deve essere anonima».

Ma, oggi, questi ragazzi sono qui proprio per uscire dall'anonimato. E Olmi, che conosce alla perfezione tutti i segreti del cinema (sa trasformarsi in operatore, montatore, costumista), dà loro, senza parere, un grande aiuto: giudizi e consigli su come, per esempio, si taglia e si monta una sequenza alla moviola, come disporre le luci e come sia preferibile, in certe condizioni, usare un filtro piuttosto che un altro, come quelli che costruisce con le sue mani. Prima a poi troverà il modo di fabbricarsi anche la pellicola. «Quella industriale non consente di andare più in là di certe combinazioni cromatiche». E vorrebbe che i ragazzi imparassero a fare lo stesso.

PROFESSIONE TV

1. IL CAMERAMAN

Ovverossia: l'operatore di ripresa.
Ci vuole occhio, testa, mano e buon gusto, per trasformare
in immagini i pensieri.

Federico Bianchessi Taccioli

Chi è

L'occhio dello spettatore televisivo, il suo occhio sul mondo o sulla sua rappresentazione, si chiama «cameraman». In realtà, il termine «cameraman» è scomparso dalla terminologia ufficiale (quella dei contratti), sostituito da «operatore di ripresa». Non si distingue più infatti un «cameraman» nel senso di Buster Keaton (con cinepresa) da un «cameraman» con telecamera. L'evoluzione tecnologica sta oltretutto modificando rapidamente le possibilità di ripresa televisiva, rendendole sempre più agili ed elastiche. La televisione era fino a poco tempo fa soltanto qualcosa da guardare e che facevano «altri», oggi e domani la televisione diventa un mezzo padroneggiabile da chiunque, alla portata di tutti e da tutti utilizzabile come strumento di ricerca e di espressione. Tutti diventeremo «cameraman».

Ma proprio la diffusione dello strumento telecamera, renderà sempre più precisa la figura del «professionista» a cui faranno sempre ricorso le televisioni che dovranno produrre materiali di qualità. Manovrare una telecamera portatile non è difficile, non più difficile di girare un filmetto in super8. Meno facile è, come in ogni situazione, farlo con sicurezza, evitando gli errori, dando il massimo risalto alla ripresa. In parte è un fatto di talento personale: ci vuole «occhio», insomma, una certa disposizione a vedere le immagini che ci circondano, confuse e sovrapposte sullo «scher-

mo» della realtà. Un «cameraman» professionista è quello che durante la finale dei Mondiali di calcio sa anche accorgersi di un passerotto che passeggia nel campo e gli dedica un'inquadratura in un momento di pausa del gioco. Ma l'occhio non basta, ci vuole poi la testa e la mano, e testa e mano si formano con la preparazione e l'esperienza. Il cameraman lavora quasi sempre come «terminale» di un apparato che gli sta alle spalle. In uno studio o all'aperto in un pullman c'è il regista, i tecnici che selezionano, livellano, mixano le riprese. Ci sono i funzionari, gli assistenti. Nei «reportage» c'è un giornalista. Il cameraman ha il compito di trasformare in immagini il pensiero del regista della trasmissione o del suo conduttore o di raccontare un fatto accaduto o in corso.

Cosa fa

Come vari sono i tipi di riprese televisive, così è vario il lavoro dei cameraman. Con l'esperienza, spesso emergono delle «specialità». C'è chi lavora prevalentemente in studio, chi all'esterno, chi nelle «dirette». Tra i cameraman della Rai, per fare un esempio, ci sono gli esperti del Giro d'Italia, come Giovanni Belloni, o quelli legati a un regista, come Walter Antro è il cameraman di tutte le trasmissioni di Antonello Falqui. C'è Claudio Speranza che volò in deltaplano portandosi dietro la telecamera per un servizio di «Odeon». C'è Forconi, reso famoso da Maurizio Costanzo. A Mi-

lano i cameraman più noti sono Renzo Giberti e Marino Bonifacio (per le trasmissioni dal teatro della Fiera, come Portobello e i quiz di Mike).

Le telecamere possono essere montate, in studio, su carrelli di vario genere, mossi da motori elettrici, per movimenti orizzontali e verticali. Si chiama «go-kart» il carrello basso per riprese a livello pavimento. «Dolly» l'apparecchiatura che fa «volare» in alto telecamera e cameraman. Le riprese avvengono in diretta o in Ampex (nastro magnetico). Sempre più diffuse sono poi le telecamere leggere da portare a spalla per le riprese esterne. Pesano una decina di chili e consentono di organizzare uno studio-mobilità in un'auto di media cilindrata.

Pro e contro

È un lavoro sicuramente non monotono, che permette di essere a contatto con fatti e personaggi sempre diversi, e che dà le soddisfazioni di una tecnica che è legata a un linguaggio ancora nuovo e in evoluzione. Comporta però notevoli disagi: orari irregolari, lavoro festivo, e anche qualche rischio professionale, stress. Le possibilità di lavoro sono buone, sia alla Rai sia nelle tv private, sia anche in campi diversi: dalle scuole di sci e di tennis che usano il «circuitto chiuso», al campo didattico dove la tv è diventata uno strumento diffuso, all'insegnamento all'estero, nei paesi dove la televisione muove i suoi primi passi e che hanno bisogno di tecnici «istruttori».

Come si diventa

La Rai impiega attualmente circa 300 cameraman, cento dei quali a Roma. Per entrare alla Rai, bisogna presentare una domanda in carta semplice alla Direzione Centrale del Personale, via Mazzini 14, Roma. Che requisiti vengono richiesti? Un titolo di scuola media superiore (è preferito il diploma dell'Istituto di Stato per la Ci-

nematografia e la Televisione e quello del Centro Sperimentale di Cinematografia, entrambi con sede nella capitale). È molto utile avere una certa dimestichezza con riprese cinematografiche e fotografiche. Superata la selezione, segue un periodo di tirocinio: si comincia con inquadrare i cartelli, poi il telegiornale, i dibattiti, più tardi le immagini in movimento.

I guadagni

Il guadagno varia a seconda della categoria, dell'inquadramento, dell'anzianità. Si va da 600mila lire a circa 1 milione al mese, salvo nei primi dodici mesi (il tirocinio) in cui si guadagna il 12% in meno del minimo. Le mensilità sono 14, ci sono poi gli straordinari. La Rai fornisce ai suoi cameraman anche la «divisa»: abito scuro per le cerimonie e giaccone impermeabile per riprese in zone disagiate.

Scuole

Benché sorgano come funghi pretese scuole di televisione, in tutte le città, bisogna dire che quelle che offrono una garanzia anche sul piano professionale sono soltanto le due citate, riconosciute legalmente dallo Stato, a Roma. L'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione è l'unico a fornire un diploma che equivale alla maturità. Tutte le altre scuole possono al più fornire qualche esperienza pratica e teorica. Servono anche quelle, ma dopo il cammino diventa più difficile. A Milano c'è una buona scuola comunale, in viale Legioni Romane, presso la CTC, ma le tv private, pur ricche e numerose, non sembrano attingere molto al vivaio della scuola, preferendo contatti «diretti». La scuola migliore, non potendo seguire quelle statali, sono le tv private locali, più piccole, dove accedere è meno burocratico e meno difficile. Fatta un'esperienza tecnica iniziale, è poi più facile inserirsi nel «giro» maggiore.

LA CAPPELLA SI... STONA

Ovvero: qualche consiglio per intonarla.
Esigete: precisione, ritmo, qualità vocali, melodia,
espressione... andante, con moto, allegro, non troppo...

Luigi Lacchini

Impostazione delle voci

Non si può certo dire in poche parole cosa sia necessario fare per impostare correttamente un cantante, sia pure di coro; è un lavoro difficile, che richiede competenza, e che, se male effettuato, può anche recare danni.

Oltretutto, a voler essere precisi, ogni cantante avrebbe bisogno di essere seguito singolarmente, cosa questa che nelle situazioni reali dei nostri cori «alla buona» non è neppure pensabile.

Tuttavia, qualche consiglio si può dare.

Bisogna innanzi tutto insegnare al cantore la posizione corretta; la testa non deve essere reclinata né in avanti (magari sulla parte musicale), né all'indietro (per guardare il direttore che si è messo troppo in alto). Non è per un fatto estetico che si dice questo, ma strettamente tecnico: è impossibile, ad esempio, raggiungere le note più alte tenendo la testa reclinata in avanti, ed inoltre il timbro che si produce cambia notevolmente. Provare per credere!

Parimenti bisogna invitare i coristi ad «aprire la bocca» per cantare, soprattutto quando pronunciano le sillabe che consentono di farlo agevolmente; occorre ricordare che tutti i suoni che non escono dalla bocca provengono dal naso, per cui, un'esecuzione a bocca stretta si riduce ad essere un'esecuzione nasale!

Una volta corretta la posizione di partenza, è necessario insegnare al cantore il con-

trollo della respirazione; chi suona uno strumento a fiato sa benissimo che respirare è un'arte, e che non è sufficiente avere tanta aria nei polmoni, ma bisogna anche saperne servire nel modo migliore.

Non è questa la sede per indicare degli esercizi atti a migliorare il controllo della respirazione; le tecniche «solite», tipo quella della respirazione yoga, o del training autogeno vanno benissimo. Per chi non le conoscesse, si può dire, un po' sbrigativamente, che il punto d'arrivo consiste nell'essere in grado di inspirare ed espirare con la massima lentezza, intercalando ai due movimenti respiratori un breve periodo di puro contenimento dell'aria. Chi non sapesse proprio come fare può chiedere utilmente consiglio ad un professore di ginnastica. Attenzione! Respirare in questo modo può risultare molto faticoso: se siete cardiopatici lasciate perdere!

A questo punto il nostro corista ha una posizione corretta e respira adeguatamente: è il momento di farlo cantare. Due piccoli suggerimenti: abituatelo a «tenere» con precisione un tempo e a dominare le possibilità dinamiche della sua voce.

C'è gente che, per mancanza di abitudine, inizia un brano musicale lentamente ed in breve tempo aumenta la velocità in modo pauroso, o viceversa, rallenta tremendamente.

Insegnate ai vostri cantori a tenere il tempo, magari servendosi di un metronomo; lo si fa partire e lo si segue col battito delle mani. Poi lo si ferma mentre i coristi continuano a scandire il ritmo in modo co-

stante; alla ripresa del metronomo si avrà la sensazione precisa di quanto ci si è allontanati dal ritmo originale.

E' molto utile che ciascun corista sappia se ha la tendenza ad accelerare o a rallentare, in modo che si regoli di conseguenza. Se i miglioramenti non vengono subito, pazienza! In capo ad un paio di mesi, con esercizio costante, le cose andranno meglio.

In secondo luogo, occorre insegnare al cantore che la voce non viene sempre fuori con la medesima intensità; abituatelo ad effettuare dei «crescendo» e dei «diminuendo», dapprima rapidi, e poi via via sempre più gradualmente.

Molte altre indicazioni si potrebbero dare, ma finiremmo inevitabilmente nel terreno dei cori «professionistici» o quasi, per cui ci fermiamo qui, invitando, chi fosse interessato ad approfondire, a leggere il testo che viene indicato alla fine dell'articolo.

Scelta del repertorio

C'è poco da dire in proposito: è evidente che ciascuno sceglie quello che più gli piace, assumendosene la responsabilità. Se però non si vuole operare una scelta del tutto «intestinale», occorre tenere presenti alcuni fattori.

1. Innanzi tutto la struttura e le capacità del coro chiamato ad interpretare i brani scelti. Non si esegue una grande messa polifonica con un coretto di dieci persone e nemmeno delle canzonette di musica leggera con un organico di 80 elementi. Bisogna poi ricordare che, di norma, anche i coristi più bravi, al momento di una esecuzione pubblica sono tesi ed incerti. Per questo è buona norma tenere il programma un po' al di sotto delle possibilità massime del coro. Banalmente potremmo dire che, se i soprani del vostro coro «prendono» il SOL acuto solo tre volte l'anno e dopo apposita domanda in carta da bollo, converrà proporre dei pezzi che giungano al massimo al FA (e anche questo solo di passaggio).

2. In secondo luogo occorre tenere presente il «pubblico»; è chiaro che questo non è un criterio assoluto. Sarebbe sbagliato proporre alla gente sempre e solo ciò che vuole ascoltare, ma è disperato intraprendere un'opera di «educazione» del gusto delle persone senza avere il senso della gradualità.

Esempio banale: se cantate in occasione di una S. Messa, e nel vostro ambiente da decine di anni si esegue solo la «Missa de Angelis», non è il caso, forse, di traumatizzare la gente passando di colpo alla «Messa d'oggi» di E. Intra, o alla «Missa Brevis» di Kodaly.

Il consiglio sembra stupido e scontato, ma, come ben si sa, sono proprio le cose più palesi quelle che nessuno vede mai...

Le prove

Una volta deciso il repertorio, come insegnarlo? Ci sono almeno tre modi classici per insegnare un canto, e, francamente, non è facile scegliere.

1. Se i vostri cantori sanno leggere una parte musicale (e se non sono in grado gli si potrebbe anche insegnare!), risulta molto comodo dare loro musica e parole, in modo che il compito sia facilitato al massimo. Questo è senza dubbio il metodo che appare migliore, e sicuramente il più veloce. Tuttavia, personalmente, preferisco, almeno durante le prime prove, dare ai cantori soltanto il testo, in modo che siano obbligati ad utilizzare soltanto la «memoria musicale», e non quella visiva. L'introduzione in un secondo tempo delle parti musicali li aiuterà a ricordare ed organizzare razionalmente ciò che hanno già istintualmente appreso.

2. Se i cantori non conoscono la musica gli si può comunque dare almeno il testo; in questo caso si dovrà però esigere maggiore attenzione ai gesti del direttore, che spesso dovrà «mimare» l'andamento melodico del pezzo attraverso una gestualità manuale molto poco «ortodossa» ma assai efficace.

3. Si può infine insegnare il canto senza avere neppure il testo, ma, personalmente lo sconsiglio, in quanto i coristi si trovano a dover ricordare di colpo troppe cose: testo, melodia, espressione ecc.

Praticamente, è poi conveniente insegnare il canto, inciso per inciso, o attraverso ripetizioni di parti più lunghe? Personalmente preferisco il primo sistema, ma occorre stare attenti a non spezzettare troppo il brano facendo perdere di vista le caratteristiche globali.

Può essere utile cucire insieme i vari incisi abbastanza presto, anche se l'esecuzione non è perfetta. I coristi avranno così davanti l'intero disegno del brano e sarà poi

più facile perfezionare i singoli punti, perché ognuno avrà già intuito cosa è necessario fare.

Inoltre, se si canta a più voci, è utile fare (almeno all'inizio) prove separate per le voci maschili e quelle femminili; si impara prima e ci si annoia meno.

Consigli e «trucchi» per l'esecuzione

È bene chiarire subito che non esiste «trucco» in grado di rimediare ad una preparazione insufficiente; nonostante ciò, si può migliorare il rendimento dell'esecuzione curando alcuni particolari che qui ricordo in modo del tutto libero.

1. È evidente che tutti i coristi devono conoscere già qual è la successione dei brani da eseguire, ed avere in mano tutte le parti (o i testi) necessarie.

Diversamente la paura aumenta, e, si sa, è una pessima consigliera.

2. Chi dirige deve mostrarsi calmo, perfettamente sicuro di sé; non ha nessuna importanza se in realtà se la stia facendo sotto: ciò che conta è che nessuno se ne accorga.

Se poi il direttore è calmo anche «dentro», tanto di guadagnato!

3. È necessario «scaldare» la voce ai cantori; un quarto d'ora di facili vocalizzi in una altra stanza può rinfrancare l'animo e migliorare il timbro. Nel caso di esecuzioni mattutine, si esigano almeno due ore tra la levata e la prestazione canora.

Chi dorme non canta; al massimo russa!

4. Curate la temperatura dell'ambiente in cui avviene l'esecuzione; cantare al freddo è micidiale, ma neppure cantare al forno è gradevole!

5. Esigete dai vostri cantori che si salvaguardino la gola (nei limiti del possibile), almeno durante tutta la settimana che precede l'appuntamento canoro.

Soprattutto (ahi! ahi!) cercate in tutti i modi di impedirgli di fumare!

6. Cercate di studiare un po' l'acustica dell'ambiente dove eseguirete i vostri pezzi, per trovare la sistemazione migliore del coro e degli strumenti. Spesso si perde molto tempo per fare questo, ma è tempo ben impiegato. Se c'è una risonanza eccessiva (tenendo però presente che una sala piena è molto più «secca» di una vuota) si può tentare qualche miglioria servendosi di ten-

daggi o superficie di legno da sistemare in punti strategici. Se l'ambiente è molto dispersivo una specie di fondale dietro il coro ne raccoglierà meglio il suono.

7. Anche la sistemazione degli strumenti va studiata con molta attenzione. Se il vostro coro ha un timbro orribile e volete nascondere, disponete gli strumentisti davanti al coro, in modo che il suono delle voci giunga agli spettatori miscelato a quello degli strumenti (sperando che questi ultimi siano migliori).

Se invece l'accompagnamento strumentale deve solo «sostenere» ma non emergere, ponete gli strumenti dietro il coro.

8. Fate in modo che tutti abbiano una buona illuminazione.

9. Se dovete accordare gli strumenti, accordateli prima, ma non troppo! Un cambio di umidità o di temperatura nella sala vi costringerebbe a rifare il lavoro o addirittura vi ritrovereste con gli strumenti scordati al momento di iniziare.

10. Se usate dei microfoni assicuratevi che i diffusori siano ben davanti al microfono stesso, per evitare i soliti fischi.

11. Se usate strumenti amplificati curate molto i volumi, e, possibilmente, mettete un «diffusore-spia» vicino a voi in modo da sapere sempre cosa sta succedendo.

12. Fate due o tre «prove generali» nella stessa sala dove si deve svolgere l'esecuzione, ed annotate con precisione il livello dei volumi, delle luci e di tutto quanto può esservi utile.

13. Se non ci sono particolari esigenze cercate di incominciare e di finire con un pezzo sicuro e gradevole. Avrete subito il pubblico dalla vostra parte e gli esecutori si rinfrancheranno; congedandovi lascerete un buon ricordo.

14. Se si tratta di un «concerto» è buona cosa premettere ad ogni brano una piccola introduzione. Il pubblico fa finta di ascoltarla volendo darsi un'aria vagamente culturale, e i cantanti possono riprendere fiato ed ascoltare le ultimissime raccomandazioni.

15. Il programma non deve mai superare i 50-60 minuti di effettiva esecuzione. Oltre questi limiti, se non si è allenati, la voce tende a diventare rauca e non ci sono modi per riprenderla. Se i vostri coristi si sentono la gola secca impeditegli tassativamente

te di tossicchiare come spesso si usa (si tratta evidentemente di un fenomeno di nervosismo che non ha alcun legame con la vocalità); suggeritegli piuttosto di sbadigliare (allarga le vie respiratorie) o di bere qualche sorso di acqua.

E infine, se nonostante tutto il vostro impegno e la buona volontà dei coristi, l'esecuzione risulta uno strazio, non preoccupatevi! Fateci sopra una bella risata ed organizzate una cena: la prossima volta andrà meglio!

A chi desiderasse approfondire l'argomento che qui si è trattato in maniera ovviamente molto generica, consiglio il buon libro di E. Consonni: «Istruzione e direzione del Coro». Il testo, che ha avuto molta fortuna (se non erro è già arrivato alla terza edizione) è pubblicato dalla Casa Musicale ECO - Milano.

Se pure posso avere qualche riserva su alcuni giudizi di carattere estetico formulati nel testo, lo ritengo tuttavia quanto di meglio si possa oggi proporre nel campo della direzione amatoriale.

IL GRUPPO GIOVANI del Centro Culturale S. Ambrogio Salesiani - Milano, 5

con il patrocinio di Radio Milano FM 90.400 stereo e della trasmissione **Popcorn** di Canale 5
indice il

1° CONCORSO MUSICA IN CITTÀ

PER GIOVANI CANTAUTORI E COMPLESSI
DAI 16 AI 25 ANNI RESIDENTI NELL'AREA MILANESE

Per una canzone originale, inedita, personale con libera scelta di genere musicale, testo, strumentazione.

ISCRIZIONE E CONSEGNA CASSETTE REGistrate ENTRO IL 30 APRILE p.v.

10 Maggio: 1° selezione a cura della Commissione Musicale

20 Maggio: 2° selezione a cura di Giuria di esperti

27 Maggio: Concerto dei vincenti e premiazione all'Auditorium Don Bosco via M. Gioia 48, ore 21

'PREMI:

- 1° classificato: Trofeo CCSA e partecipazione a Popcorn di Canale 5
- 2° classificato: Targa CCSA
- 3° classificato: Targa CCSA

Per tutti i partecipanti Diploma di partecipazione.

Per i primi 10 classificati trasmissione in Radio Milano.

Informazioni, iscrizioni, richiesta del Regolamento a:

Segreteria del C.C.S.A. via M. Gioia 48 - 20125 Milano, tel. 02/6881751 - 6898414
ore 10/12 e 17/19 giorni feriali.

DA UN RACCONTO A UNA RAPPRESENTAZIONE SCENEGGIATA

Il giocodramma aiuta a scoprire la propria identità,
mette in relazione con gli altri,
offre un incontro con la realtà del mondo.

Gottardo Blasich

Prendo ancora come punto di partenza per una traduzione sceneggiata da rappresentare un breve racconto dalla stessa antologia da cui aveva ricavato il brano precedente «Il villino dei DE-TAPPETI». Mi pare opportuno ritornare su un lavoro analogo per insistere su certi passaggi, chiarire meglio lo schema fondamentale dell'intervento e dimostrarne quindi la discreta facilità della realizzazione, se si riesce a sollecitare l'inventiva dei ragazzi e a impegnarli in diverse attività che confluiscono in un risultato unico.

L'obiettivo, quindi, è simile: offrire la possibilità ai ragazzi di intervenire con diverse tecniche espressive-comunicative, per creare qualcosa di unitario, e che si concentra soprattutto nell'integrazione fra linguaggio verbale e mimico, personale e di gruppo.

In questo caso, inoltre, i ragazzi nella rielaborazione del testo originario, più che non nell'esperimento precedente, hanno la possibilità di precisare un «messaggio» determinato e importante, il senso di solidarietà umana che si forma fra i contadini russi e i soldati italiani in fuga: sono tutti esseri umani, colpiti da un dramma più grande di loro, e che per loro risulta incomprensibile, anche, per tanti motivi. Per un momento si trovano allo stesso livello, e si crea un clima di simpatia dopo la diffidenza iniziale, per cui sentono di potersi aiutare a vicenda.

Questo messaggio di solidarietà umana, l'affermazione di una intesa anche fra sconosciuti, non dovrà rendere la realizzazione

pesante e pedante. Anzi si dovrà conservare un carattere umoristico e divertito, paradossale nell'incontro centrale che non andrà a scapito della serietà del «messaggio».

Il testo del racconto: lo riprendo integralmente dall'*Antologia*, per avere la possibilità di fare dei riferimenti precisi e concreti e non costringere i professori e i ragazzi a sfogliare a lungo antologie, o altro, per averlo direttamente sottomano.

Una curizetta

In questo racconto siamo di nuovo in Russia, accanto a dei prigionieri italiani alle prese con le insormontabili difficoltà della lingua e disperatamente desiderosi di una «curizetta», una gallina da mettere arrosto.

Al tramonto il nostro gruppo procedeva ormai isolato. Ci arrestammo a prender fiato all'unica curva che interrompeva la fiera monotonia della strada; c'era una capanna scoperchiata, forse l'unico resto di un villaggio spazzato dalla guerra. La capanna era in rovina, ma un po' di tetto per ripararci dalla rugiada c'era ancora. Stendemmo a terra le coperte, apriamo i sacchi, accendemmo un fuoco e cominciammo a preparare la cena, con pane e una scatola di piselli.

— Ma quale cena — disse Cesare — ma quali piselli. Io stasera voglio fare festa e mi voglio una gallinella arrostita.

Fu inutile rappresentargli che trovare un

pollo di notte, senza sapere il russo e senza soldi per pagarlo, era un proposito insensato.

— Io la gallina me la vado a cercare da solo, ma poi non mi vedete più. Saluto voi e i russi e la baracca, e me ne vado, e torno in Italia da solo. Magari passando per il Giappone.

Fu allora che mi offrii di accompagnarlo. Non tanto per la gallina o per le minacce: ma voglio bene a Cesare, e mi piace vederlo al lavoro.

Cesare è un uomo dai folli propositi, ma li persegue poi con molto senso pratico. La gallina non se l'era sognata: dalla capanna, in direzione nord, aveva svagato un sentiero ben battuto, e quindi recente. Era probabile che conducesse a un villaggio: ora, se c'era un villaggio, c'erano anche le galline. Uscimmo all'aperto: portavamo con noi la sola merce di scambio di cui il gruppo fosse risultato disposto a separarsi: i nostri sei piatti, comuni piatti di terraglia che i russi a suo tempo avevano distribuiti come casermaggio.

Camminavamo nel buio, attenti a non perdere il sentiero, e gridavamo a intervalli. Dal villaggio non rispondeva nessuno. Quando fummo a un centinaio di metri, Cesare si fermò, prese fiato e gridò: — Ahò, a russacchiotti. Siamo amici. Italianiski. Ce l'avete una gallinella da vendere? — Questa volta la risposta venne: un lampo nel buio, un colpo secco, e il miagolio di una pallottola, qualche metro sopra le nostre teste. Io mi coricai a terra, pianino per non rompere i piatti; ma Cesare era infierito, e restò in piedi: — A li morté. Ve l'ho detto che siamo amici; figli di una buona donna, e fateci parlare. Una gallinella, vogliamo. Mica siamo banditi, Italianiski, siamo!

Non ci furono altre fucilate, e già intravedevamo profili umani sul ciglio dell'altura. Ci avvicinammo cautamente, Cesare avanti che continuava il suo discorso persuasivo, e io dietro, pronto a buttarmi per terra un'altra volta.

Arrivammo finalmente al villaggio. Non erano più che cinque o sei case di legno intorno a una minuscola piazza, e su questa, ad attenderci, stava l'intera popolazione, una trentina di persone, in maggioranza contadine anziane, poi bimbi, cani, tutti in visibile allarme. Emergeva tra la piccola folla un gran vecchio barbuto, quello della fucilata: teneva ancora il moschetto a bilanciarm.

Cesare considerava ormai come esaurita la sua parte, che era quella strategica, e mi richiamò ai miei doveri. — Tocca a te adesso; cosa aspetti; Dài, spiegagli che siamo italiani, che non vogliamo far male a nessuno, e che vogliamo comperare una gallina da fare arrostitire.

Quella gente ci considerava con curiosità diffidente. Sembrava si fossero persuasi che, quantunque vestiti come due evasi, non dovevamo essere pericolosi. Le vecchiette avevano smesso di schiamazzare, ed anche i cani si erano acquietati. Il vecchio col fucile ci rivolgeva delle domande che non capivamo: io di russo non so che un centinaio di parole e nessuna di esse si attagliava alla situazione, ad eccezione di «italianiski». Così ripetei «italianiski» diverse volte finché il vecchio non cominciò anche lui a dire «italianiski» a beneficio dei circostanti.

Intanto Cesare, più concreto, aveva cavato i piatti dal sacco, ne aveva deposto cinque bene in vista a terra come al mercato, e teneva il sesto in mano, dandogli stecche con l'unghia sull'orlo per far sentire che suonava giusto. Le contadine guardavano, divertite e incuriosite. — Tarelki — disse una. — Tarelki, dà! — risposi io, lieto di aver appreso il nome della merce che offrivamo; al che una di loro tese una mano esitante verso il piatto che Cesare stava mostrando.

— Eh, che ti credi? — disse questi, ritirandolo vivamente. — Mica li regaliamo. — E si rivolse a me inviperito: insomma, cosa aspettavo a chiedere la gallina in cambio? A che cosa servivano i miei studi?

Ero molto imbarazzato: provai a dire «pollo» e «uccello» in tutti i nomi a me noti, ma non ottenni alcun risultato visibile.

Anche Cesare era perplesso. Cesare, nel suo intimo, non si era mai fatto pienamente capace che i tedeschi parlassero il tedesco, e i russi il russo, altro che per una stravagante malignità; era poi persuaso in cuor suo che essi pretendessero di non capire l'italiano. Perciò la sua perplessità andava rapidamente volgendosi in rabbia. Borbotava e bestemmiava. Possibile che fosse tanto difficile capire che cosa è una gallina, e che volevamo barattarla contro sei piatti? Una gallina, di quelle che vanno in giro beccando, razzolando e facendo «coccodè»; e senza molta fiducia, torvo e ingrugnato, si esibì in una pessima imitazione delle abitudini dei polli, accovacciandosi per terra, raspando con un piede e poi con l'altro, e beccando qua e là con la mano a

cuneo. Tra un'imprecazione e l'altra, faceva anche «coccodè»; ma, come è noto, questa interpretazione del verso gallinisco circola esclusivamente in Italia e non ha corso altrove.

Perciò il risultato fu nullo: ci guardavano con occhi attoniti, e certamente ci prendevano per matti. Perché, per quale scopo eravamo arrivati dai confini della terra a fare misteriose buffonate sulla loro piazza?

Ormai furibondo, Cesare si sforzò perfino di fare l'uovo, e intanto li insultava in modi fantasiosi, rendendo così anche più oscuro il senso della sua rappresentazione. Allo spettacolo improprio, il chiacchiericcio delle comari salì e si trasformò in un brusio di vespaio disturbato.

Quando vidi che una delle vecchiette si avvicinava al barbone, e gli parlava nervosamente guardando dalla nostra parte, mi resi conto che la situazione era compromessa. Feci rialzare Cesare dalle sue innaturali posture, lo calmai, e con lui mi avvicinai all'uomo. Gli dissi: — Prego, per favore — e lo condussi vicino a una finestra da cui la luce di una lanterna illuminava abbastanza bene un rettangolo di terreno. Qui, pensosamente conscio di molti sguardi sospettosi, disegnai per terra una gallina, completa di tutti i suoi attributi, compreso un uovo a tergo per eccesso di specificazione. Poi mi rialzai e dissi: — Voi piatti; noi mangiare.

Segui una breve consultazione; poi scaturì dal capannello una vecchia dagli occhi scintillanti di gioia e di arguzia: fece due passi avanti e con voce squillante pronunciò: — Kura! Kùritsa!

Era molto fiera e contenta di essere stata lei a risolvere l'enigma. Da tutte le parti esplosero risate e applausi, e voci di «Kùritsa! Kùritsa!»; e anche noi battemmo le mani presi dal gioco e dall'entusiasmo generale. La vecchia si inchinò, come un'attrice al termine della sua parte; sparì e ricomparve dopo pochi minuti con una gallina in mano, già spennata. La fece dondolare burlescamente sotto il naso di Cesare, come controprova; e come vide che questi reagiva positivamente, allentò la presa, raccolse i piatti e li portò via.

Cesare che se ne intende, perché a suo tempo teneva banchetto a Porta Portese, mi assicurò che la curizetta era abbastanza grassa, e valeva i nostri sei piatti; la riportammo in barca, svegliammo i compagni che già si erano addormentati, riacendemmo il fuoco, cucinammo il pollo e

lo mangiammo in mano, perché i piatti non li avevamo più.

P. Levi
La tregua, Einaudi, riduz.

Intervento collettivo sul testo

Un aiuto efficace per lo svolgimento del lavoro sarebbe costituito dal fatto che ognuno dei ragazzi avesse in mano una copia del racconto: non è una difficoltà impossibile fare un numero adeguato di fotocopie, in modo che ciascuno possa concentrare meglio la propria attenzione, sottolineare quanto gli pare importante fin dalla prima lettura, segnare i passaggi significativi della scaletta, i punti da ampliare, ecc.

Come *schema di intervento* seguo quello già proposto per la vicenda della famiglia DETAPPETI, indicando man mano gli sviluppi progressivi del lavoro.

Lettura collettiva del testo. Si può fare una lettura veloce e preliminare del testo, per averne una prima conoscenza, e avere la possibilità di spiegare e cambiare termini poco usati, e dare eventualmente un altro titolo, che potrebbe essere: «Un'avventura della guerra in Russia». Il professore potrebbe quindi ambientare la situazione particolare nel contesto drammatico e confuso della guerra in Russia, presentando magari delle immagini della ritirata italiana, e delle case e dei contadini russi.

Da una *rilettura* a più voci si determina il ruolo principale di Cesare e del narratore, compagno dell'avventura (al quale si può dare un nome), il gruppo dispartito dei contadini russi, con il vecchio focoso, le diverse donne, alcuni ragazzi, il gruppo degli italiani, che arrivano alla capanna scoperchiata, e che possono essere meglio caratterizzati.

Cesare quindi, come un tipo stravagante e insieme pratico, spavaldo e cameratesco, capace di adattarsi e tentare l'impossibile per farsi capire mimicamente dai contadini russi; il narratore X, accondiscendente e più prudente e cauto e che trova la soluzione per farsi comprendere. Nel gruppo dei soldati italiani si possono delineare un soldato ferito, un altro che brontola in continuazione, un altro che è distrutto dalla stanchezza e che si sveglia soltanto all'odore della gallina arrostita, ecc. Nel gruppo dei contadini russi emerge il vecchio con il fucile in mano, diversi tipi di vecchiette e

di donne, fra le quali quella più arguta e che riesce a interpretare il disegno della gallina.

In rapporto alle immagini che il professore avrà presentato all'inizio si potranno prevedere i *costumi* per i singoli due gruppi. Per esempio degli ampi sbiaditi cappotti militari grigioverde, con scarpe scalciate o addirittura con delle ampie fasce che avvolgono i piedi; sulla testa berretti di lana, dalle diverse fogge; dei sacchi di diverso formato, che i soldati trascinano per terra dalla stanchezza; e analogamente qualcosa di adatto per il gruppo dei contadini russi.

I vari ambienti sono già specificati dal testo. Per allargare leggermente la vicenda si può un po' prolungare il cammino dei soldati sulla neve, prima di raggiungere la capanna. Questa può essere facilmente ricostruita con del compensato o del polistirolo, sbrecciata e decadente, con qualche finestra penzolante al di fuori.

L'ambiente successivo è la camminata nella notte alla ricerca della gallina verso il villaggio. Sagome di alberi potrebbero essere proiettate usando una diapositiva, oppure se si vuole rendere il fatto più realistico, costruire un fondale, oppure calare dall'alto dei fusti di alberi (avendo la possibilità di agire in un palcoscenico attrezzato).

In seguito il minivillaggio russo, con la prospettiva di qualche capanna, attorno a una specie di cortile. E non è difficile con i materiali indicati prima, risolvere il problema.

In questa vicenda diventa un elemento importante *l'uso della luce* nei diversi passaggi: l'effetto del tramonto all'inizio, con la luce decrescente e rossastra, il fuoco che accendono i soldati nella capanna (raccolta di sterpi di rami secchi in un contenitore, l'accensione di un fuoco «vero», oppure usando il trucco della lampada rossa che dà dei bagliori efficaci alla legna); la penombra del cammino dei due amici; lanterne in mano ai contadini russi e un chiarore appena più diffuso....

E per rendere più verosimile la vicenda, o senz'altro più suggestiva, converrebbe *scegliere delle musiche* da usare in sottofondo per la parte iniziale: canti degli alpini, o anche far canticchiare a qualche soldato un canto durante la sosta accanto al fuoco nella capanna; un sottofondo di melodia russa potrebbe forse accompagnare il cammino degli amici alla ricerca della gallina; quando l'accordo è stato raggiunto, potrebbe essere ripreso un sottofondo di melodie

russe, o il ritmo di un canto popolare russo. Un problema da risolvere in precedenza è ancora quello della *disposizione dello spazio* e del passaggio fra i vari momenti principali. Il problema è naturalmente legato all'ambiente in cui si agisce, e alla sua ampiezza. Trattandosi di un'aula, bisognerebbe liberarla dei banchi, e magari guadagnare lo spazio maggiore ponendo ai due angoli opposti in diagonale la capanna incontrata dagli italiani e il villaggio dei russi: si offre così la possibilità di «prolungare» il percorso degli italiani che entrano (dalla porta, o si districano da un ammasso informe accovacciato in un angolo), e il cammino di ricerca nella notte. In questo modo non ci dovrebbero essere delle pause nell'azione. Da notare che una parte delle pareti, nella zona dove avviene l'azione, dovrebbe essere «decorata» con un profilo di bosco; e nello stesso tempo mentre procede l'azione dalla capanna, al cammino, al villaggio russo, anche la luce si concentra per mettere in evidenza i personaggi che sono interessati in quel momento (da notare che non è difficile trovare in prestito o a noleggio dei fari, per ottenere i voluti effetti di luce).

Vorrei osservare che conviene essere abbastanza precisi nel predeterminare questi elementi, in una discussione di gruppo, in modo che la scaletta che si prepara in seguito sia maggiormente dettagliata, e i singoli gruppi di lavoro abbiano chiaro il loro compito e rimanga soltanto da determinare lo sviluppo dei dialoghi.

Stabilire *la scaletta del racconto*, che dovrà contenere gli elementi sopra precisati, in modo che ogni gruppo di lavoro vi trovi una indicazione precisa.

— Gruppo di italiani in cammino alla luce del tramonto; movimento trascinato, stanco, lento, diversificato e caratterizzato singolarmente; ambiente di campagna (per es. o di radura con alberi); canto in sottofondo di alpini.

— Arrivo alla capanna scoperchiata, ma utilizzabile; sistemazione dei singoli, accensione del fuoco; preparazione della cena; scambio di battute.

— Intervento di Cesare che pretende una gallina arrostita. Difficoltà degli altri, insistenza di Cesare, e decisione dell'amico X di accompagnarlo; commenti degli altri.

— Cammino nella radura con alberi alla ricerca del villaggio; grida di richiamo; scambio di battute fra i due avventurieri; scoperta di un sentiero, e improvviso colpo di

fucile; imprecazioni di Cesare, paura dell'amico, arrivo alla radura del villaggio.

— Luce di lanterne e apparizione dei contadini russi guidati dal vecchio col fucile; inizio delle trattative, con le poche parole russe dell'amico X, la presentazione dei piatti come baratto; mimo di Cesare per rappresentare la gallina; intuizione dell'amico X che disegna per terra la figura di una gallina; comprensione della donna; festa di tutti quando una gallina vera arriva; solidarietà fra i due italiani e il gruppetto dei russi nella comprensione reciproca, e nel baratto riuscito; saluti (o un accenno di danza da parte di Cesare con una vecchia russa).

— Ritorno di corsa alla capanna con la gallina; festa dei compagni svegliati; cottura rapida della gallina; festa rapida finale, sottofondo di musica popolare russa e italiana.

Lavoro dei singoli gruppi. Il tempo di realizzazione dei singoli gruppi certamente varia, perché è diversamente impegnativo. Converrà comunque che un gruppo non rimanga inoperoso, ma eventualmente suggerire degli allargamenti al proprio impegno; e nello stesso tempo cercare che i gruppi di lavoro di pittura, di manipolazione, di musica, ecc. siano pronti prima (ma il fatto è abbastanza normale) della preparazione del gruppo di interpreti, in modo da collaborare già in fase di prove ai tentativi dei ragazzi-attori.

In una disparità troppo evidente di preparazione, si possono proporre ai singoli gruppi una rielaborazione del tema, che sia illustrativa della vicenda: disegnare delle diapositive che possono facilmente essere inserite nel racconto; inventare la storia di Cesare; preparare manifesti di pubblicità; avere in mano una documentazione più ampia della grande guerra e della campagna di Russia, che potrebbe essere rievocata fuori campo da un narratore, o stralciata, per sostenere la vicenda; documentare le varie fasi di preparazione, in un diario di bordo, ecc.

La parte centrale rimane sempre la preparazione definitiva del copione per gli interpreti. Si tratta di completare il parlato, come di studiare dei movimenti mimici funzionali per i singoli momenti.

Riguardo alla definizione del parlato, partendo dalle indicazioni del testo, e dalla caratterizzazione dei singoli personaggi (gruppo degli italiani, gruppo dei russi), può essere utile provocare una discussione col-

lettiva dalla quale si desume la traccia definitiva: il momento del cammino nella sera; la scoperta della capanna; l'esaltazione di Cesare e le reazioni degli altri, diffidenti, perplessi; lo scambio di battute normali e spontanee fra i due amici alla ricerca del villaggio; gli scatti di Cesare e le raccomandazioni alla calma dell'amico; un linguaggio prevalentemente mimico anche prima dell'intuizione del disegno della gallina, fra i due gruppi con poche parole che tutti sanno; la conclusione festosa con gli amici al ritorno.

Difficoltà da tenere presente e da superare

Un punto essenziale è quello di ricordare sempre il «messaggio» fondamentale che si vuole comunicare, la strana improvvisa solidarietà che si forma fra due gruppi che non si comprendono e che soffrendo le stesse difficoltà vogliono aiutarsi. Si potrà quindi graduare l'incontro fra i due italiani e i russi, dalla fase di sospetto, alla curiosità, alla comprensione, allo scambio giulivo del baratto, magari sottolineato da un breve sottofondo musicale in cui si confondono motivi popolari italiani e quelli russi.

Un'altra difficoltà sempre presente in questo tipo di lavoro è che i ragazzi non siano motivati a sufficienza o gratificati dall'impegno loro richiesto. Reagiscono allora con indolenza e banalità.

La soluzione radicale è che l'insegnante sia per primo convinto della validità di un lavoro del genere; abbia saputo o inoltri i ragazzi a un lavoro di collaborazione; senza preferenza e senza costruire dei leaders, sappia sfruttare delle abilità personali dei ragazzi, che abitualmente vengono trascurate; sappia inoltre presentare degli stimoli visivi, documentaristici, ecc. sull'argomento e sul tipo di lavoro, che facciano riprendere lena; sappia apprezzare le novità che vengono dai ragazzi, in un senso dell'attività o in un altro; prospetti eventualmente, e nel modo più opportuno, che «anche questo è fare scuola», e si verificherà alla fine insieme la resa dei singoli e dei vari gruppi; proponga che la vicenda venga rappresentata a un'altra classe, per discuterne assieme; abbia l'attenzione di documentare fotograficamente le varie fasi del lavoro in modo che con poca spesa ogni ragazzo possa quindi ricostruirsi un suo album.

L'intervento inoltre dell'insegnante dovrebbe essere di stimolo come si diceva, ma anche discreto per far risaltare le origina-

lità dei ragazzi; nello stesso tempo dovrebbe essere disposto a presentare personalmente dei modelli mimici e vocali, non per imporre, ma per suggerire una interpretazione più adeguata.

E tale fatto diventa importante e necessario in quanto di solito i ragazzi tendono a appiattire le espressioni e i dialoghi, a ricalcare frasi convenzionali, a non sapersi «mettere in situazione», e rifare in maniera stereotipata una gestualità mimica.

Così i ragazzi, soprattutto quando formano un gruppo che rappresenta un «collettivo», e in questo caso di italiani o di russi, sono portati a mettersi in posa e a rifare i gesti degli altri. Quindi converrà insistere sulla definita esatta precisazione del temperamento dei singoli, degli interventi anche minimi che devono fare, da cui risulterà poi un effetto di gruppo convincente e efficace. Affrontare direttamente la cosiddetta «gestualità di gruppo» è un'impresa parec-

chio difficile; è meglio evitare e superare la difficoltà con la creazione di qualcosa di fuso e compatto attraverso il lavoro sui singoli e sul rapporto dialogico a due-tre.

In una parola, ragazzi (e adulti) spontaneamente tendono a fare «massa» non a formare un gruppo espressivo.

Oltre all'importanza del «messaggio» da comunicare, uno stimolo sempre (o di solito) efficace per i ragazzi è quello di esasperare le situazioni, e di non fermarsi a una ripresa descrittiva, realistica. Così Cesare può essere un tipo veramente un po' folle; il gruppo di italiani veramente stanchi e sfiniti, con qualche tipo estroso fra di loro; i russi devono reagire minacciosi e le donne un po', o parecchio, esagitate, alla apparizione dei due intrusi. Non si intende di rendere caricaturale la situazione, ma di forzare la convenzionalità delle espressioni e reazioni, per renderle spontanee e gradevoli, anzitutto ai ragazzi.

LA COLLANA DI EG DI TEATRO

1. VENNE FRA LA SUA GENTE
2. OCCHIALI PER VEDERCI
3. QUALCOSA DA RACCONTARE SUL NATALE
4. SERAPIO E ERBABUONA
5. LA PELLE DI DIO
6. LA PASSIONE
7. SCENE DA UN PROCESSO SENZA VERDETTO
8. SENZA FRETTA
9. RECITIAMO IL NATALE

EDITRICE ELLE DI CI, Corso Francia 214
10096 LEUMANN (Torino)

SCUOLA NATURA: UN'INIZIATIVA PER UNA SCUOLA DIVERSA

Obiettivi: vita comunitaria, dentro la natura.

A confronto: la vita nella natura con la vita nel cemento.

Gottardo Blasich

L'iniziativa Scuola Natura è stata lanciata nel 1979 dall'Amministrazione Comunale di Milano, per offrire durante l'anno scolastico alle scuole materne ed elementari l'esperienza di un soggiorno di un paio di settimane presso le colonie dello stesso Comune, situate al mare o ai monti. Intere classi interessate alla proposta potevano partecipare secondo turni prestabiliti e secondo la capacità di ospitalità delle diverse colonie.

Gli obiettivi che si ponevano agli insegnanti di Milano come agli educatori della colonia erano precisati in questi termini:

— offrire la possibilità di una vita comunitaria in luoghi salubri;

— provocare un arricchimento del processo educativo attraverso uno stretto contatto con la natura;

— stabilire un confronto con realtà umane, culturali, sociali diverse da quelle milanesi (dal volume *Scuola Natura*, stampato a cura del Comune di Milano, ed. Emme, 1980, che raccoglie un materiale svariato riguardante il primo anno dell'esperienza).

Gli obiettivi erano certamente stimolanti e funzionali a un significato dell'apprendimento più comprensivo e vario.

La novità stessa dell'esperienza, soprattutto all'inizio, logicamente poteva ridurre la portata degli obiettivi, in quanto questi richiedevano da parte degli insegnanti di Milano un atteggiamento di disponibilità e di elasticità per sfruttare pienamente gli stimoli del soggiorno in colonia, e si richie-

deva da parte del personale della colonia una rivalutazione del proprio ruolo, una capacità di riscoperta di ambienti noti, o superficialmente conosciuti, la prontezza di saper coinvolgere i ragazzi nella scoperta di un territorio e di una elaborazione organica delle informazioni ricavate.

Da parte mia, anche per mancanza di dati circostanziati riguardanti il lavoro compiuto nelle altre colonie, mi limito a riferire lo sviluppo verificato nella colonia di Andora, dove sono intervenuto all'inizio dell'attività, e quindi nell'ottobre '82. E mi soffermerò soprattutto su quest'ultimo intervento per il significato che ha avuto.

Prima fase: apprendimento e sperimentazione delle tecniche dell'animazione

La richiesta che proveniva dal personale della colonia si riferiva all'apprendimento e alla sperimentazione diretta delle diverse tecniche di animazione. In un gruppo di quattro animatori, e con la presenza di una esperta in psicopedagogia, si è cercato di rispondere a tali esigenze. Lo stile del lavoro ha quasi preso la fisionomia di una strategia d'urto, prolungato per 5-6 giorni, con 8 ore di impegno giornaliero che non si rivolgeva soltanto agli educatori, ma a tutto il personale.

Il personale era stato suddiviso in gruppi che secondo un calendario determinato ruotavano partecipando agli incontri con gli animatori, che proponevano le varie tecniche d'animazione: giochi di gruppo e di so-

cializzazione, linguaggio sonoro-musicale, manipolazione dei materiali, creazioni e elaborazioni pittoriche, drammatizzazione.

Da parte mia mi ero assunto il lavoro sul linguaggio gestuale e sulla drammatizzazione. E inizialmente, prima dell'allenamento gestuale vero e proprio, mi era sembrato giusto compiere una rapida escursione in un paese che conservava la struttura medievale, con un castello dell'epoca. Si era raccolto materiale con foto e schizzi, testimonianze di leggende del passato. Quindi mentre si portava avanti il discorso della tecnica dell'improvvisazione, e delle altre dimensioni della drammatizzazione, si cercava di fissare una storia sulla vita del paese, così come verosimilmente poteva essersi svolta nel passato. La vicenda ricostruita in gruppo, aveva questo sviluppo: la risorsa principale del paese era la pesca, e quindi periodicamente gli uomini dovevano abbandonare la famiglia per delle spedizioni anche prolungate. Durante una di queste assenze una donna del paese aveva ospitato in casa un saraceno incontrato nel bosco, ferito e sanguinante. La voce si era diffusa per il paese, e si era creato un certo panico, per timore di come gli uomini al loro ritorno avrebbero accettato e giudicato il fatto. E infatti la prima reazione del marito della donna «ospitale», come degli altri uomini era stato di furore e di vendetta. Interveneva alla fine il castellano, che con la sua autorità calmava tutti e indiceva una festa.

Con un altro animatore il gruppo si era allenato a produrre e a registrare l'effetto delle onde del mare, di una tempesta e altri risultati sonori; sfruttando materiali di ricupero si erano delineate le diverse case del paese, il castello, i consumi per le donne e i pescatori. La realizzazione finale della vicenda era la convergenza di apporti di diverse tecniche, e rivelava un buon grado di disinvoltura interpretativa nei personaggi.

In successivi incontri ad Andora lo scopo era ancora quello di perfezionare le tecniche espressive. Oltre a questo obiettivo si era tentato di delineare un programma di ricerca progressiva dal punto di vista storico delle possibilità offerte dall'ambiente. Per la brevità del tempo dato alla stesura del programma e per la complessità del programma stesso, non mi risulta che questo sia stato utilizzato con le scolaresche ospiti della colonia.

Si era quindi creata una situazione di scompenso per gli educatori di Andora: a una

apprezzabile abilitazione nelle tecniche espressive non corrispondeva una adeguata capacità di programmare il lavoro di ricerca in una programmazione organica. Ed era questa l'esigenza che si era manifestata all'esperta di psicopedagogia in un incontro ad Andora al termine dell'anno scolastico 1981-82. Se si voleva procedere in un vero salto di qualità delle attività di Scuola Natura, era necessario intervenire in maniera diversa, proponendo chiaramente e lucidamente agli educatori della colonia la metodologia della ricerca e la progettazione per temi e settori specifici. Non ci si poteva ormai disperdere nella varietà delle tecniche dell'animazione, ma rivalorizzarle in una progettazione. In tal modo si avrebbe avuto anche la possibilità di presentare agli insegnanti di Milano qualcosa di concreto e di determinato, su cui orientarsi ancora prima del soggiorno in colonia.

Seconda fase: progettazione di una ricerca espressiva per temi

Ero stato contattato dai responsabili del Comune che si interessano del settore Scuola Natura per intervenire ad Andora con lo scopo preciso di far sperimentare agli educatori una metodologia della ricerca e quindi per aiutarli a stendere delle progettazioni di ricerca su alcuni temi.

La proposta di lavoro

Era opportuno stendere un programma di lavoro e farlo giungere agli educatori di Andora, prima di arrivare in colonia, in modo che gli educatori stessi fossero informati e stimolati a una previa riflessione.

Avendo saputo che gli educatori ad Andora stavano lavorando a un audiovisivo con diapositive sonorizzate sul mare, conveniva riprendere il tema del mare, considerandolo da diversi punti di vista:

— come premessa al lavoro sarebbe stata richiamata la metodologia della ricerca;

— il tema specifico del mare doveva essere definito in alcuni aspetti complementari e convergenti;

— l'intervento sul campo richiedeva una suddivisione in sottogruppi, una scelta degli strumenti idonei per raccogliere informazioni e dati, avere una documentazione diretta che eventualmente poteva essere integrata da una documentazione indiretta;

— la elaborazione dei dati raccolti sarebbe stata differenziata secondo gli strumenti impiegati, con un confronto fra i sottogruppi per mettere in evidenza la tipicità della documentazione raccolta e la possibilità di integrazione dei diversi apporti in un insieme organico;

— dato che la ricerca non poteva fermarsi a una rielaborazione scritta, ma tendeva a una esplicitazione espressiva e comunicativa, bisognava rilevare uno spazio esterno o interno all'edificio per la realizzazione di questa fase espressiva;

— i singoli sottogruppi dovevano quindi orientarsi a una revisione espressiva dei dati raccolti, preferendo e scegliendo una dimensione documentaristica, realistica o a livello fantastico;

— oltre alla possibilità di una espressione pittorica a grandi dimensioni, la costruzione di pannelli e di murales, di collages, ecc., si poteva prevedere la costruzione di plastici con la manipolazione di materiale di ricupero, di creta, ecc.;

— il momento espressivo-comunicativo più stimolante e efficace doveva essere costituito dalla impostazione di una «storia» da rappresentare tenendo conto di svariate possibilità (burattini, maschere, un audiovisivo, uno sceneggiato radiofonico o televisivo, un racconto da cantastorie, una drammatizzazione vera e propria, una «giostra» di movimenti corali attorno a grandi pupazzi, ecc.);

— si poteva prevedere di completare l'audiovisivo sul mare, riprendendo gli aspetti mancanti e impostando la colonna sonora;

— dopo la rappresentazione e giustificazione dei singoli risultati da parte dei sottogruppi, era necessario compiere una verifica, per controllare come le singole fasi del lavoro si erano articolate in maniera coerente con l'impostazione di partenza;

— avendo infine sperimentato un tipo di progettazione, doveva essere agevole stendere alcuni modelli di programmazione attorno ad alcuni temi, da comunicare in seguito agli insegnanti di Milano.

Lo svolgimento del lavoro

Devo osservare che una simile proposta di lavoro avrebbe dovuto essere avanzata agli educatori della colonia nei primi incontri di due-tre anni prima. Nonostante questo sbaglio da parte di noi animatori, potevo sperare in un risultato positivo, per la dispo-

bilità che gli educatori in genere avevano dimostrato di fronte alle tecniche d'anima-zione e alla loro esperienza di rapporto con i diversi gruppi-classi che avevano soggiornato ad Andora.

Una difficoltà più pesante derivava dal limite di tempo a disposizione (3 giornate!) per cui dovevo saper insistere sulle cose essenziali e nuove, e pretendere un ritmo di lavoro senza margini dispersivi.

Gli educatori nell'ultimo incontro con l'esperta di psicopedagogia avevano già avuto l'occasione di saggiare a livello descrittivo e teorico una programmazione di ricerca sul bosco, con la precisazione degli strumenti e degli obiettivi corrispondenti alle diverse fasi della ricerca.

Richiamando quell'esperienza potevo perciò con maggiore persuasività far stendere su grandi cartelloni i punti essenziali della metodologia della ricerca, che tende a concludersi in un risultato espressivo e comunicativo polivalente. Oltre allo schema della ricerca (che non ripropongo qui, avendone trattato sulla rivista, riferendo alcune esperienze) proponevo un riferimento bibliografico essenziale: i volumi di Giardello-Chiesa, *I contenuti della ricerca, I campi di indagine, Gli strumenti per la ricerca* (La Linea ed., Padova), e il volume di Balestra-Boveri-Florian, *Scuola è ricerca* (Musolini ed., Torino).

Per un sostegno di natura teorica che gli educatori della colonia dovevano fare propri e quindi saperli comunicare agli insegnanti e ai gruppi-classe di Milano, aggiungevo schematicamente i presupposti e gli scopi della ricerca, recuperando degli appunti stesi sulla rivista (EG '80, n. 1): valorizzare l'esperienza del presente, superare il diaframma fra scuola e non scuola, sperimentare l'unità fra lavoro intellettuale e attività pratica, stimolare la creatività, offrire l'occasione di usare una varietà di linguaggi espressivi, impegnarsi in un lavoro interdisciplinare. Un punto, del resto importante, ma che non riuscivo a sviluppare per mancanza di tempo, e che lasciavo alla riflessione degli educatori riguardava l'atteggiamento richiesto dagli educatori e insegnanti per impegnarsi in maniera corretta in un lavoro di ricerca espressiva. Il passaggio successivo era la stesura della ricerca sul mare, seguendo lo schema precedentemente illustrato sulla ricerca in generale:

— stimoli iniziali per la ricerca;

— determinazione di alcuni aspetti del tema riguardante il mare: la pesca, la col-

tivazione caratteristica del vicino entroterra, il turismo;

— ipotesi di lavoro: riscoperta della vita del mare e suo sfruttamento positivo e negativo da parte dell'uomo;

— delimitazione del campo: per la pesca, il porto di Laigueglia e di Andora; per la coltivazione una visita al territorio sotto il castello; per il turismo visita alle agenzie turistiche, agli amministratori comunali e al Sindaco;

— definizione degli strumenti: album da disegno per schizzi e disegni; macchina fotografica con pellicola in b/n o in diapositive; registratore per le interviste;

— intervento sul campo per la raccolta della documentazione diretta, dopo aver previsto le domande delle interviste e stabilito i punti da riprendere con la macchina fotografica;

— elaborazione dei dati: completamento degli schizzi, stesura degli interventi più interessanti ricavati dalle interviste;

— costruzione di una storia a livello fantastico, magico, documentaristico, usando la tecnica più funzionale;

— presentazione da parte dei vari sottogruppi dei loro risultati, verifica del lavoro svolto coerentemente o meno, secondo il progetto prestabilito;

— in base all'esperienza fatta, stesura di modelli di progettazione su alcuni temi.

L'intervento sul campo doveva limitarsi al breve spazio di due-tre ore. Nonostante la brevità del tempo, il sottogruppo interessato alla coltivazione nell'entroterra (che seguivo personalmente con la mia macchina fotografica) ha avuto la possibilità (e la fortuna) di intervistare a lungo un contadino che già conoscevano, disponibile e preciso nelle risposte, e a incontrare un altro contadino che completava le informazioni precedenti.

Il sottogruppo impegnato sul problema della pesca si era recato al porto di Laigueglia e aveva raccolto una serie di informazioni da alcuni pescatori e scattato un certo numero di foto; doveva impegnare dell'altro tempo per sondare il porto di Andora e completare le informazioni. Nella medesima situazione si è trovato il sottogruppo impegnato sul tema del turismo, che poteva in una prima fase rivolgersi alle agenzie di turismo, e quindi doveva uscire di nuovo per intervistare gli amministratori comunali e il sindaco.

La conseguenza di questa sfasatura nei tempi dell'intervento sul campo è stata che il «sottogruppo della coltivazione» riusciva a riordinare i dati raccolti nelle interviste in maniera ordinata e precisa, mentre gli altri due sottogruppi dovevano accontentarsi di cogliere schematicamente i punti essenziali, rimandando ad un altro momento una trascrizione più completa. Nel frattempo gli schizzi venivano ripassati, mentre per le foto scattate bisognava aspettare alcuni giorni per lo sviluppo e la stampa.

Per mantenersi dentro le strettoie del tempo a disposizione non era possibile sviluppare in linguaggio pittorico, o secondo la manipolazione di materiali poveri e di uso corrente, le informazioni raccolte. Il margine di tempo che restava conveniva impiegarlo nella impostazione di una storia drammatizzata, che riprendesse liberamente le informazioni acquisite.

Il «sottogruppo delle coltivazioni» sceglieva la tecnica delle ombre cinesi, manovrando le sagome di foglie e di diversi prodotti. Lo sviluppo della vicenda era sommariamente questo. Una foglia trasportata dal vento arrivava su un campo desolato. E assieme a lei, via via giungevano altri prodotti, che purtroppo erano colpiti da parassiti e da malattie. Si rivolgevano al contadino del campo per avere un aiuto, e rapidamente erano liberati dai loro malanni: per ciascuno il contadino aveva il rimedio efficace, e tutti i prodotti potevano rifiorire rigogliosi.

Al sottogruppo che si era interessato alla visita ai porti e alla pesca, avevo suggerito di costruire una barca usando del polistirolo. La barca stessa diventava il centro per una storia. La barca era rimasta abbandonata sulla riva; un giorno vi arriva cantando un pescatore, che rimane stupito quando la barca si mette a parlare e rivela di essere stata il «terrore di tutti i mari».

Ora invece era tutta malmessa e abbandonata sulla spiaggia. La barca rievoca le sue avventure sul mare, nel vento, nella bufera; da parte sua il pescatore lamenta la fatica del suo lavoro e si lascia persuadere a rimettere a posto la barca. Il risultato è positivo per il pescatore e la barca è ritornata alla vita, e riprendono insieme il mare. Al ritorno da una spedizione in mare la barca è carica di pesci, e viene circondata da una folla di compratori. E la vita riprende felice per la barca e il suo pescatore.

Il terzo sottogruppo su uno striscione di carta da pacco in breve tempo aveva ri-

preso i tempi più rilevanti della propria indagine: il problema dell'acqua ad Andora, il flusso turistico, l'inquinamento delle spiagge, ecc. Una proposta ulteriore che avevo avanzato era quella di trasformare lo striscione in tanti pannelli da cantastorie, mentre un gruppetto mimava l'immagine corrispondente. Il lavoro sembrava impegnativo, anche per la solita mancanza di tempo; avevo allora suggerito di organizzare una festa, recuperando i personaggi del sindaco, degli amministratori locali, degli agenti turistici, preparando un semplice piatto locale, e cercando di coinvolgere in canti e danze gli altri sottogruppi e il resto del personale della colonia.

Lo sviluppo della festa e il relativo coinvolgimento del pubblico non è stato calcolato esattamente e la festa si è ridimensionata in una pausa distensiva, con una musica dal ritmo ballabile, che sollecitava alla danza qualche coppia, mentre si gustava il piatto locale. Devo ammettere che il gruppo era rimasto isolato a risolvere i problemi dell'organizzazione della festa, e da parte mia non avevo esigito un piano preciso di sviluppo. Restava almeno l'indicazione della possibilità di risolvere anche in un clima di festa una ricerca che aveva precedentemente avuto delle rielaborazioni tecniche diverse.

Nella discussione di verifica si doveva giustamente riconoscere che malgrado la novità della proposta di organizzare il lavoro, i singoli sottogruppi avevano reagito in maniera pronta e impegnata. Non si era constatato quella dispersione o quella perplessità che si poteva temere.

Non era una contraddizione il fatto che le vicende dei primi gruppi o il progetto di festa fossero una manipolazione dei dati oggettivi raccolti. Lo spunto oggettivo non è un freno per la fantasia, che rimane libera di spaziare come preferisce. E se questo è valido in genere, è tanto più esatto per un lavoro con i bambini e i ragazzi che non possono essere costretti a limitare la loro espressione in un ricalco pedante dei dati raccolti. La spontanea rielaborazione fantastica è una manifestazione della creatività, che non deve sentirsi legata al puro dato oggettivo, ma deve piuttosto muoversi in un altro diverso spazio «oggettivo». Del resto il complesso delle informazioni nuove ricavate da una attenta esplorazione possono essere riprese dall'insegnante, e sviluppate e integrate con altri apporti in un secondo momento dove prevale l'osservazione precisa e circostanziata. Resta comunque da aggiungere che anche a livello

espressivo si possono ritrovare delle formule sceniche e drammatizzate, dove si rispettano i dati e le informazioni nella loro oggettività.

La stessa osservazione vale per le altre esplicazioni tecniche, per la pittura personale e collettiva, per la manipolazione dei materiali, ecc.

La progettazione di alcuni temi di ricerca espressiva

La buona rispondenza dei singoli gruppi a seguire il lavoro, anche se condotto in tempi concentrati, rendeva disponibili gli stessi gruppi a studiare alcuni schemi di progettazione.

Una prima proposta riguardava *il periodo medievale*.

— Giustificazione della proposta: viene avanzata la possibilità di una ricerca per questi motivi: far vivere ai bambini dei momenti storici, a contatto con l'ambiente, in modo da concretizzare le notizie storiche che hanno ricevuto soltanto, o prevalentemente in modo astratto; evidenziare la necessità di una continuità fra lo studio di determinate nozioni storiche ed altri generi di lavoro (foto, relazioni, schizzi, interviste) derivati dall'esperienza diretta; attraverso metodi diversi far affiorare le capacità individuali e dell'intera scolaresca: rappresentazione drammatica di un determinato periodo storico, ad esempio l'invasione dei saraceni; ricostruzione di questo periodo attraverso visite ai musei, lettura di leggende, ecc.; far capire al bambino l'importanza dell'utilizzazione dei diversi mezzi di espressione; creare le condizioni per cui il gruppo abbia la possibilità di sperimentare un lavoro interdisciplinare.

— Raccolta di una documentazione audiovisiva, e di altri sussidi sui resti medievali di Andora e dintorni.

— Studio sui tre aspetti: storico, artistico e leggendario.

— Analisi degli elementi medievali nella loro originalità umana e sociale, in quanto sono una documentazione del passato che mantiene una suggestione viva per il nostro presente (ipotesi della ricerca).

— Escursioni da effettuare: Andora, il suo castello, ponte romanico; Cervo come borgo medievale.

— Determinazione del tempo delle escursioni: mattino o pomeriggio, secondo le opportunità.

— Strumenti da usare: macchine fotografiche, registratore per eventuali interviste, album da disegni per documentazione diretta; esame di libri che illustrino questo periodo con leggende, cenni storici, dépliants, consultazioni di biblioteche o musei, per una documentazione indiretta.

— Illustrazione preventiva sui luoghi interessanti dove compiere le escursioni; preparazione di un elenco di domande da utilizzare per le interviste.

— Elaborazione dei dati. Gruppo foto: sviluppo delle foto; gruppo schizzi: completamento dei disegni; gruppo registratore: riascolto delle interviste e costruzione di pannelli o cartelloni con eventuali cenni ad altre discipline.

— Ricostruzione dei periodi storici osservati attraverso l'utilizzazione di vari strumenti tecnici e mezzi espressivi: pittura, ombre cinesi, manipolazione di materiale vario, drammatizzazione, burattini, maschere.

— Presentazione dei singoli gruppi dei lavori realizzati.

— Discussione con i ragazzi sulle impressioni a livello individuale e collettivo, derivanti dall'esperienza vissuta.

— Determinare alcuni aspetti ritenuti particolarmente interessanti, in modo da continuare e completare il discorso iniziato ad Andora per svilupparlo a Milano.

La seconda proposta riguardava il tema del mare.

Si propone una ricerca espressiva condotta ad Andora, per questi motivi che sembrano pedagogicamente validi e interessanti per i ragazzi: valorizzare l'esperienza del presente, dando ai bambini la possibilità di osservare e di entrare in diretto contatto con l'ambiente; dare la possibilità al bambino di constatare i vari aspetti del lavoro, intellettuale e manuale; dare all'individuo e al gruppo uno stimolo per sviluppare la propria creatività; valorizzare i vari tipi di linguaggi espressivi dei bambini, con l'utilizzo di una pluralità di mezzi di comunicazione; verifica di un lavoro interdisciplinare; offrire al bambino la possibilità di esprimere lo stesso contenuto in modi diversi: drammatizzazione, linguaggio corporeo, pittorico-grafico, ecc.

Per raggiungere i sopracitati obiettivi si propongono i seguenti contenuti e la corrispondente metodologia: oltre alla comunicazione verbale, fotografie, disegni, ecc., riscontriamo la necessità nel bambino di esplorare gli spazi esterni, la spiaggia e la

costa. E' necessario quindi delimitare un campo in cui svolgere la ricerca.

— Per quanto concerne la ricerca concentrata sul mare, proponiamo Andora, per l'aspetto prevalentemente turistico del piccolo porto e del paese; Laigueglia, per l'aspetto economico legato alla pesca, e la possibilità di intervistare i pescatori, un borgo tipicamente ligure, con richiami possibili alle invasioni saracene; Oneglia, con la possibilità di vedere un porto commerciale, che può essere confrontato con i precedenti porti; Cervo, caratteristico per la sua ubicazione.

— Gli strumenti da usare per l'esplorazione del «campo»: macchine fotografiche, registratori per interviste, album per riprodurre disegni dal vivo.

— Elaborazione dei dati raccolti: sviluppo delle pellicole, riascolto delle registrazioni, fissando dati e personaggi di rilievo, completare e confrontare i disegni.

— Con il materiale raccolto si ha la possibilità di realizzare: pannelli, plastici, lavoretti vari con sassi, vetri e conchiglie; eventuali rappresentazioni teatrali, ombre cinesi, invenzione di una fiaba sul mare, proiezione di diapositive, ecc.

— La verifica finale deve essere effettuata dagli insegnanti insieme ai bambini, per aver modo di constatare se effettivamente si sono raggiunti gli obiettivi prefissati, e se ci siano nuovi spunti di partenza per ulteriori ricerche.

La terza proposta si rivolgeva all'entroterra ligure.

— Obiettivi: dare al ragazzo una serie di stimolazioni in ordine allo sviluppo di tutte le sue potenziali capacità fisiche e intellettive; in particolare stimolare la capacità di osservazione di un ambiente abitualmente sconosciuto, e tendere a cogliere i rapporti esistenti fra natura, interventi dell'uomo, fenomeni atmosferici; sollecitare una maggiore socializzazione all'interno dei gruppi, secondo le varie fasi del lavoro; stimolare una multiforme capacità espressiva dei nuovi dati acquisiti, usando le varie tecniche d'animazione.

— Gli stimoli di partenza della ricerca saranno realizzati dalla presentazione dell'ambiente, impiegando del materiale già esistente, come audiovisivi, foto, schizzi, registrazioni, cartine, e altri sussidi. Si solleciterà una discussione con i ragazzi, mettendo in evidenza quegli aspetti che sembrano essenziali: per es. conoscenza particolareg-

giata dei tipi di coltura praticati nella zona.

— Per chiarire il problema si passa a un'ipotesi di ricerca, individuando i luoghi da conoscere: pianura con orti, frutteti, serre; collina e coltivazioni a terrazze, con vigneti; il bosco e il sottobosco.

— Il campo in cui si svolge la ricerca comprende: la pianura in zona S. Giovanni, in tutte le stagioni (tempo impiegato, una mattina); la collina in zona castello durante l'autunno e l'inverno (una mattina o un pomeriggio); il bosco e il sottobosco, in zona S. Vincenzo, in autunno e primavera, nell'arco di una giornata.

— Gli strumenti utilizzati per la realizzazione della ricerca sono: macchine fotografiche, per foto e diapositive; album per schizzi; contenitori per la raccolta di foglie e frutti; registratore e serie di domande preparate per eventuali interviste.

— Raggiunto il luogo della ricerca, si interviene con i suddetti strumenti, realizzando foto e diapositive sull'ambiente e su particolari interessanti; disegni che esprimano situazioni determinate; registrazioni di suoni e rumori, e interviste di personaggi caratteristici del luogo; raccolta di materiale per un erbario ed eventuali lavori manuali e di ricerca.

— Rielaborazione dei dati raccolti. Costruzione, ad es. di un erbario, ingrandimento di un particolare ripreso dagli schizzi e riportato su un grande pannello; calco in gesso del materiale raccolto (ad es. riccio di castagna, guscio di lumaca, corteccia, ecc.); produzione e presentazione di diapositive con sottofondo di rumori e suoni registrati sul luogo, e un eventuale commento; plastico riproducente l'ambiente visitato; proposte di drammatizzazione, realizzate e presentate dai bambini stessi; feste paesane in corrispondenza della stagione, e quindi per la vendemmia, ecc.; ombre cinesi, maschere, burattini, azioni mimiche.

— Verifica collettiva con i bambini e gli insegnanti, sulla ricerca stessa.

Conclusioni provvisorie

Osservazioni pertinenti e precise si potranno fare dopo una serie di incontri di verifica che spero di avere con gli educatori di Andora. Fin d'ora si possono avanzare alcuni rilievi.

— Anche il lavoro di programmazione che segna un vero passo in avanti nell'organizzazione di Scuola Natura non ha dei ri-

sultati infallibili. Educatori e insegnanti hanno in mano uno strumento che devono rivedere insieme, riadattare al gruppo di bambini che si presentano in colonia, un modello da rivedere secondo le esigenze che certamente cambiano, e non soltanto in rapporto al primo e al secondo ciclo.

— Questo stesso fatto esige una capacità di adattamento e una disponibilità vicendevole fra educatori della colonia e insegnanti di Milano.

— Gli insegnanti di Milano, in particolare, dovranno essere pronti e disposti a vivere una «avventura pedagogica» diversa, soprattutto quando sinceramente e onestamente riconoscono che a livello personale e nel rapporto con il gruppo classe non sono allenati a un lavoro di ricerca ambientale, che quindi si esplica con una varietà di forme espressive.

— Gli stessi insegnanti di Milano non dovranno considerare il periodo in colonia come una parentesi o come una esperienza occasionale, ma come uno «stile diverso» di fare scuola e di avere i rapporti con la propria classe. Di conseguenza non dovrebbero prestabilire dei calendari, temendo di perdere tempo se i ragazzi non fanno 3-4 ore di scuola e studio abituale, se non si compiono delle gite reclamizzate nei dintorni di Andora.

— Da parte degli educatori di Andora si esige una duttilità e una buona disponibilità per giustificare il significato della ricerca a insegnanti e bambini, per stimolare a una serie di tecniche espressive che abitualmente non vengono impiegate nel curriculum ordinario. E ancora gli stessi educatori della colonia dovranno essere preparati a offrire degli stimoli adeguati (e precedentemente elaborati), a suggerire agli insegnanti un riferimento bibliografico sulla ricerca e sulle tecniche di animazione.

— Il rapporto fra educatori della colonia e insegnanti di Milano non dovrebbe limitarsi al tempo del soggiorno, ma si dovrebbero prevedere degli incontri preliminari (a Milano), documentare con gli AV il processo di lavoro compiuto dai ragazzi, prevedere una continuazione e un approfondimento della ricerca a Milano, di cui gli educatori di Andora dovrebbero essere informati.

Il discorso può interessare, con i dovuti «aggiustamenti» anche le altre colonie. E dovrà essere ripreso, come dicevo, con la documentazione di un periodo di soggiorno e con la verifica del lavoro svolto.

ATTO UNICO

Rassegna teatro giovani Lombardia.

- Il **CCSA** e la rivista **ESPRESSIONE GIOVANI**, con il patrocinio della **REGIONE LOMBARDA** e del **COMUNE DI MILANO**,

indicono un **CONCORSO DI RECITAZIONE**

aperto a gruppi giovanili — anche misti — non professionisti, di età media fino ai venticinque anni.

- Si concorre con UN ATTO UNICO di qualsiasi genere e autore, della durata non superiore ai 30 minuti circa.

REGOLAMENTO

1. Possono fare domanda di ammissione al concorso tutte le Compagnie o gruppi teatrali della Lombardia, entro e non oltre il 30 maggio dell'83, su carta semplice indirizzata a: Centro Culturale S. Ambrogio, Via Melchiorre Gioia 48, 20125 Milano, e con il versamento di L. 50.000, sul CCP.
2. Il Comitato organizzatore selezionerà i concorrenti a mezzo di esperti di propria fiducia (per verificare l'idoneità degli autori e del testo), ciascuno nel luogo indicato dai singoli concorrenti. Le selezioni saranno fatte entro il 15 ottobre.
3. L'ammissione dei 9 gruppi al Concorso sarà decisa insindacabilmente dal Comitato organizzatore.
4. Nella domanda di ammissione dovrà essere chiaramente indicato:
 - il titolo dell'ATTO UNICO che si vuole rappresentare;
 - nome e cognome dell'autore, con relativo nulla-osta della S.I.A.E.;
 - nome e cognome del traduttore e dell'editore, in caso di opera d'autore straniero;
 - nome e indirizzo del gruppo teatrale, con il nome del responsabile della Compagnia;
 - la segnalazione della data disponibile a sottoporsi alla prova di selezione e l'indirizzo del luogo dove viene rappresentato.
5. I gruppi ammessi dovranno dare conferma di accettazione a mezzo lettera raccomandata.
6. I nove spettacoli in concorso verranno rappresentati in tre serate al Teatro Don Bosco di Via Melchiorre Gioia 48, Milano, in data da determinare entro la seconda metà di novembre '83 e incondizionatamente accettata dai gruppi.
7. Il Comitato organizzatore mette a disposizione dei gruppi un elettricista e un macchinista, e un tecnico dei suoni.

Il palcoscenico del Teatro Don Bosco misura:

 - larghezza utile del boccascena, m 12;
 - profondità, ribalta compresa, m 8
 - altezza dal palco al graticcio, m 12.

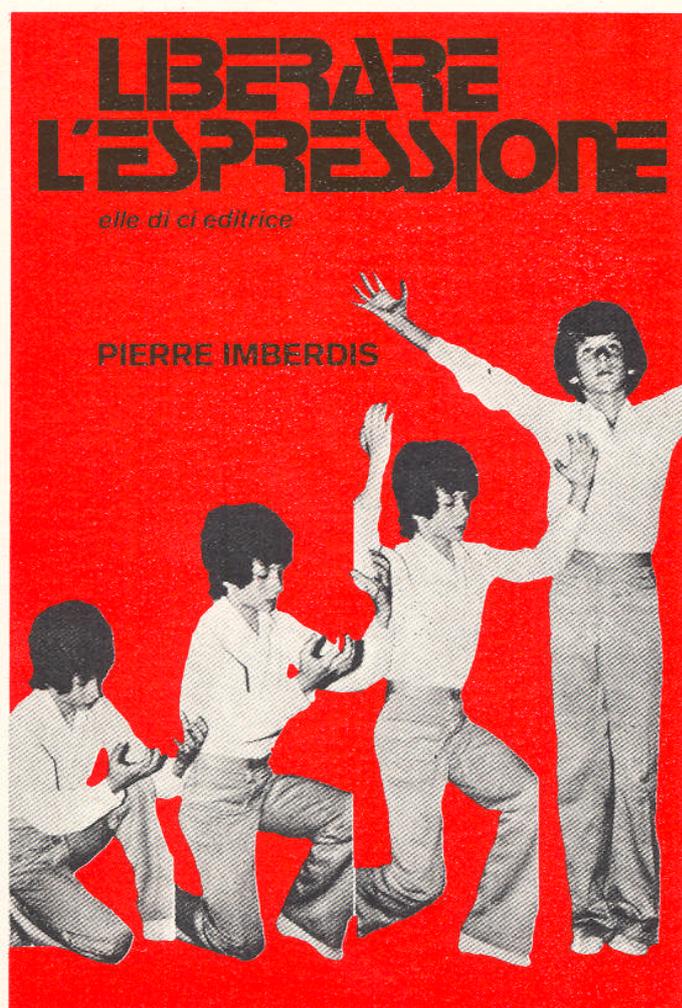
Ogni gruppo dovrà disporre di speciali scene, costumi, attrezzature luminose e d'arredamento
8. La Giuria sarà composta da un Presidente, un Relatore, tre giudici. Verrà chiesto un giudizio anche al pubblico partecipante.
9. I premi in palio:
 - Trofeo e un milione di lire per la migliore interpretazione di gruppo.
 - Premio per la miglior regia.
 - Premio per il miglior attore/attrice.
 - Premio per la migliore scenografia/coreografia.
 - Premio per lo spettacolo più gradito dal pubblico.
 - Targa di partecipazione alle Compagnie concorrenti.

EDITRICE ELLE DI CI

PIERRE IMBERDIS

LIBERARE L'ESPRESSIONE

pp. 212 - L. 6.500



Il linguaggio verbale non è l'unico mezzo espressivo di cui possiamo disporre. Il comune linguaggio dei gesti se opportunamente educato, può rivelarsi felicemente espressivo. Il volume vuole essere un sussidio per liberare ed educare l'espressione.



EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

EDITRICE ELLE DI CI

NOVITÀ

GOTTARDO BLASICH

ANIMAZIONE nella scuola e nel territorio



pp. 192 - L. 7.500

editrice elle di ci

Gottardo Blasich
**ANIMAZIONE NELLA SCUOLA
E NEL TERRITORIO**

Il volume presenta problemi, esperienze e proposte e offre un materiale diversificato e stimolante a quanti non accettano una cultura a livello individualistico, ma tendono a una ricerca espressiva che valorizzi il singolo, proprio perché inserito in un gruppo aperto alla ricerca, alla discussione dei problemi più urgenti, alla comunicazione.

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)