



Espressione Giovani '81

EG '81

bimestrale / anno quarto
n. 3 / maggio-giugno 1981

redazione

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

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

Con la collaborazione dei CGS/CNOS: Cinecircoli Giovanili
Socioculturali

collaboratori e corrispondenti dall'estero

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz
Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo
Francia: Max Praile, Paris
Germania: Guido Pojer, Koln
Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin
Perù: Francisco Pini, Lima
Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw
Spagna: Carlos Garulo, Barcellona
Stati Uniti d'America: Mario Fratti, New York

amministrazione distribuzione e abbonamenti

EDITRICE ELLE DI CI
10096 Leumann (Torino), Corso Francia 214, telefono (011)95.91.091
Conto corrente postale 32684102
Spedizione in abbonamento postale Gr.IV (70)

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

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

Stampa: Scuola grafica salesiana. Milano



*"Il tema sei tu stesso:
le tue impressioni,
le tue emozioni davanti alla natura,
le gioie e i dolori tuoi,
la tua vita, la tua morte.
Devi guardare dentro di te,
e non intorno a te."*

(Van Gogh)

In copertina:
"La crocifissione"
di Wlodek-Wlodek

il
cartellone
di

Espressione Giovani '81

Editoriale

Datemi un soggetto qualsiasi... ne caverò una commedia in cinque atti, 2

I lettori in redazione

Lasciatevi guidare dai lettori, 5

Teatro**TESTI EG**

A cavallo verso il mare, di John Millington Synge, 10
«La mamma di gat» e «Barbon» di Giovanni Barrella, 20

CLOWERIE

Se ci siete battete un colpo, di Carlo, Valerio e Bano, 28

TEATRO-RICERCA

Wielopole Wielopole, di Tadeusz Kantor, 33

TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA

Teatro è imitazione di un'azione e comunicazione di un'esperienza, di Luigi e Bano, 38

Cinema**CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA**

Letteratura italiana del 900 e Scienze naturali, di Federico Bianchessi, 46

RECENSIONI

«Poveri mostri da amare», di Federico Bianchessi Taccioli, 48

«The black stallion», di Carrol Ballard, di Ezio Leoni, 51

«Mon oncle d'Amerique», di Alain Resnais, di Paola Scotti

Douglas, 53

«Attori di provincia», di Angnieszka Holland, di Enzo Natta, 59

RASSEGNE

Il cinema polacco, di Enzo Natta, 56

PROBLEMI CINEMA

Il cinema nella scuola, SNCC, 62

Musica

Guida per una discoteca, di Luigi Lacchini, 66

Discografia, 69

Animazione e scuola

Una prima media di Villasanta alla scoperta delle cascine, di Gottardo Blasich, 71

Concorso EG '81

Il re che non voleva morire, di Raffaella Rossano, 78

Concorso EG81 «Pezzobreve», 80

Fotografia

Foto-inserito, 32

DATEMI UN SOGGETTO QUALSIASI... NE CAVERO' UNA COMMEDIA IN CINQUE ATTI

**Come si diventa creativi? È a tutti possibile?
Se ce ne sono, qual'è la scuola più prestigiosa?**

Maturità 1981. Prova scritta d'italiano

Primo luglio. Tema. Commentate la seguente frase di Cesare Beccaria tratta da 'Dei delitti e delle pene': «Non è dunque la pena di morte un diritto... e se dimostrerò non essere la morte né utile né necessaria, avrò vinto la causa dell'umanità». Svolgimento.

Questo è il tema, dei tre proposti dal Ministero, scelto da Pierino, dopo dubbi, ripensamenti e, infine, affidandosi al caso. Nei primi tre quarti d'ora, il nostro Pierino, fra tormenti ed estasi, ha cancellato per ben trentasette volte l'inizio con scarabocchi tanto più nervosi quanto più veloci vedeva trascorrere i minuti. Finalmente si è deciso a consultare il primo commissario che in quel momento gli passava accanto, con il pensiero evidentemente altrove.

«Mi può dare un consiglio, professore? Ho scelto il Beccaria, ma non so proprio come cominciare...». Con maliziosa naturalezza e tono convincente, il professore gli rispose: «Salta la prima riga!».

Pierino, goduta per trenta secondi la soluzione dell'insegnante, apparsagli al primo momento così intuitiva e immediata, si è ritrovato davanti lo stesso problema, che, in verità non era tanto 'come iniziare' ma 'che cosa pensare', 'inventare o creare, e scrivere'.

Un'idea folle scatena la fantasia

Per arrivare alla creazione di un lavoro e alla sua espressione artistica, bisogna essere presi, spesso a nostra insaputa, e vitalmente coinvolti da un'idea, la prima idea dell'opera, che Stendhal chiamava 'idea folle'. Ogni artista, scrittore o pittore, musicista o scultore, attore o regista... ha conosciuto e ricorda qualche momento folle durante il quale un'idea sopravviene all'improvviso, ti prende totalmente, e mette in movimento quella che un tempo si chiamava immaginazione.

Anche Gogol, questo autore terribile e angosciato ma, allo stesso tempo, così comico da far ridere tutta la Russia come nessun altro, ricercava con avidità e passione un'idea che lo costringesse a scrivere. «Fatemi la grazia, scriveva nel 1833 da Pietroburgo, datemi un'idea, un soggetto qualsiasi,

buffo o meno, non importa, ma che sia un aneddoto veramente russo... Datemi un soggetto! Ne caverò una commedia in cinque atti e, parola mia, sarà più buffa del diavolo! Per l'amor di Dio, non negatemi questa grazia».

La vita, grande scuola per artisti

Nella richiesta di Gogol, un particolare importante da non trascurare: «... un aneddoto che sia veramente russo»; faccia parte, cioè, della vita dell'artista, sia la sua stessa vita. La creatività, infatti, è manifestazione ed esuberanza di vita; è una risposta alla domanda di vita che precede fantasia, tecnica e scuola, ed è presupposto al mezzo e a qualsiasi genere espressivo. E la capacità di rispecchiare sulla scena, sulla tela, in una pagina o in un film, attraverso noi stessi, la vita, soprattutto la vita del cuore umano, suppone sempre l'esperienza.

Isolarsi dalla vita, costruire muri e fossati fra noi e gli altri, chiudersi nel proprio guscio, cadere in letargo, interrompere ogni rapporto con la vita del mondo, con il pretesto di dedicarsi interamente all'arte espressiva, che genere di vita saremo in grado di rappresentare? La vita, la nostra e quella degli altri, prima deve essere da noi vissuta, per essere poi rispecchiata e ricreata.

Il vecchio assioma 'nemo dat quod non habet' non è teorico o soltanto scolastico, ma realistico e vitale, e resterà sempre vero. Per essere ricca e feconda l'immaginazione, anche quella dell'Ariosto, deve attingere continuamente dalla gente viva e dall'ambiente in cui la gente si muove. La realtà è sempre fortemente più espressiva di un'opera d'arte. In qualsiasi fatto della vita reale, anche se a prima vista poco evidente, c'è una profondità tale, quale non si trova né in Shakespeare né in Dostoievskij. La realtà, dolorosa o comica, atroce o sublime, anche quella quotidiana, ha la forza di ispirare dell'arte. Ma hanno tutti gli occhi per vederla? Teoricamente sì.

Vedere e sentire, capire e amare

Praticamente appaiono indispensabili attitudine ed educazione ad osservare la vita con curiosità ed attenzione, a comprenderla nella sua profondità e ampiezza e a commuoversi in sintonia affettiva con essa. L'ispirazione arriva all'artista proprio dal vedere e sentire, dal capire e dall'amare la vita in maniera originale e straordinaria.

L'ispirazione è un attimo; è come una stella cometa che s'accende e sparisce lasciando una scia di luce. È un impulso, simile a quello che illumina il profeta; è un'emozione provocata dalla visione di una cosa, dall'ascolto di un suono, dall'immagine di un colore, dall'incontro con una persona. Ma anche soltanto per notare un fatto, e non solo per creare un'opera d'arte, occorre, in un certo senso, un'intuizione nuova e personale, d'artista. Può essere infatti visto in molte e differenti maniere.

Per un certo osservatore tutti i fenomeni della vita scorrono nella più normale naturalezza, e sono così semplici e comprensibili che non danno da pensare, né vale la pena osservarli. Per un altro, invece, essi sono così emblematici e preoccupanti che, incapace di semplificarli e sdrammatizzarli, ricorre ad un'altra semplificazione, al suicidio.

Sono due estremi, fra i quali corre tutto l'effettivo senso della vita umana. Bisogna inserirsi in questo fluire vitale, attratti dalla creazione e immersi nella morte, e intuire, specie nel volto umano, ciò che non tutti riescono

a intuire, a parlare una lingua che non tutti ancora sanno... anche con il rischio di apparire pazzi o visionari. Questo lo si può veramente capire facendone l'esperienza, o almeno incontrando chi simile esperienza l'ha già vissuta.

Tentiamo di riassumere, con una logica diversa, quella dell'immagine, queste riflessioni sulla creatività, a cui si arriva, come abbiamo scritto, per gradi: visione artistica della realtà, ispirazione-emozione, idea, immaginazione, creazione. Ricorriamo a Tolstoj. «Resurrezione», il romanzo di Katjusa, è stato ispirato dalla visione di una donna che, in primavera, esce da una sporca e fetida prigione sotto scorta di due soldati. Avanza sui sassi, coi piedi disavvezzi a camminare, calzati di goffi stivali da galeotta. La detenuta sfiora con un piede uno dei piccioni che camminano dondolandosi sul selciato; il piccione si alza in volo e, sbattendo le ali, passa vicino al volto della donna procurandole una folata di vento. Lei sorride e poi sospira, memore della propria posizione.

Da questa immagine essenziale (visione) scaturisce l'idea di «Resurrezione», e quindi tutta una storia (immaginazione) di odio e di amore, di schiavitù e di liberazione: un romanzo di ottocento pagine (creazione).

Come si diventa creativi

Il talento creativo è dono di natura che tutti posseggono, anche se in quantità e qualità differenti. E sono certamente di più quelli che lo posseggono, di quelli che nella loro vita lo utilizzano pienamente. Molti non sanno di averlo; alcuni muoiono senza averlo scoperto.

«Come si può essere creativi? Come educare i giovani alla creatività? È compito della scuola, e di chi? Chi può togliere il potere creativo all'uomo?». L'editoriale è una risposta a questi interrogativi che alcuni lettori di EG ci hanno rivolto inviandoci la loro proposta per l'81. Concludiamo:

— impariamo a osservare (vedere, ascoltare, toccare...) con il gusto e la passione di incontrare, scoprire, sperimentare, conoscere persone, cose e situazioni nuove. Un atteggiamento, questo, innato nei bambini e negli adolescenti, che solitamente viene più mortificato che educato e potenziato;

— l'arte richiede meditazione, sforzo, fatica, allenamento, lavoro.

Vuole il silenzio e momenti di solitudine. Dispersione, fracasso, disimpegno, fretta e superficialità non ne favoriscono certo il rifiorire;

— diamo spazio e libertà all'anima. È l'anima che fa l'artista, che lo tiene vivo. Se questa, ad esempio, viene imprigionata nel ventre, difficilmente potrà sviluppare la sua forza creatrice. Va educata a elaborare interiormente la vita e a conversare con l'anima delle cose, con lo spirito degli uomini;

— incontriamo artisti, umanisti, santi e anche dannati, uomini autentici, e le loro opere. Il modello, vita o opera, provoca sempre intuizioni prodigiose ed improvvise, e forti emozioni;

— ci toglie il potere creativo una vita facile, quella programmata artificialmente e imposta, quella che solitamente ci impongono i mass-media; le operazioni di serie spersonalizzanti e condizionanti; l'egoismo utilitarista; ogni forma di dittatura sullo spirito umano;

— per diventare artista bisogna essere in stato di ricerca ininterrotta ed inesauribile: mai sazi, mai dissetati, sempre insoddisfatti, pellegrini e vagabondi, con l'animo disposto a ricevere da tutti e con il desiderio di donare senza fine.

LA REDAZIONE

LASCIATEVI GUIDARE DAI LETTORI

**Idee, esperienze, materiali espressivi, scuole
mostre, conferenze nazionali; da Sarteano, Bologna,
Pisa, Modena, Milano.**

« Questa è la mia risposta alla vostra domanda 'Come fare per coinvolgere i giovani?':
I LETTORI IN REDAZIONE. Con questa e altre iniziative del genere EG migliorerà
ringiovanendosi ogni anno, sempre. Lasciatevi guidare dai lettori! ».

Caro Marco, i tuoi interventi li troviamo sempre ad hoc, intelligenti, immediati, critici e ottimisti. Avessimo dieci lettori come te, ci sentiremmo veramente teleguidati. Ma quanti sono i lettori che prendono in mano il volante di EG? Non sono piuttosto dei rimorchiati, figli di una generazione dalla quale, a furia di benessere e di miti consumistici, hanno imparato a distruggere beni naturali e culturali più che a crearli? Anche a noi non è apparsa gratuita la severità con cui Guglielmo Zucconi nel suo ultimo saggio sui mass-media « La macchina della verità », edito da Vita e Pensiero di Milano, stigmatizza il colpevole letargo culturale dei cattolici, e per essi dei democristiani, negli anni in cui, mentre essi dormivano, altri maestri buttavano semi d'invidia, odio e violenza. E vero che non sarà la prepotenza a cambiare la società o a sradicare dallo spirito dell'uomo la sete di verità e il gusto per la bellezza e la bontà; e anche che ogni persuasione occulta prima o poi verrà smascherata, magari da un'ulteriore rivoluzione contro gli interventi demagogici, paternalistici, autoritari. Ma intanto quanta carica positiva, anche dal punto di vista espressivo, viene neutralizzata o buttata. E se i giovani di oggi, come ci ha scritto Vittorio da Vicenza, sono una frana, incapaci di inventare e creare, sono solo copisti (e in malo modo) di quei moduli che a parole contestano, incostanti in ogni attività anche artistico-espressiva, e hanno un basso quoziente di resistenza alla fatica e al dolore, domandiamoci, prima di accusarli e condannarli, chi sono o sono stati i loro maestri ed educatori? Nonostante le apparenze, gli hanno sempre dato tutto quello che essi, adulti, hanno voluto: idee e ideologie, soldi e mode, la città di Bengodi, senza preoccuparsi di comprendere i veri bisogni dei giovani e senza favorire la loro partecipazione e protagonismo sociale e culturale.

Non ci si deve quindi lamentare più del necessario. Per la verità, anche noi della redazione siamo un poco sorpresi nel non veder arrivare un « pezzobreve » per il concorso EG 81. È vero che c'è ancora molto tempo prima della chiusura! O forse i giovani capaci, gli artisti, non conoscono la rivista. Ma non bisogna poi dimenticare che l'estro artistico è, tra l'altro, un dono di natura, un'attitudine oggettiva, non un'illusione soggettiva o scolastica: artisti si nasce e si diventa. Ma queste considerazioni non sono per chi ha mandato in redazione il loro lavoro e notizie delle loro attività. Eccovi le iniziative, idee, esperienze, materiali espressivi pervenuti ultimamente. E se desiderate che questa rubrica resti viva e favorisca conoscenze e scambio fra i lettori, ricordate di spedire i vostri prodotti espressivi e culturali, critiche, proposte e progetti a:

REDAZIONE ESPRESSIONE GIOVANI 81
20125 MILANO, Via Rovigno 11/A, Tel. (02) 2843726.

UN GRUPPO ESPRESSIVO PER LA PROMOZIONE UMANA

Innanzitutto voglio ringraziarvi per aver dato vita ad una rivista veramente interessante per la novità dei suoi contenuti e linguaggi moderni e per lo scopo che si prefigge. Premetto che le proposte e le osservazioni che sto per farvi potrebbero non essere valide per altri gruppi d'animazione.

A proposito di teatro: non abbiamo mai trovato su EG copioni rappresentabili al nostro pubblico, sia per la eccessiva lunghezza o complessità di realizzazione, sia per i contenuti, spesso di difficile assimilazione. Sarteano, il paese dove abitiamo ed operiamo, non ha conosciuto negli ultimi decenni altra attività teatrale al di fuori delle recite dei bambini dell'asilo o dell'oratorio delle suore. Il nostro pubblico è composto per lo più di casalinghe, di bambini e dei pochi ragazzi e adulti interessati ad iniziative del genere, rare a Sarteano. Potete dunque comprendere quanto sia difficile portare un messaggio se non con il linguaggio della gente comune e con tecniche basate su facili simbolismi e su scene brevi.

Il nostro gruppo, i « Ragazzi dell'Oreb », è nato sei anni fa proprio in occasione de « Il Carnevale dell'allegria », il nostro primo recital; l'attività del gruppo ha avuto poi diverse articolazioni, per lo più finalizzate alla promozione umana, sociale e religiosa dei suoi membri e all'animazione culturale nel paese. Si può quindi comprendere come i recitals (dieci) che abbiamo realizzato siano stati momenti chiave nella vita del gruppo, momenti spesso drammatici per l'esplosione delle contraddizioni dei nostri caratteri immaturi, provocata dall'inevitabile confronto su problemi concreti di ideazione e di organizzazione.

Cerco di riassumere le caratteristiche dei nostri spettacoli: distinguiamo subito tra quelli di Carnevale e quelli di Natale, periodi in cui abbiamo concentrato i nostri sforzi. Nel primo caso si è trattato, in genere, di spettacoli divertenti, satireggianti nei confronti di abitudini, personaggi caratteristici o dell'amministrazione politica di Sarteano, proponendoci di fare anche in questo caso opera di promozione e di sensibilizzazione del pubblico sui più grossi problemi di interesse locale. Ad esempio: l'ultimo spettacolo era la parodia di un giallo sulla sparizione del monumento ai caduti posto nella piazza centrale del paese, pretesto naturalmente per la « sfilata » dei « personaggi » del paese e per la provocazione sulle contraddizioni della gestione di Sarteano e, generalizzando, sulle prospettive dell'evoluzione della mentalità comune.

Con gli spettacoli di Natale, invece, abbiamo fatto esplicitamente un discorso cristiano: il primo rappresentava i diversi modi di vivere il Natale, consumistico, tradizionale e cristiano; il secondo il problema del male, simboleggiato dalla lotta dell'uomo primitivo contro l'orso delle caverne; nel terzo il problema dell'anziano solo e rifiutato dalla nostra società efficientistica; il quarto affrontava il problema dell'individualismo e della mancanza di solidarietà che caratterizzano la nuova mentalità comune e che, ormai definitivamente affermati in città, stanno prendendo piede in modo preoccupante anche nei piccoli centri come il nostro; il quinto ed ultimo spettacolo natalizio (di cui con speranza di pubblicazione alleghiamo il copione) si intitolava « In principio Dio... » ed era una rappresentazione dell'armonia che regnava nel Paradiso terrestre, turbata dalla venuta del male, volendo con ciò riportarci allo stato di disarmonia e di violenza in cui si dibatte la società contemporanea.

Per quanto riguarda la tecnica di tali spettacoli, abbiamo sfruttato svariati « mezzi » espressivi: dallo sketch alla canzone, alle diapositive commentate, al filmato, cercando di supplire così alle carenze del copione e della recitazione, che renderebbero monotona una struttura essenzialmente dialogica.

Concludo augurandovi di avere sempre la possibilità, la volontà e una sempre maggiore collaborazione per portare avanti EG.

GRUPPO « RAGAZZI DELL'OREB » (SERGIO BOLOGNI), PIAZZA BARGAGLI, 53047 SARTEANO (SIENA).

Sergio, grazie a te e a tutti i Ragazzi dell'Oreb per averci raccontato la vostra esperienza e per gli auguri. Il recital che ci avete inviato verrà pubblicato nella « collana recitals » se la redazione della medesima lo troverà valido. Per EG l'abbiamo trovato un po' troppo discorsivo, o forse « predica ».

Sulla situazione del vostro pubblico non vogliamo contraddirti, ma soltanto farti due domande.

1. *Non vi sembra un po' troppo pessimista il giudizio che esprimete sul vostro pubblico, che certamente, da anni, vedrà anche la televisione? Una tragedia greca, fatta come si*

deve, siamo certi, è comprensibile anche da un popolo contadino, se allestita a regola d'arte.

2. *Non sono forse l'intuizione, la fatica e l'esperienza vostra nell'affrontare spettacoli nuovi per il contenuto e la forma, a farvi temere l'incomprensione della vostra gente comune? Anche la volpe, non potendo cogliere l'uva, perché su un alto albero, si tranquillizzava dicendo « L'uva è acerba ». Ad ogni modo, il pubblico va educato e aiutato a crescere. Valerio.*

L'ARTE CONTRO LA VIOLENZA

L'Unione regionale emiliano-romagnola della Confcooperative e il Movimento « 16 Marzo », in collaborazione con l'ACER (Associazione Culturale Emilia-Romagna), con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri e della Regione Emilia-Romagna, hanno promosso una rassegna nazionale di pittura, scultura e grafica sul tema: L'ARTE CONTRO LA VIOLENZA, PER LA PACE E LA SOLIDARIETA' ».

Le opere pervenute saranno poste in vendita attraverso mostre itineranti nelle principali città d'Italia: il ricavato sarà devoluto alla Presidenza del Consiglio dei Ministri a favore delle famiglie delle vittime del terrorismo, come atto di solidarietà e di gratitudine alle forze dell'ordine e a quanti hanno pagato con la vita la loro dedizione allo Stato democratico.

PALAZZO UNICOPER, VIA CALZONI 1/3, 40128 BOLOGNA, TEL. (051) 372606 - 372806.

20+1 - UNA COMPAGNIA TEATRALE CRESCIUTA

Dieci anni fa eravamo ragazzini. Abbiamo incominciato allora a recitare. Non abbiamo ancora smesso. Oggi siamo adulti, e dal « Cortile dei sette monelli » siamo arrivati a « La Traviata » di Verdi, e a « La donna di garbo » di Goldoni. Dalle cose semplici, a volte inventate da noi, siamo giunti ad affrontare testi difficili ed impegnativi, ottenendo sempre un grande successo.

Ci vuole audacia ma anche passione. Non abbiamo mire di carriera, né pensiamo all'attività teatrale come unica occupazione del tempo libero.

Facciamo teatro perché abbiamo sperimentato che è un mezzo efficacissimo per fare comunione nel quartiere: aiuta a prendere coscienza dei problemi e a ragionare, sviluppa le facoltà della comunicazione, educa alla socialità.

Alcuni spettacoli del nostro cartellone:

La donna di garbo, di C. Goldoni.

Dio è morto, recital.

Qualcuno da amare, di G. M. Braccini.

La Traviata, di G. Verdi.

La Signora dalle camelie, di Bontempelli.

Le lumie di Sicilia, di L. Pirandello.

Se volete saper di più, scriveteci. Ma il nostro clima lo potrete gustare soltanto venendo a trovarci. Gian Marco.

20+1, CENTRO GIOVANILE CEP, 56100 PISA.

SCUOLE DI CINEMATOGRAFIA

Vi chiedo gentilmente notizie sulle scuole di cinematografia ed eventualmente che possibilità possono esserci per accedervi.

Sto anche cercando di sapere che possibilità ci sono per poter frequentare dei corsi brevi. Non penso che si possa imparare a far cinema sui banchi scolastici. In questo senso cercavo un'occasione per apprendere la tecnica del cinema, senza dover ricorrere a scuole bi- o triennali.

Conoscete l'IDHEC di Parigi?

Vi ringrazio anticipatamente. Enrico.

ENRICO MONTANTE, VIA ZACCONI 4, 41100 MODENA.

Rispondiamo alla tua del 21/3 u.s. Le scuole di cinematografia di cui siamo a conoscenza sono le seguenti:

- Istituto di stato per la cinematografia e la televisione
Roma, Via della Vasca Navale 58, tel. 5582741/42/43
- Istituto dello spettacolo-cinema e tv del Comune di Milano
Milano, Via Campo Lodigiano 4, tel. 806205
- Centro sperimentale di cinematografia
Roma, Via Tuscolana 1524, tel. 7490046
- CIAC, Centro Italiano di Addestramento Cinematografico presso il Centro di formazione professionale « Opera Don Orione »
Roma, Via della Camilluccia 112, tel. 340872.
- FAC, Film Arte e Cultura: presso AGIS
Milano, Piazza Luigi di Savoia 24, tel. 4041151
- Civico Istituto Professionale per il cinema
Milano, Via Campo Lodigiano 4, tel. 806205 (dopo le ore 19)

Di esse abbiamo trattato nell'articolo « Voglio fare l'operatore TV, il cameramen, l'aiuto regista », pubblicato a pag. 33 della nostra rivista Espressione Giovani 79, n. 1.

Quanto all'IDHEC di Parigi, non la conosciamo, sappiamo che c'è.

Per corsi brevi o esperienze cinematografiche, trovati un regista che ti dia la possibilità di seguirlo nel suo lavoro. Non c'è scuola migliore.

Cordiali saluti. Federico.

IN CERCA DI...

La mostra fotografica di Valerio Soffientini è entrata in orbita. Allestita a Milano, prima tappa, il 25 gennaio u.s., è ora itinerante in diverse città e paesi dell'alta Italia, ottenendo successo e plauso.

Il giornalista: Cosa ti ha spinto ad allestire questa mostra?

Il fotografo: L'urgenza di comunicare.

Il giornalista: Comunicare che cosa?

Il fotografo: Qualcosa di me stesso, uomo, ad altri esseri umani.

Il giornalista: Pensi di esservi riuscito?

Il fotografo: La mostra si intitola « In cerca di... » e, pertanto, come ricerca, penso che sia tutto ancora da fare, o quasi. Il materiale su cui lavorare è immenso, perché è l'uomo, il creato.

Il giornalista: In cerca di Dio, dunque?

Il fotografo: Non precorriamo i tempi. Ho messo apposta i puntini di sospensione. Sono in cerca di molte cose...

Il giornalista: Una, per esempio.

Il fotografo: In cerca di un rapporto, diretto o indiretto, sotterraneo o palese, con i miei soggetti. Diversi li conosco, a tutti voglio bene, perché non sono immagini, ma persone reali: uomini e donne reali a cui ho rubato, no, diciamo, ho preso in prestito un po' della loro umanità mediante lo strumento fotografico, per poi tentare di restituirla impressa su un foglio di carta sensibile ma viva, ricca di tutta l'intensità, tutto il valore, tutta la dignità che in essa sono racchiusi.

Il giornalista: Ho osservato che la mostra comprende molte fotografie di teatro...

Il fotografo: Sì, perché sono alla ricerca di una espressività. In questo caso un'espressività concatenata: cogliere attraverso le lenti dell'obiettivo ciò che rimette il teatro, specchio a sua volta della più grande, complessa, meravigliosa sacra rappresentazione che sia mai stata allestita ed è la vita dell'uomo.

Il giornalista: Cosa ti attendi dalla mostra?

Il fotografo: Diciamo che mi attendo qualcosa dalle persone che la visiteranno: un incontro, un dialogo, una verifica.

Di Soffientini ha scritto Paolo Di Sacco:

« Autodidatta appassionato nel campo della fotografia, si è tuttavia creato un proprio personalissimo stile, fatto di estrema pulizia formale, di lirismo contenuto, sempre eloquentissimo nel suo nitore espressivo. Il bianco e nero di Soffientini ha una coinvolgente qualità luminosa.

Egli stesso ci ha dichiarato che "malgrado un esordio per certi versi soddisfacente, mi considero ovviamente ancora in uno stato iniziale: di ricerca e di approfondimento, che spero di poter superare via via in meglio". E quanto noi gli auguriamo sinceramente ». La rivista EG ha pubblicato più volte fotografie teatrali di Valerio... e presto ne vedrete delle altre.

VALERIO SOFFIENTINI, VIA F. LASSALLE 12, 20141 MILANO, TEL. 84.600.30.

PRIMA CONFERENZA NAZIONALE DELL'ANIMAZIONE

L'Associazione Italiana Animazione del Tempo Libero (AIATEL) e la Rivista « Animazione Sociale » promuovono la I CONFERENZA NAZIONALE DELL'ANIMAZIONE. Questa manifestazione, che si terrà nei giorni 8, 9, 10 maggio p.v. presso la sede della Rivista (Salone-Teatro di Via Copernico 9, Milano 20125), si propone:

1. di ricostruire la storia dei primi passi dell'animazione italiana (dal 1960);
2. di comporre una mappa delle attuali aree di intervento dell'animazione e di identificare i maggiori problemi esistenti a questo livello;
3. di indicare le linee per uno sviluppo dell'animazione nei prossimi anni (1981-2000).

In sintesi, la Conferenza, chiamando a raccolta per tre giorni i gruppi di animazione più significativi, si propone di fare il punto sulla maturità di quella giovane pratica sociale che è l'animazione.

Onde evitare un'analisi riduttiva, sono invitati alla Conferenza operatori delle diverse aree dell'animazione: a. teatrale, a. nella scuola, a. socioculturale, a. tempo libero, a. vacanze, a. tra gli emarginati, a. sportiva, ...

Il programma

- Venerdì 8 maggio, ore 15-19: « Il passato dell'animazione: dove e come è nata, con quali difficoltà ».
Relazioni dei principali promotori dell'animazione negli anni '60 e '70: F. Alfieri - A. Devizzi - G. Di Rosa - A. Ellena - F. Passatore - D. Peregò.
- Sabato 9 maggio: « Il presente dell'animazione: in quali settori e con quali problemi sta evolvendo ».
Ore 9-16: Lavori per aree di animazione: teatrale - nella scuola - socioculturale - sportiva - vacanze - tempo libero - tra gli emarginati...
Ore 17-19: Tavola rotonda su FORMAZIONE DI BASE E FORMAZIONE PERMANENTE DEGLI ANIMATORI.
- Domenica 10 maggio: « Il futuro dell'animazione ».
Ore 9-11: Assemblea: dibattito sul lavoro dei gruppi.
Ore 11-13: Tavola rotonda su ANIMAZIONE TRA VOLONTARIATO E PROFESSIONE.
Ore 15-17: L'impegno degli Enti locali: incontro con Assessori regionali e comunali dell'Emilia, Liguria, Lombardia, Piemonte, Toscana, Trentino-Alto Adige, Veneto.
Ore 17: Conclusioni.

Tutti gli animatori, i gruppi e le organizzazioni interessate possono mettersi in contatto con la Segreteria della Conferenza, presso « ANIMAZIONE SOCIALE », VIA M. GIOIA 48/50, 20124 MILANO, TEL. (02) 68.98.414.

A CAVALLO VERSO IL MARE

Un atto drammatico

di John Millington Synge

Autore, opere e temi

«Cavalieri a mare» e «Nell'ombra della vallata» sono le due prime composizioni drammatiche dell'autore irlandese JOHN MILLINGTON SYNGE (1871-1909). L'ispirazione per i suoi pezzi teatrali gli venne principalmente dal lungo soggiorno alle isole Aran e nelle regioni più occidentali dell'Irlanda, abitate da un popolo di contadini e pescatori non ancora contaminati da altre culture e civiltà. Vivendo con essi ha appreso il gaelico, una lingua originale, ricca di vocaboli concentrati di sapienza antica e di esperienze plurisecolari; una lingua piena di immagini vive e genuine, nate dalla vita di quella gente semplice e vera, e dal paesaggio di mare e di terra, colore del cielo, intensamente drammatico in alcuni giorni, in altri pulito e trasparente, oppure velato interamente da una atmosfera di mistero e di contemplazione.

La già spiccata personalità di artista, umanista e religioso, di Synge, educata e maggiormente affinata con lo studio della teologia al Trinity College di Dublino, di composizione musicale in Germania e di letteratura francese a Parigi, è diventata creatrice dopo una ricerca analitica e la conoscenza affettiva della propria e altrui cultura.

Nel 1905, un anno dopo la pubblicazione degli atti unici, compone «La fonte dei santi», una commedia in tre atti; nel 1906 «Le nozze dello stagnino» in due atti, e infine, nel 1907, «Il playboy dell'ovest», considerato il suo capolavoro.

Oltre a una breve raccolta di poesie e al suo vivace diario del viaggio a ovest, lasciò incompiuta «Deirde l'addolorata», una tragedia ispirata alla mitologia irlandese.

I temi del teatro di Synge sono l'esistere e il morire, la vita e i problemi delle popolazioni della sua terra. L'attenzione umana, la partecipazione emotiva e l'immaginazione evocativa con cui esprime la storia della sua gente, sottolineandone o la tragica condizione di povertà e di isolamento, o lo straordinario amore per la vita, fanno del suo teatro un'opera poeticamente la più alta dell'intero movimento drammatico irlandese. A lui inoltre, insieme a Lady Gregory, si deve la vera e propria invenzione di una lingua che

fonde, con risultati di una efficacia eccezionale, il vocabolario inglese con la sintassi gaelica, e che costituisce la nota più caratteristica del miglior teatro irlandese.

Un'idea per la messa in scena

Tra le tante maniere possibili vi suggeriamo di mettere in scena «A cavallo verso il mare» creando, in parallelo al testo, una colonna musicale. Il nostro gusto sceglierebbe brani sinfonici di Jean Sibelius. Ad esempio dalla sinfonia n. 2 in Re maggiore. Si apre con una breve e pulsante introduzione di carattere pastorale. A mano a mano, la musica si fa più agitata e drammatica, finché lo scontro dei due temi del primo movimento introduce un'atmosfera particolarmente tempestosa, piena di vivida grandiosità e di schiacciante potenza.

Il secondo movimento inizia misterioso, come illuminato dalla pallida luce di un'alba nordica. Da solitaria melodia, cantata dal fagotto, la musica si riscalda fino a diventare un canto appassionato.

Il terzo movimento è agitato, incalzante, travolgente, burrascoso. Poi, silenzio, interrotto dalla voce dell'oboe, che intona una canzone.

Il quarto movimento, allegro moderato, annunciato dagli archi prima, dalle trombe poi, è affermazione di speranza in una paziente rassegnazione: «Nessun uomo può vivere per sempre quaggiù!... Michel ha avuto una sepoltura dignitosa... Bartley avrà una bella bara, fatta con assi nuove...». Anche brani della Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore, che ha dentro un'intensa ansia di vivere, possono accompagnare con efficacia alcuni momenti del dramma di questi uomini che vanno a cavallo verso il mare.

E ancora alcuni motivi delle fantasie sinfoniche nate dalla grande epopea finlandese del Kalevala sono adatti ad esprimere la drammaticità popolare di questo copione: traducono infatti in suoni le impressioni di viaggi avventurosi, i dialoghi fra i vecchi e i giovani, il coraggio nell'esplorare per la prima volta le terre dell'ultimo Nord, le fantastiche e impossibili imprese di un popolo solitario, la bellezza uniforme e triste di certi paesaggi nordici.

Per un certo pubblico il «Valzer triste», conosciutissimo anche se non il meglio, potrebbe costituire l'accompagnamento più convincente e intonato al testo. Ma quasi tutta la musica di Sibelius, descrittiva e interprete delle melanconiche bellezze della natura finlandese e della indefinita dimensione del paesaggio, è anche racconto di una oscura preistoria eroica ed espressione del profondo dolore e delle poche gioie del popolo di Finlandia, proprio come lo sono i drammi di Synge nei confronti del paesaggio e della gente d'Irlanda.

Due poesie in lingua milanese

Non a caso pubblichiamo, dopo l'atto unico di Synge, le due poesie in dialetto milanese «La mamma di gatt» e «Barbon» di Giovanni Barrella. Forse verranno utilizzate soltanto in Lombardia o, tutt'al più, nel Norditalia. Ma la proposta di allestire uno spettacolo sul tema del dolore potrà essere realizzata, con le opportune varianti, anche altrove.

Queste due poesie le abbiamo sentite recitare al Nuovo e al San Babila di Milano, da Mylli la prima e da Carraro la seconda: il pubblico ne è stato visibilmente e profondamente preso. Pensiamo possano essere un'aggiunta ed uno sviluppo del tema «dolore umano» rappresentato in «A cavallo verso il

mare»: il dolore allucinante di una donna-madre trattata come «matta» dall'opinione pubblica, e il dolore grottesco di uno dei cento barboni che vivono ai margini di ogni città.

Un regista intelligente e sensibile, e con un po' di fantasia, potrebbe armonizzare i tre pezzi, raccontandoli dentro una comune atmosfera musicale e scenografica, creando così uno spettacolo unitario capace di costringere anche un pubblico distratto e superficiale ad approfondire con amorosa attenzione la vita quotidianamente drammatica di certa gente e a lasciarsi esistenzialmente coinvolgere.

CAVALIERI A MARE di J. M. Synge

I PERSONAGGI

MAURYA, una vecchia

BARTLEY, suo figlio

CATHLEEN, sua figlia

NORA, la figlia più giovane

UOMINI e DONNE

Luogo dell'azione: un'isola ad ovest dell'Irlanda.

La cucina di una capanna, con delle reti, degli indumenti di tela cerata, alcune assi appoggiate verticalmente contro il muro, ecc. Cathleen, ragazza sui vent'anni, sta terminando d'impastare un dolce, che depone nel camino a cremagliera, vicino al fuoco; poi si asciuga le mani e si mette a filare all'arcolaio. Nora, una giovanetta, mette dentro la testa dalla porta.

NORA (*a voce bassa*) – Dov'è?

CATHLEEN – È a letto. Dio l'aiuti. Forse dorme, se ci riesce.

NORA (*entra piano piano e toglie un involto di sotto allo scialle*).

CATHLEEN (*facendo girare rapidamente l'arcolaio*) – Che cos'hai lì?

NORA – Me li ha dati poco fa il giovane prete: una camicia e un paio di calze tutte d'un colore, che sono state trovate in dosso ad un annegato pescato nel Donegal.

CATHLEEN (*con uno scatto improvviso ferma l'arcolaio, si china in avanti per ascoltarla meglio*).

NORA – Cathleen, dobbiamo vedere se questi panni sono di Michael. Sai che la vecchia ogni giorno scende a guardare sul mare.

CATHLEEN – E come vuoi che siano di Michael, Nora? Come avrebbe potuto fare un così lungo tragitto, fino al lontano nord?

NORA – Il prete dice di aver visto altre volte casi come questo. «Se questi panni sono di Michael», mi disse il prete, «potete assicurare la madre che, per grazia di Dio, ha avuto una sepoltura dignitosa; e se non lo sono, fate in modo che nessuno gliene parli, perché incomincerebbe a piangere e a lamentarsi fino a lasciarsi morire».

(La porta, che Nora aveva lasciata socchiusa, si spalanca improvvisamente per una folata di vento).

CATHLEEN (*guardando fuori con inquietudine*) – E non gli hai chiesto se non può impedire a Bartley di andare quest'oggi alla fiera di Galway?

NORA – «Non glielo posso impedire», mi ha detto, «ma voi non abbiate paura. Vostra madre passa metà della notte a dire orazioni, e l'Onnipotente non vorrà abbandonarla e lasciarla sola senza figli al mondo».

CATHLEEN – Nora, c'è mare cattivo laggiù alla bianca scogliera?

NORA – Abbastanza cattivo, Dio ci aiuti. Mugghia terribilmente verso ovest, e sarà ancora peggio quando la marea gonfierà contro vento. (*Si avvicina al tavolo con il fagotto*) – Adesso devo aprirlo?

CATHLEEN – Ho paura che la madre ci possa sorprendere. (*Si avvicina al tavolo.*) E poi il tempo non ci mancherà di piangere, neanche a noi due...

NORA (*s'avvicina alla porta della camera e ascolta tendendo l'orecchio*) – Si muove nel letto. Fra qualche minuto sarà qui certamente.

CATHLEEN – Dammi la scala, Nora. Salgo a nascondere la roba lassù, nel ripostiglio della torba. Così lei non si accorgerà di nulla. Ma certamente, quando la marea s'alzerà, scenderà un'altra volta sugli scogli a vedere se mai il mare le riporti suo figlio dall'est.

(*Appoggiano la scala contro il sottotetto. Cathleen sale qualche scalino e nasconde l'involto nel ripostiglio della torba. Maurya, la vecchia, entra dalla stanza attigua.*)

MAURYA (*alzando gli occhi verso Cathleen, con tono nervoso, come stizzita*) – Non hai abbastanza torba per oggi e questa sera?

CATHLEEN – Ho messo nel forno un dolce a cuocere per pochi minuti. (*Butta a terra dei pezzi di torba*) Bartley lo vorrà di certo se deve partire per Connemara, al ritorno dell'alta marea.

NORA (*raccoglie la torba e la pone attorno al camino*).

MAURYA (*sedendosi su uno scanno accanto al fuoco*) – Oggi non partirà. Con questo ventaccio! Soffia forte da est a ovest. No, non ci andrà oggi. Il prete lo convincerà bene a non partire.

NORA – Temo non ci riuscirà nemmeno lui a trattenerlo, madre. Ho sentito dire da Edmond Simon, Etienne Pheety e Colomb Shaw, che Bartley vuole partire a tutti i costi.

MAURYA – Ma, insomma, dove sta adesso?

NORA – È sceso al molo a vedere se in settimana parte un altro battello. Credo non starà molto a tornare. (*Guarda verso il mare.*) La marea si è già voltata verso Capoverde e la tartana dei pescatori viene bordeggiando da est.

CATHLEEN – Sento qualcuno camminare sulle pietre.

NORA (*guardando fuori*) – È lui che viene. È di fretta.

BARTLE (*Entra e guarda attorno nella stanza. Parla con voce triste ma calma*) – Cathleen, dov'è la corda nuova che ho comprato a Connemara?

CATHLEEN (*scendendo dalla scala*) – Dagliela tu, Nora. È lì appesa al chiodo, vicino alle assi bianche. L'ho appesa questa mattina, perché il maiale dalle zampe nere stava per mangiarla.

NORA (*dandogli la corda*) – È questa, Bartley?

MAURYA – Bartley, quella corda faresti meglio a lasciarla dov'era, appesa accanto a quelle bianche assi... Ti dico che ne avremo bisogno qui, se Michael venisse buttato sulla riva domattina... o in quella successiva, o in qualche altra mattina della settimana. E, per grazia di Dio, gli faremo una fossa profonda...

BARTLEY (*Ha preso la corda e la sistema meglio*) – Non ho un pezzo di corda da mettere al collo alla cavalla, andando laggiù... e devo partire subito. Battelli che facciano vela non ce ne sarà che uno solo in due settimane; e ho sentito dire che la fiera dei cavalli sarà una gran bella fiera, questa volta...

MAURYA – Hanno fatto male a parlarti della fiera; se il corpo di Michael ci verrà restituito in questi giorni, qui non ci sarà nessuno a fargli la bara. Con tutto il denaro che ho speso per avere le più bell'assi di legno bianco che si trovano in Connemara. (*Si è voltata a guardare le assi*).

BARTLEY – Ma come vuoi che ci sia restituito proprio in questi giorni? Da nove giorni non facciamo che andare giù a guardare sopra il mare... e ancora non s'è visto nulla di nulla. Adesso poi tira un vento indiatolato da est a ovest...

MAURYA – Ebbene, se non lo troveremo adesso, quel vento farà sollevare il mare... e poi c'era quella stella lassù contro la luna quando nella notte s'alzava... E poi fossero anche cento i cavalli, o anche mille cavalli, che cos'è mai il valore di mille cavalli in confronto ad un figlio? Dove ce n'è rimasto uno solo poi?

BARTLEY (*assestando la cavezza e rivolgendosi a Cathleen*) – Tu, Cathleen, sta attenta sempre che le pecore non saltino dentro il campo d'avena. Se poi passa il sensale, vendigli il maiale dalle zampe nere se ti offre un buon prezzo.

MAURYA – Come potrà una giovane donna come lei spuntare un buon prezzo per un maiale?

BARTLEY – Se il vento dell'ovest viene con l'ultimo quarto di luna, va con Nora a raccogliere alghe e incominciate un'altra catasta di kelp. Sarà duro, d'ora in poi, vivere con in casa un solo uomo che lavora!

MAURYA – Sarà ancor più duro quando ci ritroveremo sole noi donne, perché anche tu sarai annegato, tu e tutto il resto! E come potremo tirare avanti io e le ragazze... io, io poi che sono vecchia e che ho già un piede nella fossa!

BARTLEY (*posa a terra la cavezza, si toglie il vecchio pastrano e ne indossa uno più nuovo, fatto con la stessa flanella. A Nora*) – È forse arrivata al molo la tartana?

NORA (*guardando fuori*) – Sta passando per Capoverde. Ammainano le vele in questo momento.

BARTLEY (*prende la borsa e il tabacco*) – Ho appena mezz'ora per scendere a mare. Mi vedrete di ritorno fra due o tre giorni; forse quattro, se il vento è cattivo.

MAURYA (*voltandosi verso il fuoco e mettendo lo scialle sulla testa*) – Bisogna proprio che un uomo sia duro e crudele per non ascoltare una vecchia come me, che vuole impedirgli di andare in mare!

CATHLEEN – È la vita dei giovani quella di andare in mare! E poi chi darebbe mai retta ad una vecchia che ripete sempre le stesse cose?

BARTLEY (*prendendo la corda*) – È ora che mi spicci. Scenderò sulla cavalla bianca; il poney grigio mi seguirà. La benedizione di Dio su tutti voi! (*Esce*).

MAURYA (*gettando un grido, mentre Bartley oltrepassa la porta*) – Se n'è andato. Dio ci assista... ma noi non lo rivedremo più. Se n'è andato... e quando cadrà la notte, la notte nera, io non avrò più figli al mondo...

CATHLEEN – Perché non gli hai dato la tua benedizione, mamma, mentre

stava ancora sulla porta? Non c'è già abbastanza dolore in questa casa senza che tu lo mandassi via in quel modo? Ma che parole di malaugurio ci hai messo nell'orecchio?

MAURYA (*prende le molle e si mette a rimuovere il fuoco distrattamente e senza voltarsi*).

NORA (*volgendosi verso di lei*) – Tu, allontana la torba dal dolce.

CATHLEEN (*con un grido*) – Dio ci perdoni! Ci siamo dimenticate di dare a Bartley il dolce.

NORA (*si avvicina al focolare*) – Morirà, morirà di certo! C'è una notte così buia! Non ha mangiato ancora niente dal levar del sole!

CATHLEEN (*togliendo il dolce dal forno*) – Certo, morirà... Si finisce col perdere la testa a stare in questa casa, con una vecchia che parla e brontola da mattino a sera.

MAURYA (*addolorata, si dondola sullo sgabello*).

CATHLEEN (*tagliando una fetta di dolce e avvolgendola in un fazzoletto: a Maurya*) – Scendi fino alla sorgente e dagli questo, quando passerà. Potrai così rivederlo e il tuo malaugurio non avrà più effetto. Potrai dirgli: «Dio ti accompagni, figlio mio»; e così partirà con il cuore in pace.

MAURYA (*prendendo il dolce*) – Lo raggiungerò in tempo?

CATHLEEN – Sì, se vai subito.

MAURYA (*alzandosi e barcollando*) – Purtroppo faccio molta fatica a camminare alla mia età.

CATHLEEN (*guardandola con ansia*) – Dàlle il bastone, Nora; potrebbe scivolare sulle grosse pietre...

NORA – Che bastone?

CATHLEEN – Quello che Michael ha portato da Connemara.

MAURYA (*prendendo il bastone che le offre Nora*) – Nel vasto mondo di solito sono i vecchi che lasciano in eredità le loro cose ai giovani, ma qui sono i giovani che le lasciano ai vecchi... (*Esce lentamente*).

NORA (*attraversa la stanza e s'avvicina alla scala*).

CATHLEEN – Aspetta, Nora: può tornare da un momento all'altro. È così triste! Dio la benedica, ché non si sa mai quello che potrebbe fare.

NORA – Ha girato la siepe?

CATHLEEN (*guardando fuori*) – Sì... ora non si vede più. Dai, butta giù il fagotto; fa in fretta. Sa il Signore quando poi uscirà un'altra volta ancora...

NORA (*togliendo l'involto dal ripostiglio*) – Il prete mi ha detto che domani sarebbe passato di qua, e che, se i panni fossero davvero di Michael, si potrebbe parlargliene.

CATHLEEN (*prendendo l'involto da Nora*) – E te lo ha detto come sono stati trovati?

NORA (*scendendo dalla scala*) – Mi disse: «Stamane, prima del canto del gallo, due uomini remavano al largo con un carico di whisky di contrabbando, e, come arrivarono agli scogli di mezzanotte, uno di essi, con un remo, ha urtato contro il cadavere».

CATHLEEN (*cercando di aprire l'involto*) – Dammi un coltello, Nora; lo spago è tutto intriso di acqua salata, e poi c'è un nodo così grosso e ingarbugliato che non riuscirei a scioglierlo neanche in una settimana.

NORA (*dandole il coltello*) – Ho sentito dire che le scogliere del Donegal sono molto distanti da qui.

CATHLEEN (*tagliando la corda*) – Sì, è vero. Un uomo, passato di qui non molto tempo fa, l'uomo appunto che ci ha venduto questo coltello, diceva

che percorrendo tutta la costa, partendo da laggiù (*indica*), si impiegano sette giorni ad arrivare al Donegal.

NORA (*ingenuamente*) – E da là fin qua, quanto tempo impiegherebbe uno, se ci venisse galleggiando sulle onde?

CATHLEEN (*la guarda con timore. Apre l'involto e ne tira fuori un pezzo di camicia e una calza. Insieme a Nora guarda il relitto attentamente, con curiosità. Poi, con voce sommessa*) – Dio mio! Ma come si può dire se queste povere cose sono sue oppure di un altro?

NORA – Aspetta, voglio prendere la sua camicia, quella attaccata all'uncino dietro la porta, e confrontare le due flanelle. (*Cerca tra gli abiti appesi dietro l'uscio*). Ma qui non c'è. Cathleen, dove sarà?

CATHLEEN – Credo l'abbia messa Bartley questa mattina; la sua era tutta inzuppata di sale. (*Indicando degli indumenti posti in un angolo della stanza*). Guarda, là c'è un pezzo di manica della medesima stoffa. Prendila, Nora, è proprio quella che cerchiamo.

NORA (*gliela porta ed insieme raffrontano le due stoffe*).

CATHLEEN – Ma se anche fosse uguale, che cosa prova? Vuoi che di questa stoffa non ce ne siano altre pezze nelle botteghe di Galway? Non può essere che altri abbiano una camicia di flanella come questa?

NORA (*che ha preso la calza e si è messa a contare le maglie, esclama forte*) – È di Michael, Cathleen! Sì, è una calza di Michael. O Dio, abbi pietà dell'anima sua! E adesso che dirà mai la vecchia madre quando saprà la verità? Adesso poi che anche Bartley è in mare?!

CATHLEEN (*pigliando la calza*) – È una calza qualsiasi.

NORA – No, è il secondo di tre paia che io stessa gli ho fatto. Dopo tre fila di punti, ne calavo quattro.

CATHLEEN (*contando i punti*) – Infatti, i punti corrispondono: il conto torna. (*Gettando un grido*). Ah, Nora, come è triste e doloroso pensare che il suo cadavere, a quest'ora, è lassù che galleggia verso il nord, e nessuno gli canta le lamentazioni, all'infuori delle nere streghe che volano sulle onde del mare!

NORA (*prendendo i panni e stringendoseli al seno*) – E non è doloroso e terribile pensare che di un uomo, forte rematore e pescatore abile com'era, non resti che un brandello di camicia e una calza sola?

CATHLEEN (*dopo una pausa*) – Nora, va a vedere se è la madre che sta arrivando. Sento dei passi sul selciato...

NORA (*guarda fuori*) – Sì, è lei, Cathleen. Viene diritta verso la porta.

CATHLEEN – Presto, nascondi questa roba prima che entri. Spero sia riuscita a dare la sua benedizione a Bartley! Facciamo in modo che non si accorga di nulla.

NORA (*aiuta Cathleen a riporre i panni di Michael*) – Li mettiamo qui, in questo angolo. (*Li depone in un ripostiglio accanto al camino*).

CATHLEEN (*si mette di nuovo all'arcolaio*).

NORA – Si accorgerà che ho pianto?

CATHLEEN – Volta le spalle alla porta, non avrai la luce in faccia.

NORA (*si siede di fianco al fuoco, voltando le spalle alla porta*).

MAURYA (*entra molto lentamente, senza guardare le sue figlie, e se ne va al suo sgabello dall'altro lato del camino. Ha ancora in mano il dolce avvolto nel fazzoletto*).

(*Le figlie si scambiano un'occhiata, poi guardano il dolce*).

CATHLEEN (*dopo una pausa, si ferma dal filare*) – Non gli hai potuto dare il dolce?

MAURYA (*comincia a gemere dolcemente senza voltarsi*).

CATHLEEN – Non l'hai visto scendere a cavallo?

MAURYA (*continua con le sue lamentazioni*).

CATHLEEN (*con tono impaziente*) – Che Dio ti perdoni! Ma butta fuori 'sta voce; raccontaci quello che hai visto, al posto di continuare a piagnucolare per quello che ormai è successo. Hai dunque visto Bartley, sì o no?

MAURYA (*con voce fioca*) – Ho il cuore a pezzi!

CATHLEEN (*più impaziente ancora*) – Ma parla: l'hai visto Bartley?

MAURYA – Ho visto una cosa terribile.

CATHLEEN (*lascia l'arcolaio e va alla porta a guardare fuori*) – Deo gratias! Ecco laggiù Bartley, scende verso il mare in groppa alla cavalla bianca; il poney grigio gli trotta dietro.

MAURYA (*trasale, il fazzoletto le cade dalla testa, scoprendo il disordine dei capelli bianchi. Con voce trasognata*) – Il poney grigio gli trotta dietro!

CATHLEEN (*avvicinandosi a lei*) – Ma cos'hai dunque?

MAURYA (*molto lentamente*) – Ho visto la cosa più terribile che nessuno abbia mai visto dal giorno in cui Brigitte Dara vide il morto con un bambino tra le braccia.

CATHLEEN e NORA – Ahimè! (*Si accovacciano davanti al focolare ai piedi della vecchia*).

NORA – Ma cos'hai dunque visto? Raccontacelo.

MAURYA – Sono andata laggiù, alla sorgente, e mi sono fermata un momento a dire qualche orazione, per me. D'un tratto Bartley mi passò accanto; cavalcava la cavalla bianca, e il cavallino bigio gli trottava dietro... (*Alza le mani e si copre il volto come per sottrarsi ad una visione*) – Che il figlio di Dio ci aiuti, Nora!

CATHLEEN – Ma che hai dunque visto?

MAURYA – Ho visto Michael, in persona.

CATHLEEN (*con dolcezza*) – Non è possibile, mamma. Non è Michael che hai visto; hanno ritrovato il suo cadavere lassù, nel lontano nord e, grazie a Dio, ha avuto un'onorata sepoltura.

MAURYA (*con accento di sfida. Come se riavesse la visione*) – No, io l'ho visto, galoppava sul suo cavallo. Bartley veniva avanti per primo, sulla sua cavalla bianca. Gli stavo per dire: «Figlio, che Dio ti accompagni!», ma qualcosa mi ha chiuso la parola in gola. Mi passò davanti, veloce, e «Dio ti benedica» mi disse. Non ho potuto rispondergli nulla. Incominciai a piangere. Guardai di nuovo e vidi, sul puledro bigio, dritto, Michael in persona, proprio lui; indossava l'abito bello e scarpe nuove ai piedi.

CATHLEEN (*piangendo*) – È finita per noi! siamo rovinate per sempre...

NORA – Ma il prete non ha detto che l'Onnipotente non l'avrebbe abbandonata e lasciata al mondo senza figli?

MAURYA (*sottovoce, ma con chiarezza*) – Quella gente non conosce affatto il mare. Bartley, anche lui perirà, come gli altri. Voi, figlie mie, chiamatemi Edmond e ditegli di farmi una bara con le assi bianche: io non voglio sopravvivere ai miei figli. In questa casa ho avuto marito, suocero e sei figli, sei giovani belli e robusti; e mi hanno fatto tutti soffrire nel metterli al mondo. Alcuni sono stati ritrovati, altri no. Ora se ne sono andati, tutti... Stephen e Shawn perirono nella tempesta: e sono stati ritrovati

nella baia di Gregory, presso la Gola d'oro; tutti e due sono stati portati qua dentro, sulla stessa tavola, per quella porta... *(Si ferma un istante)*.

CATHLEEN e NORA *(Si alzano. Trasaliscono come se sentissero un rumore attraverso la porta socchiusa)*.

NORA *(mormorando)* – Hai udito? Qualcuno grida sulla spiaggia.

MAURYA *(senza accorgersi di nulla, continua a parlare)* – C'era Sheamus e suo padre, e anche il padre di suo padre... Tutti perirono in una notte buia. Non un filo, né segno alcuno si ritrovò di essi quando il sole si è levato. C'era Patch, che annegò quando la sua barca si capovoltò. Ero seduta qui con Bartley – era bambino e lo tenevo sulle ginocchia – quando ho visto entrare due, poi tre, poi quattro donne che si segnavano senza dire una parola. Allora corsi a guardare fuori: alcuni uomini venivano dietro a loro; portavano qualche cosa dentro una mezza vela rossa; l'acqua ne gocciolava – era un tempo asciutto, quel giorno, Nora – e si potevano seguire le tracce fino alla porta. *(Si ferma di nuovo, con la mano tesa verso la porta. Questa si apre dolcemente; delle vecchie donne cominciano a entrare; si segnano sulla soglia e vengono ad inginocchiarsi sul davanti della scena, tirando la gonna sopra la loro testa)*.

MAURYA *(come in sogno, a Cathleen)* – È Patch, o Michael, o chi altro questa volta?

CATHLEEN – Hanno ritrovato Michael lassù nel lontano nord: come può essere ora qui?

MAURYA – Cadaveri di giovani che galleggiano sul mare ce ne sono tanti e poi tanti... come possono sapere che è quello di Michael quello che hanno pescato? Non potrebbe essere un altro che gli rassomiglia? Quando un uomo è da nove giorni in mare, sballottato dal vento, resta difficile riconoscerlo anche a sua madre.

CATHLEEN – È Michael, è proprio Michael che hanno trovato, e Dio gli usi misericordia... Dal lontano nord ci hanno portato i suoi panni. *(Toglie dal ripostiglio i resti degli indumenti di Michael e li porge a Maurya)*.

MAURYA *(si alza lentamente e li prende in mano)*.

NORA *(va a guardare fuori)* – Portano un involto che gocciola acqua e lascia una traccia sulle grandi pietre.

CATHLEEN *(alle donne che sono entrate. Sottovoce)* – È Bartley?

UNA DONNA – Sì, è lui. Dio salvi l'anima sua!

(Due donne più giovani entrano e spingono il tavolo in mezzo alla stanza. Entrano degli uomini che portano il corpo di Bartley steso su un'asse; è avvolto in un pezzo di vela rossa. Lo adagiano sul tavolo).

CATHLEEN *(alle donne, durante questi preparativi)* – E come s'è annegato?

UNA DONNA – Il puledro bigio lo ha rovesciato in mare, e le onde lo hanno gettato là dove il mare è molto cattivo e poi sulle rocce bianche.

(Maurya è venuta ad inginocchiarsi a capo del tavolo. Le donne si lamentano dolcemente e si dondolano con movimento lento. Cathleen e Nora si inginocchiano all'altro capo del tavolo. Gli uomini s'inginocchiano vicino alla porta).

MAURYA *(rialzando la testa e parlando come se non vedesse la gente che la circonda)* – Ora sono tutti partiti... più nulla il mare mi può fare... D'ora

in poi non avrò più motivo di alzarmi a piangere e a pregare quando il vento del sud si scatena che puoi sentire fin quassù il boato delle due mareggiate, dell'est e dell'ovest, che s'infrangono l'una contro l'altra. Non avrò più bisogno di scendere alla Fonte benedetta, le notti nere d'Ognissanti... e al mare non guarderò mai più quando altre donne canteranno lamentazioni. (*A Nora*) Dammi l'acqua benedetta, Nora; un goccio c'è ancora, lì sulla credenza.

NORA (*le passa l'acqua*).

MAURYA (*depone gli abiti di Michael sui piedi di Bartley, che asperge con l'acqua santa*). – Non è che io non abbia pregato per te l'Onnipotente, Bartley. E non è vero che io non abbia recitato preghiere nella nera notte... ma ne ho dette così tante che alla fine non sapevo nemmeno più quello che mi dicevo. Ora potrò riposare. Finalmente! Riposarmi e dormire le notti eterne d'Ognissanti. Mi basta avere del pane bagnato e qualche piccolo pesce anche rancido. (*Si inginocchia di nuovo. Si fa il segno della croce e bisbiglia un'orazione.*)

CATHLEEN (*ad un vecchio*) – Domattina, all'alba, voi ed Edmond non potreste fare una bara? Abbiamo delle belle assi di legno bianco che lei stessa (*indicando la madre*) aveva comprato pensando che un giorno avrebbe ritrovato Michael. E vi do subito un dolce appena fatto, che potrete mangiare lavorando.

IL VECCHIO (*dando un'occhiata alle assi*) – E i chiodi li avete?

CATHLEEN – Non ne abbiamo, Colum, non abbiamo pensato ai chiodi.

IL VECCHIO – È ben strano che non abbia pensato ai chiodi, con tutte le bare che ha visto fare in vita sua.

CATHLEEN – È una vecchia, Colum, e in più distrutta dal dolore.

MAURYA (*si alza ancora lentamente, distende i brandelli degli abiti di Michael accanto a Bartley, poi li asperge con l'acqua benedetta*).

NORA (*sottovoce a Cathleen*) – Questa volta è calma e tranquilla; ma il giorno in cui Michael è annegato si poteva sentire i suoi lamenti fin laggiù alla fontana. Amava più Michael di tutti gli altri: chi l'avrebbe mai pensato?

CATHLEEN (*lentamente e distintamente*) – Qualunque cosa facciamo, le vecchie si stancano presto; e d'altro canto non sono forse nove giorni che non cessa di piangere e lamentarsi e di riempire la stanza del suo dolore?

MAURYA (*riponendo la tazza vuota e rovesciata sul tavolo, e congiungendo le mani sui piedi di Bartley*) – Adesso stanno tutti insieme i miei figlioli. E anche la mia fine è arrivata. Che l'Onnipotente abbia misericordia dell'anima di Bartley e di Patch e di Stephen e di Shwan (*curva la testa*) e possa avere pietà della mia anima, Nora, e dell'anima di tutta la gente che ancora vive sulla terra...

(*Pausa. Le lamentazioni si alzano dal coro delle donne... più forti, poi si spengono.*)

MAURYA (*proseguendo*) – Michael ha avuto una sepoltura dignitosa nel lontano nord, per grazia di Dio Onnipotente. Bartley avrà una bella bara fatta con le assi nuove di legno bianco, e una fossa ben profonda. Cosa possiamo chiedere di più? Nessun uomo può vivere per sempre in questo mondo, e noi a torto ci lamentiamo.

(*Si inginocchia nuovamente, e il sipario si chiude lentamente.*)

LA MAMMA DI GATT....

Sont ona mamma mi... sont ona mamma,
Sont la mamma di gatt... che riden no,
se gh'è denter de mal a vess la mamma
di gatt... A mì 'lme mort el mè popò...
Sont a Mombell?... e inscì?... Sont chi in di matt?
Sont ona mamma mì!... Mamma di gatt!...

Sont ona mamma, hoo ditt!... Femm no inrabìa!
De che gh'hoo in brascia e stringi 'sto gattin,
quij brutt carogn me ciamen sempr'inscì!...
L'è no 'n gattin quest chi, l'è 'lmè fiolin:
sont minga matta mì, no... hinn lor i matt!
Per quell, al mè fiolin, ghe disen gatt!

Chi sont?... Perché sont chi... No... demm a trà,
passee no inscì senza guardamm! Nassuda
mì son nassuda... cert! El mè papà?...
Mah?!... La mamma?... L'ho minga connossuda;
m'ha tiraa grand on omm... sì on vec balotta
ch'el me piccava semper per nagotta!...

Spettee che me ven in ment!... De piscininaa
'dess me regordi... i man pien de gelon...
el foss... el lavatoij... la candeggina...
el baltrescà coi locch in sul bastion...
Poeu 'lprimm moros... la vitta de la strada,
e tanti bott... e semper bastonada!...

Ma on di... sentii se vorii rid!... On di,
me son trovada mamma!... Ona pellascia
'me mì, con vun in sui spall de mantegnì,
mamma!... Mì mamma... e s'eri ona donnascia!...
Gh'hoo avuu vergogna mì, di alter mamm
e hoo tolt giò quajcoss per velenamm.

Son stada a l'ospedal sett mè de fila,
prima de mett al mond el mè fiolin;
mì s'eri diventada ona candila
che deslenguava tutta in d'on lettin,
e in di primm temp n'hoo faa del bestemmia
e del pregà 'l Signor de famm crepà!

Ma quand l'hoo sentii a moeuvès denter chi,
l'è staa come se'l Ciel el se derviss!
Ma, allora, mì hoo pensaa... se moeri mì,
anlù el me moeur... el moeur... el v'è... el spariss!
Perché mi hoo de mazzà 'l mè piccinin...
che colpa ghe n'ha lu, poer angiolin?...

E mì, donna de strada... e mì pell gramma,
che al mond gh'aveva nissun de voregh ben,
da quell moment me sont sentida mamma,

mamma 'me inciodava in lett, con la paura
ch'el me fasses morì la mia creatura!

Cosa hoo pattì quij mè in de quell lett!...
Doveva sta li ferma, irrigidida,
come ona morta sora al catalett...
E mi, stava lì, ferma irrigidida;
faseva appena inscì... per tirà 'lfiaa...
moveva nanca e i coeucc, per non fagh maa!

Faseva viaggià 'lcoo... la fantasia.
Tutta ona vitta noeuva inanz a mi:
tutt bell... tutt rôs... tutt fior... tutta poesia!
Cara el me bell nanin, tutta per ti!...
E chi, in del coeur, come on torment... 'na fiamma!
S'eri ona mamma anmì, s'eri ona mamma!

Mamma!... mai più la vitta de la strada,
l'andà a dormì col primm che capitava...
patì tutt i vergogn... vess maltrattada,
segnada a did... perché me se pagava...
Ma diventà ancami ona donna onesta
e camminà, per lù, con alt la testa!

M'hann daa l'indormentina, poeu a la fin...
Quando son tornada in mi, suor Margheritta,
pazienza, la m'ha ditt... el so fiolin
l'è in Ciel... ma a lee gh'è staa salvaa la vitta.
De fass coragg... stà allegra e non cascias,
che tant gh'è staa no 'l temp de affezionass!

Ghe son saltada al coll, come ona jenna!
Ah, mi, gh'hoo avuu no 'ltemp de affezionamm...
Mi, che gh'hoo daa 'lme sangu, venna per venna!
E ti te ghe 'lcoragg de tormentamm?...
Te patii ti 'me mi in 'sta vitta gramma,
monega, ti... che te set minga mamma?

Con che diritto me l'avii mazzaa?...
con che diritto, dimm, el tò dottor,
senza dimm nient, me l'ha sacrificaa?...
Chi ve l'ha ditt de dammel 'sto dolor?...
Perché, se vun di duu el dovea morì,
perché mazzamel lu... perché no mi?

Canaja d'on destin!... Mi maledetta!
S'eri ona prostitutta... on pocch de bon...
ma ti t'el set, Madonna benedetta,
cosa t'avea promiss in di orazion!
Perché trattamm inscì... Brutti assassin!
Mi voeuj el me fiolin!... el mè bambin!

.
.

.
.
.

L'è no 'n gattin quest chi... fegh on poo festa!
L'è 'l mè fiolin!... 'Dess me regordi pù!
M'hann ligaa sun on bell di... m'hann miss 'sta vesta
me tegnen denter chi, sarada sù...
'Se me ne importa, a mi, vess ch' in di matt!...
Sont ona mamma mì!... Mamma di gatt!

BARBON

Sont vun di cent barbon, che chi, a Milan
ormai hinn diventaa on'istitusion
Commerci in cicch e in bagol de toscann
che peschi per i strad cont el baston
mangi in di fraa, per lett ghoo una banchetta
e per compagna e amisa, la bolletta.

Come? C'el dis... Se mi gho no vergogna?
Nanca un ciccin!... Mi no, mi sto benon.
Vivi con nient, gh'hoo quel che me bisogna,
paghi no i tass, gh'hoo minga de padron,
sont liber e beato 'me on usell
s'el voeur de pu? S'el voeur de pussee bell?

Cert che quand seri on scior... allora si
Allora me sarissi vergognaa
se avess pensà de andaa a fini così.
Ma adess che sont on pover strapelaa
s'el voeur che gh'abbia mai de vergognamm
se cerchi de scampaa senza mazzam?

Mia miee, no... lee... mia miee... lee... poverinna
lee ghe l'ha 'vuu el coragg de velenass
e l'hoo trovada morta ona mattinna
che s'era andaa in d'on post a presentass
che me ciappassen come fattorin,
perché serom restaa senza on quattrin

Sì, s'era on scior... on figlio de papà!...
avevi ereditaa fior de danee
titoj, cartej, azion... on pee de cà,
e... senza 'vegh in man nissun mestee,
fasend nagotta de straordinari,
mi sera on scior, mi sera milionari.

Gh'avevi la passion di liber bej
fasevi la raccolta di bollitt...

cercava de spend ben i me quatter ghej,
scoedendon tutt i voeuj, tutt i petitt,
finché on bell dì, me sont innamoraa
e poeu, naturalment, me sont sposaa.

Me sont sposaa d'amor cont'ona tosa
che m'ha portaa el sò coeur in del scossaa:
'na tosa bella, bonna, pontigliosa
cont'on temperament tant passionnaa,
che a dagh on dispiesè l'avriss mazzada,
de tant che l'era finna e delicada.

Sont staa trent'ann insemma a la mia miee
e i primm venticinqu' ann, poss dì, hinn volaa.
Mi s'eri cott... ghe deslenguavi adree,
nùm serom i duu eterni innamoraa...
Duu corp e on'anima serada dent,
e tutt el mond e l' rest, l'era pù nient.

Quand la spettavom pu, m'era nassuu
dopo noeuv ann, on fior d'ona tosetta
e allora... immaginass... per tutt e duu
felicitaa... felicitaa... completa,
senz'altra penna o noja fastidiosa
che voress ben e tiraa grand la tosa.

Hinn staa vinticinqu'ann de paradis...
Vinticinqu'ann de gioja, de armonia.
Mia miee... la tosa... on piccol rosc de amis
che vegniven, la sera, a casa mia...
Unich fastidi e solla occupazion,
scoed qui j pocch fitt e tajà giò i «coupons».

Dopo è scioppaa sta guerra maledetta
che m'haa sbattuu de colp in su ona strada.
Coi primm bombardament la mia casetta
l'è andada in milla tocch, l'è sprofondada,
e semm restaa, in d'on boff, ch'el pensa lû,
domà coi pagn che nùm gh'avevom sù.

È cominciaa così el pellegrinagg
in gir a cercà cà per i paes.
Hemm trovà gent che l'ha gh'haa avù el coragg
de famm pagà desmilla franch al mes
per on bus con trii lett e onna cusinna,
umid e scur, compagn d'onna cantinna.

Sont staa costrett a vend el mè terren
per sett e per derset... per faa dannee...
Num seron gent sueffada atrattas ben
el capirà... parevom di strascèe
e ormai, la rendita non la bastava
per andaa a toeu tutt quell che me mancava.

E allora me sont miss a negoziaa

Faseven tutt dannèe cont el palott
inscì ho provaa anca mi... hoo vorsu tentà
de fa quajcoss per rotondà el bolgiott.
Ghe sont borlaa in di mann d'on imbrojon
che in d'on moment el m'haa mangiaa i milion.

Per cercaa de rifamm di mèe dannee
me sont, dopo, imbarcaa in speculazion...
Hoo giugaa in borsa, hoo faa milla mestee,
ma me andava tuttcoss a tomborlon
e cont pussee cercava de rifamm
pussee trovava moeud de rovinamm.

Fin che on bell dì, fasend i cont in cassa,
me sont trovaa ben pocch in del borsin.
Perduu tuttcoss... Sera ridott a l'assa
e pien de puff fin sora del coppin,
cont i mee donn... dò pover innocent
ch'eren a scur de tutt completament.

Gh'ho avuu bell pari a corr de chi e de là
gh'ho avuu bel pari a rampegaa in sui mur,
cercand 'na man che me podess juttà...
Non hoo incontraa che mûs... che di facc dur,
e ho imparaa a me spes, cosa el voeur dì
a vegh bisogn di amis per non morì.

Immaginass quand hoo dovu parlaa
cos'è succes in de quij doò stanzett!
Deliquj, svegniment, dottor per caa
e discussion, paroll, milla progett...
fin che on bell dì mia miee n'ha podu pû
la s'è sarada in lee e l'ha parlà pû.

La sera fada sù come on scartoss,
la me guardava con duu oeucc de matta,
la scorliva la testa per tuttcoss
e, oltre a un dispiesee de quella fatta
gh'avevi di grann scenn cont la mia tosa
che l'era me soa mader pontigliosa.

S'avea de fà?... Semm tornaà giò a Milan
hemm impegnà quell pocc che me restava,
assée de resignà on tocchel de pan
e andà a dormì second che capitava,
fin ch'hemm trovaa ona stanza ammobigliada,
e allora... la mia miee la s'è mazzada.

Morimm mia miee e mi diventà on strasc,
l'è staa on moment... 'na robba subit fada.
Mi sera pû nagott... On poer spegasc
d'on esser che viveva alla giornada
domà cont el rimors per quella mort
domà cont on torment de quella sort

che me perseguitava nott e dì
al punto de impedimm fin de pensà.
Mia tosa, poverinna, s'ho de dì?...
Minga sueffada cert a tribulà,
la s'è stuffida... e on dì... povera crista,
l'è tolta su, l'è andada e l'ho pû vista.

E mi sont restaa sol col mè magon.
S'avea de faa? Con tutt quij batost
consciaa che mi fasevi compassion,
come podevi andaa a cercamm on post?...
E stuff an'mi de piang e de casciamm,
hoo taccaa a bev grappit per consolamm.

Fin che gh'hoo avuu on quaj sold... a l'osteria...
Poeu hoo taccà a vend i pagn per toeu el cicchett...
Chi me fittava on lett m'ha casciaa via...
e inscì ho imparaa a dormi sora ai banchett...
Poeu a furia de figur, de umiliazion,
a pocch a pocch sont diventaa on barbon.

E ades che mi non sont che on poer rottam
d'on barbonscell bollàa, qualificaa,
an'mò la gent la cerca de schivamm
per paura de famm la caritaa...
Ma mi me ne strafregghi de la gent
perché la me interessa pû per nient!

Sol me fa penna i can. Se 'n vedi vun
che 'l va' dree i mur di strad in de per lù,
me metti in ment che 'l gh'abbia pû nissun,
e vorariss fermall e brasciall sù
per digh sott vos: Oh, poer cagnoeu, anca ti,
te set on disgrazià compagn de mi?

Ma i can, se sà; gh'han i so fission
e i usmen pocch i omen malvestij...
Par che ghe l'abbien sù cont nùm barbon
e scappen, come fussom maledij
o rognen e me mostren tutti i dent
se appena voeurum fagh on compliment.

E inscì hoo imparaa a sta sol con la bolletta.
Gh'hoo appena on vestj strasc... gh'hoo i scarp tutt bus
gh'hoo ona tolletta frusta per gavetta
e on fagottel cont dent pocch barlafus...
e pur, s'el voeur?, e pur gh'è di moment
che podi quasi dì de vess content.

Di volt... d'estaa... quand gh'è ona nott serenna
e tutt el Ciel l'è tempesta de stell
mi voo a settam, se podi appena appena,
su ona banchetta al Parco, là al Castell...
Poggi la testa sul schenal dedrée

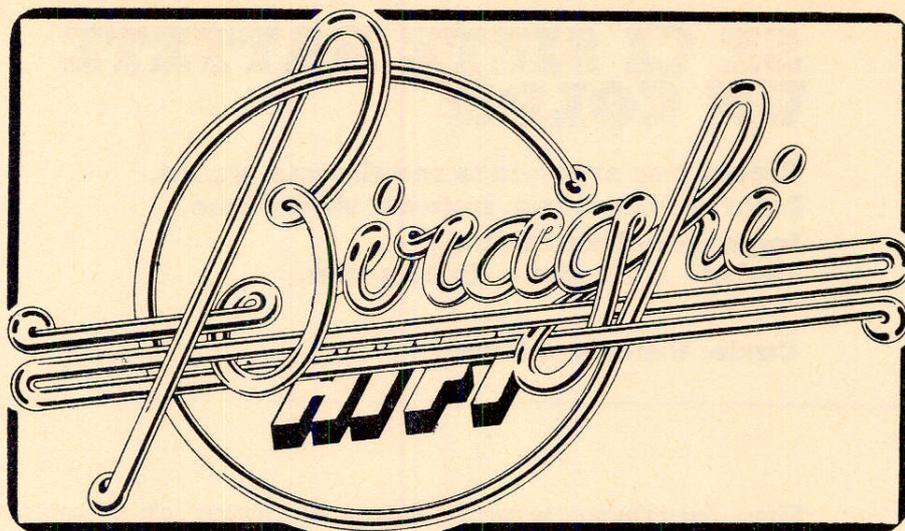
e guardi i stell e pensi a la mia miee.

E dopo on poo che mi sont lì settaa,
allora la compar... la ven vesin...
la me sfiora i cavej cont on basin...
la me carezza i man e 'l fagottell
e poeu la se deslengua in mezz ai stell,

lassandom lì incantaa a guardà perari
col coeur che me se sgonfia de passion.
Poeu me indormenti e torni milionari...
Me insogni de insognamm de faa el barbon
e allora me dessedi e salti via,
ma torni a guardà i stell desoravia

fin che me ciappa on sogn così saràa
che dormi, sora el legn de la banchetta,
'me fussi su on grand lett de broccaa,
cont el cossin de piumma in la fodretta...
precis d'on Re... che schiscia on visorin
col Ciel... fodràa de stell... per balducchin.

GIOVANNI BARRELLA



MILANO
VIA ALGAROTTI 4
TEL. 652488-6597001

ALTA FEDELTÀ
VIDEO REGISTRATORI
RADIO-TV-COLOR
ELETTRODOMESTICI

- sonorizzazioni locali
- impianti professionali
- impianti hi-fi personalizzati
- analisi fonometriche ambientali
- sala audizioni per appuntamento

SE CI SIETE BATTETE UN COLPO

**Clown per esprimere meglio me stesso.
Interiorizzazione, immedesimazione,
impersonalizzazione.
Cadute e ricadute dalla sedia.**

Carlo, Valerio e Bano

Siamo letteralmente sommersi dalle vostre lettere: chi si congratula, chi chiede approfondimenti, altri che vogliono aprire un dibattito intorno alle tematiche del... Non è vero nulla.

Non abbiamo mai ricevuto lettere dai lettori, anzi dubitiamo, a questo punto, di averne di lettori; non è la confessione di un fallimento, ma è l'invito a chi ci segue a farsi vivo, soprattutto raccontandoci la sua esperienza, i suoi tentativi. Non crediamo che si possa comunicare moltissimo del nostro lavoro di clown scrivendo su EG, semmai gli articoli sono spunti di lavoro da cui partire. Ma per chi vuole, ci si può vedere, si può lavorare insieme (noi facciamo abitualmente laboratori di clownerie, oltre agli spettacoli).

Per cui, se ci siete, battete un colpo; noi, comunque sia, continuiamo. Perché ci divertiamo.

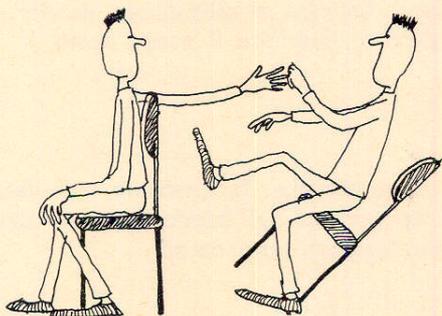
Il lavoro del clown, come quello dell'attore, è un lavoro di costruzione del proprio personaggio. Perché «proprio»? E perché uno?

Perché si possono impersonare mille parti diverse, anche imitare molti animali differenti, ma nessuno potrà farlo come voi, ciascuno mettendoci la sua personalità.

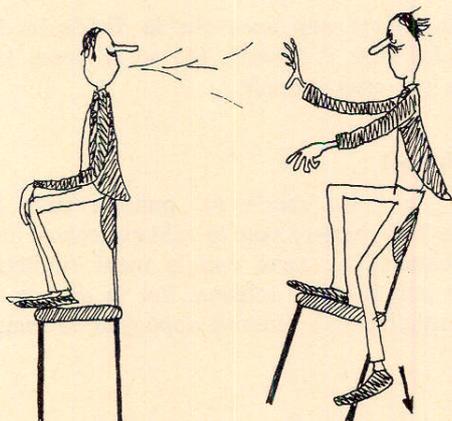
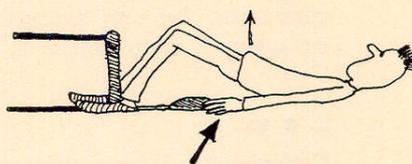
Per questo il lavoro, la ricerca è strettamente personale, anche se si sta in un gruppo.

Abbiamo avuto l'occasione di lavorare con Bolek Polivka (è già stato presentato su EG) e di approfondire con lui, che è un grande clown, queste cose. Bolek ci ha detto che in un seminario sulla clownerie non si può insegnare letteralmente, si può aiutare ciascuno ad esplicitare la sua maniera di fare, di esprimersi. E questa è paradossalmente la strada migliore per incontrare gli altri, anzi è l'unica. Ma il motivo per cui Polivka ci affascina più di altri clowns, è che non si contenta di montare una serie di gags o di entrate, ma vuole esprimere se stesso, ciò che più gli preme. Per lui, dice, comico e tragico sono due maniere differenti con cui si può esprimere la vita. Crediamo, vista l'importanza che hanno per noi, sia il caso anche per voi di confrontarvi con queste affermazioni. Se la strada è vera, non forzata, prima o poi tutti danno frutto, si «esprimono». Ciascuno alla sua maniera. Magari da una capriola, da una sberla, da una caduta nasce un grande attore tragico. O un clown.

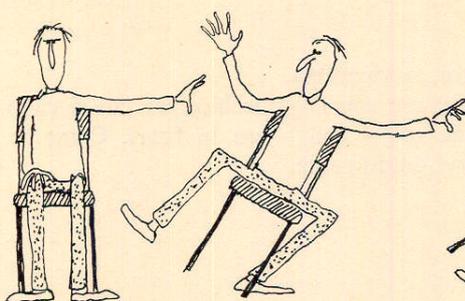
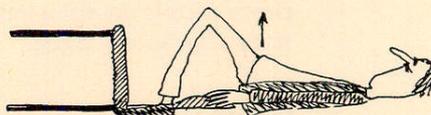
LE CADUTE DALLA SEDIA



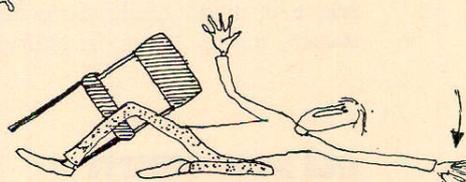
una,



due,



e tre!



GLI SPORT

Partendo dagli sport più familiari, fino a quelli che avete solo potuto vedere, cercate di imitarli, imitando gli atleti veri o quelli della domenica.

Sempre partendo da uno sport, analizzate il singolo movimento (ad esempio il colpo di racchetta) e fatelo in avanti, indietro, al rallentatore, accelerandolo. Provate in questa sequenza a dilatare o diminuire il vostro gesto.

Ripetete anche con altri sport.

Il tempo passa...

Impersonate una persona anziana e un giovane. Impersonate, non fate una caricatura. Per cui preoccupatevi soprattutto dell'interiorizzazione del personaggio; il resto (anche la caratterizzazione) verrà da sé.

... e va.

Camminando in una stanza, immaginate una linea che la divida in due. Da una parte ci sono gli anziani, dall'altra i giovani. Ma se si passa la linea, si cambia anche età. Vedete un po' cosa succede.

Ancora cadute dalla sedia - Indietro I

Si può fare anche ricevendo una bella sberla (v. puntata sulle sberle). Cadendo indietro, l'unico rischio è di battere con la schiena contro lo schienale. Per evitare ciò, occorre battere per terra con le mani (indietro, evidentemente) e le spalle, ma non con il fondo schiena. Per la discesa, c'è chi riesce a farla in volo: noi vi consigliamo di aiutarvi appoggiando sempre per terra almeno un piede.

Indietro II

Come la precedente, solo seduti sullo schienale. Si appoggia, cadendo, un piede poi l'altro, e infine si cade. Provate e riprovate fino ad essere naturali, veramente cadenti.

Laterale

Si cade o a sinistra o a destra, o viceversa.

Occorre evitare di toccare e frenare con il ginocchio, per cui si cade sulla coscia e la mano (dalla parte da cui si cade) tesa in fuori. Come se vi afflosciate, quindi senza irrigidirvi inutilmente.

GLI STRUMENTI

PERSONAGGI – Bianco, Augusto e il Direttore.

AZIONE:

Il Bianco e l'Augusto, con chitarra e trombone, entrano trascinandosi dietro

due sedie, che mettono a destra della pista. Salutano e si siedono sugli schienali delle sedie con i piedi sul sedile.

BIANCO – Signore e signori, suoneremo per voi la celebre aria della Lakmé!
Si alza e saluta, e l'Augusto fa gli stessi gesti.

AUGUSTO (*con voce grave*) – Lakmé!

DIRETTORE (*arrivando d'improvviso e piantandosi davanti a loro*) – Qui è proibito suonare.

BIANCO (*sorpreso*) – Ah!

Il direttore, vedendoli scendere dalle sedie, non insiste e se ne va. L'Augusto e il Bianco si scambiano un'occhiata.

AUGUSTO – Cos'ha detto?

BIANCO (*rassegnato*) – Ha detto che qui è proibito suonare.

AUGUSTO – Può anche essere, che vuoi farci?

Il Bianco prende la sua sedia per lo schienale e la trascina dietro di sé, imitato dall'Augusto. Mettono le sedie a sinistra della pista e ci salgono sopra. Il Bianco saluta.

BIANCO (*levandosi il cappello e con voce ancora più grave di prima*) – Lakmé! Musica di...

AUGUSTO (*si alza in piedi sulla sedia, saluta e con voce stentorea annuncia*) – Musica di Dufayel!

Suonano. «Pom, pom! Pom, pom, pom!».

DIRETTORE (*ricomparendo*) – Scusatemi, signori, mi sembra che stiate esagerando. Vi ho appena detto che qui non si può suonare. Non avete capito?

BIANCO (*deciso a discutere*) – Come dice? A me non sembra affatto così. Lei ha detto che è proibito suonare là (*fa vedere il posto da cui se ne sono appena andati*), non qui.

L'Augusto imita il Bianco eseguendo gli stessi gesti e indicando là e qui.

DIRETTORE – È esattamente la stessa cosa.

BIANCO – Mi scusi, ma lì non è affatto lo stesso che qui (*gesticola*). Qui non è lì. Lei ci ha detto che era proibito suonare lì. Ma noi non siamo lì!

DIRETTORE – Dal momento che bisogna parlarvi con la massima chiarezza, vi dirò che è proibito suonare nel recinto del circo, dovunque. Avete capito? Qui (*gesto*) o lì (*gesto*), davanti (*gesto*) o dietro (*gesto*), a destra (*gesto*) o a sinistra (*gesto*), in alto (*gesto*) o in basso (*gesto*), è proibito dappertutto!

BIANCO (*che non vuole capire*) – Come dice?

DIRETTORE – Vi ho detto che è proibito suonare sia qui che lì, davanti o dietro, in alto o in basso.

BIANCO – Non c'è motivo per cui ci proibiate di suonare nel recinto del circo (*gesto*), che sia qui, lì, davanti, dietro, a destra, a sinistra, in alto o in basso. È ridicolo!

L'Augusto continua a fare gli stessi gesti del Bianco.

DIRETTORE – Invece è possibile. Del resto, finché vi ostinate a voler suo-

nare questo scandaloso genere di musica, non otterrete mai il permesso di suonare, che sia qui, lì, laggiù, davanti, dietro, a destra o a sinistra, in alto o in basso!

Augusto ha rifatto tutti i gesti del direttore.

BIANCO (*scontento*) – Ebbene, signore, trova la nostra musica troppo scadente? Allora le dirò che abbiamo suonato in tutto il mondo, e che del resto non è la prima volta che veniamo a suonare qui. Caro signore, noi siamo dei musicisti e abbiamo suonato anche all'Opéra. Mai nessuno ci ha impedito di suonare qui o lì, laggiù, dietro o davanti, a destra o a sinistra, in alto o in basso!

L'Augusto gesticola sempre di più. Non solo imita i gesti del Bianco, ma le sue braccia sembrano delle vere insegne semoventi, e continua a gesticolare anche quando la discussione si interrompe. Girandosi verso di lui, il Bianco lo sorprende mentre si agita in quel modo in piedi sulla sedia. L'Augusto allora assume delle pose più studiate, fa dei gesti più accattivanti. Il Bianco lo interpella.

BIANCO – Ma cosa diavolo stai facendo? Che razza di modi. Ti stai prendendo gioco di noi? Così, dietro le nostre spalle? Ci stai rompendo i timpani, non si sente che te! E fermati un po', accidenti! Le dicevo, signor direttore...

Augusto ricomincia ad agitarsi e, inavvertitamente, a ogni gesto, dà uno schiaffone al Bianco, il quale risponde con una bastonata. Allora l'Augusto cade dalla sedia e protesta. Esprime il suo disappunto con gli stessi gesti di prima, ma adattati alla sua nuova posizione...

DIRETTORE – Statemi a sentire, ne ho abbastanza! Tutto questo è durato anche troppo. Perciò, l'unica cosa da fare è quella di sequestrarvi gli strumenti. Arrangiatevi come potete!

Esce dopo aver agguantato il trombone e la chitarra.

FOTO-INSERTO

1-2. ATTORI DI PROVINCIA di Agnieszka Holland.

Il dramma esistenziale supera quello storico-politico, senza però dimenticare il contesto sociale. I giovani autori polacchi ritornano «all'uomo» come cuore pulsante del mondo. (Servizio di Enzo Natta a pag. 56).

3-6. WIELOPOLE-WIELOPOLE di Tadeusz Kantor.

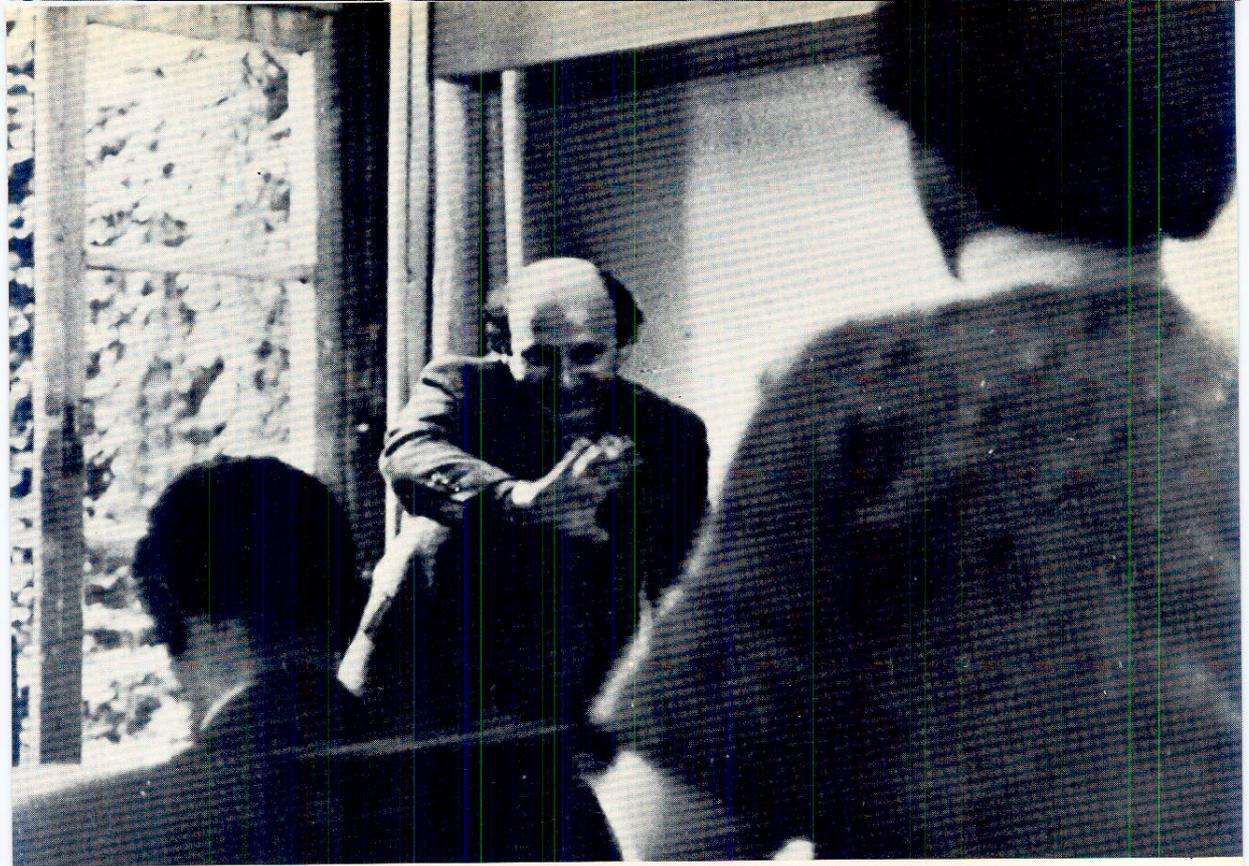
Kantor con questo spettacolo scende sempre più nella coscienza personale e collettiva del suo paese. Notate il regista: è sempre in scena. (Servizio a pag. 33).

7. ELEPHANT MAN di David Lynch.

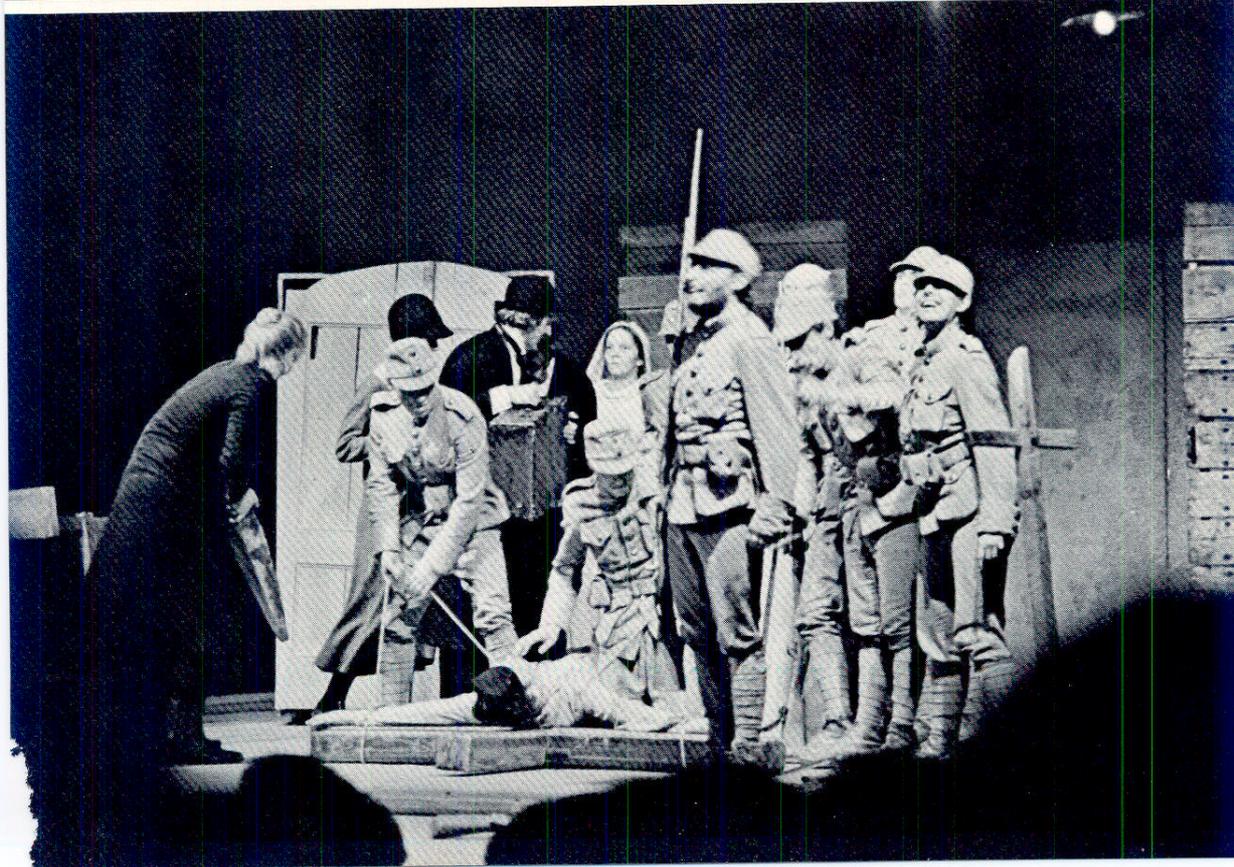
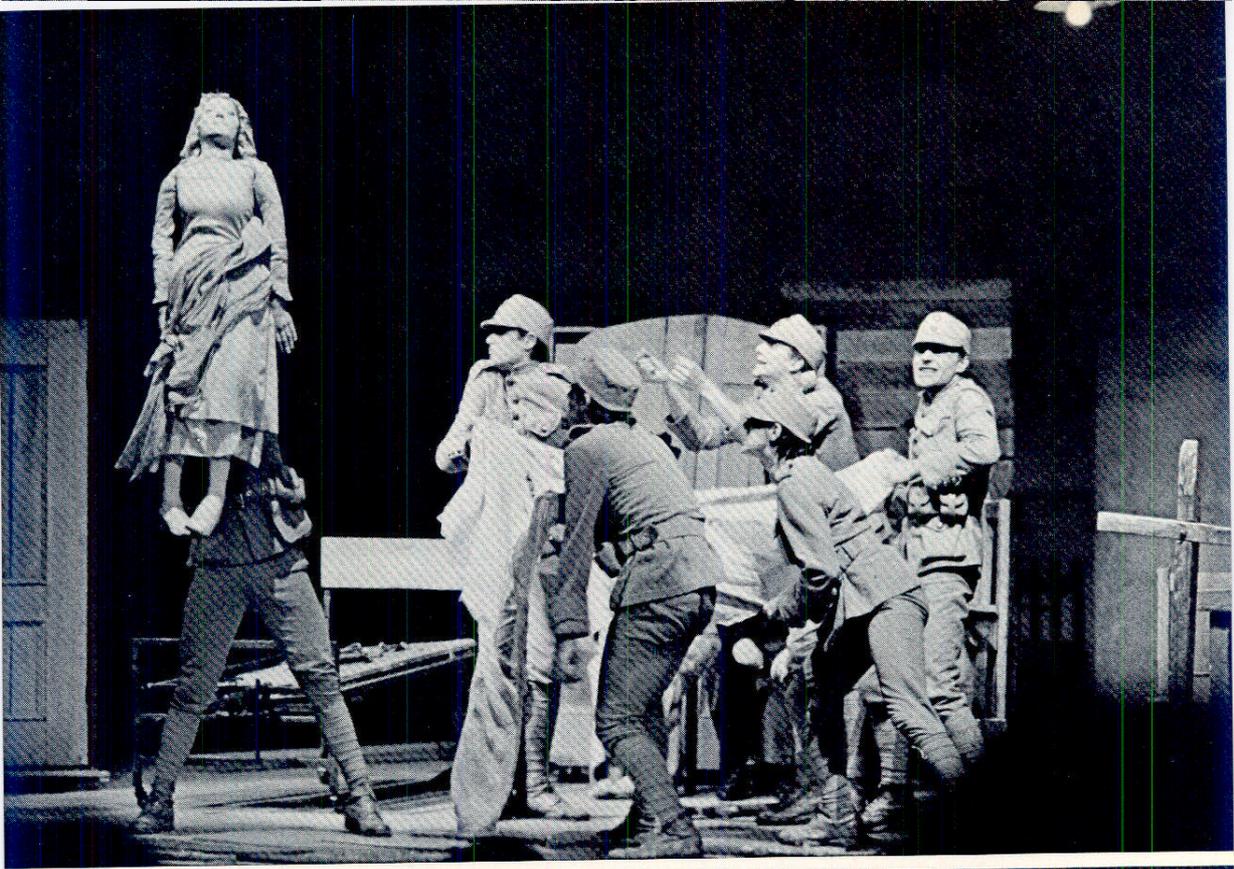
Un uomo-elefante, mente da ingegnere e cuore da poeta in un corpo da circo. (Servizio di Federico Bianchessi a pag. 48).

8. MON ONCLE D'AMERIQUE di Alain Resnais.

Fino a che punto l'uomo è libero delle sue scelte? (Servizio di Paola Scotti a pag. 53).









WIELOPOLE WIELOPOLE

**L'ultimo spettacolo del Cricot 2
comprensibile attraverso non le categorie dell'arte
ma quelle della vita.**

Tadeusz Kantor

Con una valigia di memorie Tadeusz Kantor e la sua Compagnia del Cricot hanno percorso l'ultima tappa del loro viaggio teatrale fermandosi a 'Wielopole Wielopole', paese nativo di Kantor. Il loro lungo viaggio, iniziato nel 1945, l'abbiamo già raccontato nel numero due di Espressione Giovani '80.

Con l'ultimo spettacolo rappresentato a Firenze per conto del comune nella primavera passata, è tornato a Milano al CRT nelle prime settimane di gennaio. Il regista polacco compie con esso una specie di rivisitazione dei suoi precedenti spettacoli, scendendo sempre più nella coscienza personale ed in quella collettiva del suo paese. È impossibile rendere con le parole la drammaticità dell'opera di questo grande artista, sempre diversa, originale, d'avanguardia. Bisogna vederla: il pubblico si ritrova emotivamente a rappresentarla. Ai critici, molti dei quali hanno accolto lo spettacolo con un certo scetticismo e distacco, l'artista ha detto che «Wielopole Wielopole può essere compreso attraverso non le categorie dell'arte ma quelle della vita». «Dopo Firenze — racconta Kantor — siamo andati a Edimburgo, Londra, Parigi, poi a Cracovia, la mia città, a Varsavia, che è la capitale del governo, e infine nella vera capitale della Polonia d'oggi, Danzica. Qui abbiamo rappresentato lo spettacolo nel luogo stesso dove si sono svolti gli avvenimenti più importanti, cioè in un cantiere. Dopo la «prima» uno spettacolo comincia a vivere nell'opinione della stampa e in quello del pubblico, poi nella realtà della vita. Questa realtà in Polonia è ora tale che Wielopole Wielopole è stato letto in modo molto particolare, suscitando grandi emozioni. Il sindaco di Danzica mi ha detto che la città è la coscienza della Polonia attuale, io gli ho risposto che il mio Teatro Cricot è la coscienza della Polonia dal '45. Ora le due coscienze, quella dell'arte e quella della vita, si sono riunite». «A Danzica l'abbiamo fatto per milleduecento persone, operai, intellettuali, uomini del governo. I critici hanno tentato analisi scientifiche, ma nessuno ha saputo spiegarsi perché molta gente piangesse».

Riguardo al futuro, Kantor ha dichiarato di non avere progetti immediati. «Vorrei solo realizzare un sogno di molti uomini di teatro, quello di affidare i miei due spettacoli più significativi alla tutela dello Stato, come i parchi nazionali, perché possano durare al di là della mia persona, come certe

creazioni del teatro orientale che sopravvivono per secoli, con i ruoli che passano di padre in figlio».

'Wielopole Wielopole', di cui pubblichiamo il canovaccio, è un capitolo di «Storia umana» immersa nel mistero del male. Agli occhi di Kantor e ai nostri appare una Storia cieca, meccanica, assurda; qualcosa che avviene per caso, senza sapere mai il perché. La cena è «l'ultima» scena del dramma: attorno alla mensa si ritrovano tutti. E il motivo natalizio suonato dallo Zio Stasio fa sperare in una rinascita dell'umanità.

WIELOPOLE - WIELOPOLE di Tadeusz Kantor

I Parte. «IL MATRIMONIO»

1. Io: siedo in mezzo alla scena. Ed ecco il testo del mio ruolo: (*non verrà mai recitato*).
Questa è mia nonna Katarzyna, madre di mia madre.
Quello è suo fratello Prete. Lo chiamavamo zio. Fra un istante morirà.
Là siede mio Padre. Il primo da sinistra. Manda i saluti sul retro di questa foto.
Data: 12 settembre 1914. Fra un momento entrerà mia madre, Helka.
Gli altri sono gli Zii e le Zie. Tutti, in qualche parte del mondo, sono stati in fine raggiunti dalla morte.
Ora giacciono in questa stanza, quasi fossero impressi nella memoria: Zio Karol... Zio Olek... Zio Manka... Zio Jozka...
Da questo momento i loro «destini» prenderanno a subire seri mutamenti, spesso vergognosi e per loro intollerabili, se fossero ancora vivi.
2. LA STANZA DELL'INFANZIA, stanza morta che rimettiamo sempre a posto e che continuamente muore.
3. I MORTI E GLI OGGETTI condividono una sorte comune.
4. LA VALIGIA NERA.
5. ZIO STASIO fa ritorno dalla prigionia di guerra alla casa natale.
Non è colpa sua se gli è stato ordinato di recitare la parte di un tragico DEPORTATO, uno di quelli che, dopo le catastrofi e i lutti nazionali, popolavano l'iconografia del mito martirologico e tornavano in patria poco prima della morte. Questo dolente tipo di Attore da Baraccone è solo un GIROVAGO DA SOTTOPORTICI.
Non fa nulla senza che tenga in mano una misera CUSTODIA DI VIOLINO, in cui ha pudicamente nascosto il suo povero strumento: un ORGANINO.
Creda pure di suonare su un violino IL CANTICO DELLA VIGILIA DI NATALE della nostra infanzia, deformato da questo dozzinale strumento.
6. LA NONNA e suo fratello, il PRETE.
Bisogna alleviare la sofferenza a un morente - l'estremo vale.
L'UTENSILE ospedaliero di latta per l'ORINA.
IL SALMO lo cantavano donne e contadini in una chiesetta di campagna.
7. IL PRETE recita la parte del moribondo e di morto.

In questo difficile ruolo viene efficacemente aiutato dal suo **SOSIA-MANICHINO**. Ha in esso un buon alleato.

8. Nell'andito giace il cadavere della **MADRE-HELKA**. Non ha fatto neanche in tempo a togliersi il velo da sposa.
9. Visita del Fotografo Locale.
La funzione di fotografo parrocchiale è adempiuta dalla **VEDOVA** del fotografo. Si tratta di una volgare sguattera dell'obitorio parrocchiale, e le sue ampie pratiche con il **LETTO-OFFICINA DELLA MORTE** sono indice del fatto che della morte ella è un **AGENTE** segreto.
10. Il fotografo rimane solo col suo **MODELLO**.
11. **LA FAMIGLIA** avrà la sua foto ricordo con il **MORTO**.
12. **QUELLI** del fronte. **L'ESERCITO** è ripreso da una foto ricordo di reclute prima della partenza per il fronte. Falsificano in modo inetto la propria vita.
13. Il vero uso dell'invenzione del sig. Daguerre: di guerra!
14. L'uscita discreta del Fotografo Locale.
15. Dall'altra parte.
16. **IL PADRE** e il paziente addestramento nell'andatura detta «di marcia».
17. Oggetto senza commenti.
18. Il matrimonio postumo.
19. Marcia nuziale.

II Parte. «LA DERISIONE»

1. La lunga traversata della **STANZA**. Continui sgombri, evacuazione e ritorni.
2. L'insano procedimento della **RIPETIZIONE**.
3. La porta, ovvero la debilità di **Zio Karol**.
4. I guai di **Zio Olek** con la sedia.
5. Non si può arrischiarsi impunemente a ripetere qualcosa ch'è già stato nella vita una volta. Il tempo alterato si vendica.
La **Nonna** e il **PRETE** insepolto, ovvero peccaminosa ripetizione della morte del **Prete**.
6. I **SOSIA** - individui «**RIPETUTI**». Gerarchia ambigua:
MANICHINI (*quasi vivi e come vivi*), **ATTORI** (*personaggi vivi, ma solo nel ricordo*). Davvero vivi nel teatro sono soltanto gli **SPETTATORI**.
7. Sotterfugi e espedienti di famiglia, ovvero finti ritorni del **PADRE IN LICENZA**.
8. Gli incontri mancati della **MADRE-HELKA**.
9. La solidale **FAMIGLIA DI COMMEDIANTI**.

10. KELKA SUL GOLGOTA.
11. LA CORONA DI SPINE: HELKA DERISA.
12. I soldati morti hanno la loro festa.
13. HELKA-MANICHINO.
14. IL MATRIMONIO ripetuto.

III Parte. «LA CROCIFISSIONE»

1. Non conosciamo gli eventi importanti che si svolgono al di là delle nostre pareti. Nondimeno essi si appressano inesorabilmente. Basta solo aprire la porta.
2. Se un giorno si comprimesse il nostro tempo «solare», nulla ci potrebbe proteggere di fronte alla vista dell'eternità e della morte, ovvero gratuite «ripetizioni» della quotidianità.
3. I sosia rappacificati.
4. Perfezione e astrazione della quotidianità ovvero SILLABARIO DELLA VESTIZIONE.
5. I presentimenti di Manka-Invasata.
6. Ore otto! PRIMA APERTURA DELLA PORTA.
7. La ginnastica mattutina della Nonna.
8. Ore dieci: SECONDA APERTURA DELLA PORTA.
9. Giochi Cimiteriali.
10. L'improvviso arrivo del Padre in Licenza e le sue consuetudini di caserma.
11. Ore dodici! TERZA APERTURA DELLA PORTA.
12. I Due Zii mettono accanto TRE SEDIE. Enigmatici, scrupolosi calcoli non servono a niente. Non fanno altro che complicare alquanto il problema.
13. Compare Manka-Invasata, travestita con un'UNIFORME in qualche modo nota.
14. Le difficoltà di «questo signore» con la sedia.
15. Smascheramento della «truffa» della RIPETIZIONE.
16. ORE DUE!
17. Esercitazioni militari d'inferimento di morte. ANCORA DIECI MINUTI!
18. Portano dentro quell'OGGETTO. Lo trascineranno tutti.
19. L'oggetto denominato GOLGOTA. ANCORA CINQUE MINUTI!
20. Tutto è compiuto. ORE TRE!
21. LE CAMPANE DI LEGNO DELLA MORTE.
22. FOTO CON LA CROCE. SANTINO POLACCO AFFLITTO.

IV Parte. «ADAS PARTE PER IL PRONTE»

1. Adas mobilitato.
2. La famiglia come sempre si fa difesa del tavolo.
Zio Karol: patriota, zio Olek: vecchio imboscato, Zio Jozka: senza rispetto alcuno per la morte di eroi, Zio Manka: conosce bene l'Apocalisse.
3. Adas fa ritardo.
4. Forse il tempo si è spostato fino alla morte di Adas sul campo d'onore.
5. Il Prete, che già da tempo è morto, porta dentro la valigia e il fucile: tutto ciò ch'è rimasto di Adas.
6. Il Deportato-Girovago compare sempre nei momenti difficili.
7. VEICOLO FUNEBRE.
8. In questa STANZA D'INFANZIA i treni partono sempre per l'ovest.
9. INFERNUM.
10. Il Prete e la sua MESSA FUNEBRE.
11. ADDIO.

V Parte. «L'ULTIMA CENA»

1. Il funzionamento del LETTO-MACCHINA DELLA MORTE causa una grave dissoluzione morale nella FAMIGLIA.
2. Il Prete resta solo.
3. Dietro la PORTA si ricomincia di nuovo. Prova dell'ultimo atto.
4. L'ENTRATA DEGLI ATTORI.
5. Finalmente un «degnò», benché troppo affrettato, FUNERALE DEL PRETE.
6. La cerimonia è turbata da un imprevisto incidente.
7. IL RABBINO, la sua canzone funebre TINGEL-TANGEL e la sua sorte (*ben*) ulteriore.
8. Fine del DIVERTIMENTO.
9. Di nuovo «QUEL SIGNORE».
10. ULTIMI PREPARATIVI.
11. L'indispensabile TOVAGLIA BIANCA.
12. CANTO NATALIZIO.
13. «L'ULTIMA...».
14. Tutti alla fin fine devono andarsene.

TEATRO È IMITAZIONE DI UN'AZIONE E COMUNICAZIONE DI UN'ESPERIENZA

Luigi e Bano

La lezione di Francesco

«La segmentazione del testo drammatico, secondo partners deittico-performativi, permette all'ermeneuta-regista di ipotizzare una semiotica teatrale, nei suoi rapporti prossematici, e di omologare la trasformazione della indicabilità per mezzo di un'operazione di ipercodifica teatrale che coinvolga l'attore semiotizzato, rinnovi la differenziazione prossemica/epistemologica, rovesci i codici metalinguistici e metateatrali...».

Ma, quando noi avremo durato l'eroica fatica di trascrivere questa lezione, universitaria e altamente scientifica, sulla comunicazione teatrale, e l'avremo data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? Questa riflessione dubitativa, che ha fatto sospendere al Manzoni la copia del suo manoscritto seicentesco, costringe pure noi ad abbandonare il linguaggio tecnico, da ingegneri e filosofi della comunicazione, per riprendere quello solito, ordinario ed elementare ma espressivo, comprensibile e quindi più comunicativo. Ci accusano già di essere troppo difficili!

E anche questa volta sarà Francesco, un bambino delle elementari, a farci riflettere un poco sulla comunicazione, elemento caratteristico del fatto teatrale. È solo, seduto per terra, in un angolo della stanza. Guarda con meraviglia intensa e incantata il suo piccolo robot, personaggio ultraterrestre, muoversi lentamente dentro quelle poche spanne di pavimento delimitate dalle sue gambe divaricate. Attenzione! Il robot, a scatti, alza il braccio sinistro, poi il destro; gli si accendono gli occhi, gira su se stesso tre volte consecutive. Francesco, con voce normale, risponde ai messaggi ricevuti in codice... poi impresta la sua voce al robot, e con tono misterioso, profondo, apocalittico, in codice da fantascienza, racconta di guerre stellari, ufi, personaggi immortali, laser, navi spaziali, e annuncia la distruzione della terra.

È l'inizio di un lungo monologo-dialogo che un vecchio burattinaio forse non riuscirebbe ad improvvisare con altrettanta fantasia e a dire con una così rapida alternanza di toni.

Eppure sulla scheda scolastica di Francesco le maestre, tra l'altro, hanno scritto: «...Bambino povero di fantasia, incapace di attenzione, incostante,

tardo nel comprendere, per nulla comunicativo. Non riesce ad esprimersi in nessun modo, e quando viene interrogato non sa mai che cosa dire: risponde 'non lo so'...».

Ma è Francesco l'unico responsabile di questa sua «incomunicabilità»?

Educhiamoci a comunicare

Purtroppo dobbiamo riconoscere che non tutti i maestri, gli educatori, i genitori si propongono come obiettivo pedagogico quello di educare l'animo umano a mettersi in comunicazione con se stesso, gli altri, le cose, il mondo. Ogni scuola deve favorire la scoperta e l'allenamento delle capacità di rapporto interpersonale degli allievi, capacità di ricezione e di trasmissione. L'apprendimento dei linguaggi espressivi è in funzione di una continua e più adeguata comunicazione di conoscenze e di sentimenti per arrivare alla verità dell'uomo e per una maggiore partecipazione alla costruzione della storia personale e collettiva.

Scuola e palestra di comunicazione è il teatro. Ce lo diceva giorni or sono anche Enrico Maria Salerno. 'Fa teatro chi sente il bisogno di comunicare. Io cerco sempre di parlare al mio contemporaneo, proponendogli temi e commedie che lo interessino, che lo facciano riflettere, pensare, prendere coscienza di questa commedia umana. È vero che in alcuni momenti si ha l'impressione di scrivere sulla sabbia... ma questa constatazione vale per tutti e non soltanto per l'attore... Nel momento stesso che l'arte si produce, in quel momento finisce. La vita non è però diversa'.

I linguaggi, e ognuno ha il proprio codice di lettura, che noi usiamo per esprimerci e comunicare sono molti: gesto, disegno, musica, pittura, parola, fotografia, teatro, cinema, televisione...

Nella scuola tradizionale italiana veniva privilegiato il linguaggio parlato e scritto. Oggi si tenta, anche da noi, ma forse più a parole, di recuperare il valore espressivo della musica, del disegno, della scultura, dell'audiovisivo, della recitazione... linguaggi considerati appannaggio d'élite e dei geni.

Di questi linguaggi, quello teatrale offre le più ampie possibilità di espressione e comunicazione. È uno dei linguaggi più maturi e completi, fatto di parola, gesto, spazio, movimento, musica, luce, situazione, sentimento... collegati e armonizzati fra loro in modo tale da creare una comunicazione globale della verità della vita, pur usando il codice della finzione. Il teatro ci educa a prendere coscienza dell'anima di ogni cosa, a scoprirne il ritmo interiore; educa la persona a dialogare a tu per tu con gli altri, con le cose, con se stessa; è la persona che comunica con tutta la persona. Che poi è la vita.

Alcune regole per comunicare nel teatro e nella vita

1. Uscire dal proprio guscio, dalla solitudine narcisistica o depressiva. Aprire gli occhi, ripulirli, renderli trasparenti: sono i lucernari dello spirito, attraverso vi deve passare la luce. Dietro gli occhiali da sole alle volte ci si nasconde. Già il guardare la vita con curiosità e meraviglia è comunicare. Infatti quando guardiamo un oggetto, un paesaggio, una persona cerchiamo di «capire» com'è, che è, i suoi perché... E oggetto, paesaggio, persona ci donano la loro immagine, l'aspetto esteriore nei suoi molteplici e

svariati dettagli. Noi li fissiamo nella memoria e poi ci ripensiamo sopra, li utilizziamo, li animiamo. Qualcosa di quella realtà l'abbiamo presa, è diventata parte di noi stessi. Nel teatro questo contatto l'attore non lo deve mai interrompere. Gli occhi devono sempre vedere, e mai di sfuggita. Difficilmente potremmo prendere o dare qualcosa. E senza dare e avere non ci può essere comunicazione.

2. *Guardare con verità, dentro l'immagine, entrandovi e comunicando.*

Le due anime devono incontrarsi. C'è infatti un guardare vero, interiore, e uno esteriore, formale: « lo sguardo vuoto », si dice. Lo sguardo vuoto in scena e nella vita è segno di morte e... fa morire. Lo sguardo interiore, quello vero, è scambio di vita. Gli occhi e lo sguardo di un attore in scena devono riflettere il vibrare profondo del suo spirito che crea sentimenti e li comunica. In questo momento ci viene da pensare, con ironia e amarezza, a come nella scuola vengono 'dette' le poesie, i canti di Leopardi, ad esempio!

3. *Cercare l'anima di una persona, il suo io.*

Il più delle volte si guarda la vernice, le forme, le proporzioni, le movenze. Ma comunicare immediatamente attraverso questi aspetti delle persone è difficile. La via diretta sono gli occhi. Due attori, in scena, per stabilire fra essi una comunicazione vera, immediata, devono guardarsi negli occhi. Gli occhi sono lo specchio dell'anima. Attraverso gli occhi si arriva all'anima, all'universo interiore. Come si fa? Imparate dalla vita. Chissà quante volte avete indagato l'animo di un altro: di un amico o di un avversario... Guardate attentamente chi avete davanti, sforzatevi di percepire, sentire, comprendere il suo stato d'animo. È possibile comunicare anche con l'anima di un oggetto inanimato? Sì, perché anche le cose hanno un'anima; è il loro essere, la loro natura.

4. *Mettersi in contatto anche con oggetti o persone immaginarie.*

Un'operazione normalissima di tutti i ragazzi, degli adolescenti in modo particolare. E stabilire un contatto con un oggetto immaginario, irreali, inesistente è specifico anche degli attori di teatro. Chi non ricorda l'ombra del padre di Amleto?

BERNARDO - ... la campana batteva l'una...

MARCELLO - Taci! Eccolo che ritorna.

BERNARDO - In tutto e per tutto uguale al re defunto.

MARCELLO - Tu che hai studiato, Orazio, parlagli.

BERNARDO - Non è simile al re? Guarda bene, Orazio.

ORAZIO - Molto simile. Sono preso da orrore e stupore.

BERNARDO - Vuole che gli si parli.

MARCELLO - Fagli qualche domanda, Orazio.

ORAZIO - Chi sei tu che usurpi quest'ora notturna e insieme il caro aspetto marziale con cui un tempo incedeva la maestà del sepolto re di Danimarca? Per il cielo, te l'ordino, parla!

MARCELLO - È sdegnato.

BERNARDO - Guarda, fuggi via a gran passi.

ORAZIO - Fermati! Parla, parla! Te l'ordino, parla!

MARCELLO - È andato, non vuol rispondere.

BERNARDO - Ebbene, Orazio? Stai tremando, sei pallido. Non è, tutto questo, assai più che fantasia? Che ne pensi?

ORAZIO – Davanti a Dio, non l'avrei creduto, senza la sensibile e indubitabile testimonianza dei miei occhi...

In questo caso Stanislavskij dice di non preoccuparsi dello spettro, né di immaginarlo, e neppure di agire come se fosse presente, né di creare dei surrogati; preoccupatevi della comunicazione interiore con lui. Il contatto fittizio non conduce mai a quello vero, interiore.

5. Non fare due cose diverse contemporaneamente.

Diventa impossibile, innervosisce e rompe il parlare e recitare con chi ci guarda ma pensa ad altro che a noi. È come se ci fosse un muro tra loro e noi; non capiscono la battuta, non prendono l'intonazione, né usano altri mezzi di contatto. Hanno gli occhi fissi nel vuoto come un allucinato. Forse è il loro personaggio.

6. Avere qualcosa da comunicare.

La miglior cosa è il proprio 'essere'. Un contatto autentico lo si stabilisce per l'essere. E del nostro essere comunichiamo pensieri e sentimenti vissuti, sperimentati, sofferti, quelli che godiamo di possedere. Sono realtà che troviamo nella vita. La vita infatti le ricrea in continuazione. Ma come comunicare pensieri, sentimenti, azioni di personaggi a noi estranei, inventati dall'autore di un testo teatrale? Ci sono delle maniere sbagliate:

- fingere di comunicare. È la maniera più facile; spesso è moda corrente;
- pronunciare tutte le parole, a memoria, senza capirle e farle capire;
- rappresentare se stesso soltanto: portare in processione la propria persona, mettere in mostra la voce, il gesticolare, la propria immagine;
- usare le tecniche teatrali raffinate, che gli attori spesso conoscono bene e accontentarsi; sarete magnetofoni e manichini perfetti ma inanimati.

Il modo giusto è mettersi a contatto con i sentimenti vivi dell'attore, rivissuti, e con l'incarnazione del personaggio. In scena cercate la persona per comunicargli i vostri sentimenti personali, analoghi a quelli del personaggio che interpretate.

7. Cercare l'io: ognuno trovi il proprio io.

Platone ha scoperto «il fanciullino»; gli indiani d'America il «plesso solare» centro vitale, che sta dentro a ciascuno. Parlare con l'io che diventa tu l'abbiamo visto fare dal protagonista de «L'idiota» di Dostoevskij, recitato dalla Compagnia teatrale di Wajda al CRT di Milano: il protagonista recitava per un'ora e mezza, solo a se stesso, senza spettatori, i quali arrivavano in sala a metà spettacolo!

Si tratta di scoprire i due personaggi che stanno dentro di noi, due poli che si attraggono e/o si respingono: la mente e il cuore? il bene e il male? la vita e la morte? l'essere e il non essere? Provate a comunicare con la vostra immagine allo specchio.

8. Indirettamente o direttamente comunicare con il pubblico.

Dipende dallo spettacolo: alle volte il dialogo con gli spettatori è diretto; nel qual caso il pubblico lo si deve vedere, interrogare, ascoltare, incitare, senza alcuna mediazione, con coraggio e sicurezza. Altre volte non ci si deve mettere direttamente in contatto con il pubblico, ma indirettamente e quasi inconsciamente. È importante che il contatto sia reciproco. Il pubblico fa da cassa di risonanza degli attori, crea l'acustica spirituale. Riceve dagli attori i sentimenti vivi, umani, e come un diapason restituisce i suoi. Una delle

prime condizioni perché gli spettatori non si disinteressino degli attori è che il messaggio interiore sia interessante e attragga l'attenzione di chi guarda e ascolta. È anche necessario che l'attore viva in profondità i pensieri e le sensazioni che vuole trasmettere; allora automaticamente uscirà da lui un fluido, una corrente, un profumo, come una radiazione emanata dalle sue sensazioni, che verrà ricevuta automaticamente dagli spettatori.

9. *Credere a quello che vuoi far credere.*

L'abbiamo già detto in diverse maniere. Credi in quello che vuoi dire, nel gesto che stai per fare, nell'azione che intendi compiere. Sono ancora troppe le parole, i gesti, le azioni che non escono dalla nostra convinzione. Siamo farisaici in molte espressioni nella vita e sulla scena. Il teatro di Kantor non ha un segno inutile, formale, vuoto. Nel teatro tutto quello che si deve dire, fare, sentire, è importante, significativo, essenziale.

Emittente, messaggio, ricevente, codice

Prima di passare agli esercizi illustrativi e alle proposte di lavoro, concludiamo con lo schema che illustra la teoria della comunicazione teatrale in maniera essenziale:

- *Messaggio da trasmettere e ricevere;*
- *Autore del testo teatrale = primo emittente;*
- *Regista = ricevente primo e secondo emittente;*
- *Attori (e altri operatori) = riceventi secondi e terzi emittenti;*
- *Pubblico = ricevente terzo e quarto emittente;*
- *Codice di lettura = chiave di interpretazione del linguaggio teatrale.*

La vastità del soggetto lascia pensare a noi e a voi che le cose da dire, e ne varrebbe la pena, sono ancora molte, moltissime. Ma il vivere in comunicazione è certamente più semplice e facile.

ESERCIZI ILLUSTRATIVI

Potete trovare una serie di esercizi illustrativi per un training della comunicazione teatrale nel nuovo libro «IL CORPO RACCONTA - Per una ricerca nel territorio dell'espressione corporea e del mimo» di B. Ferrari - C. Rossi - L. Melesi (Editrice Elle Di Ci, 10096 Leumann/Torino), precisamente nella quinta lezione 'Il gesto, linguaggio del corpo' a pag. 51, e nella settima lezione 'Il corpo cerca la compagnia' a pag. 75. Sono esercizi che allenano soprattutto il corpo e la sua gestualità a mettersi in stato di comunicazione. Può essere che qualche insegnante di lettere trovi prematuro introdurre nella sua scuola gesti e movimenti da educazione fisica. Ma allora perché non mettersi insieme proprio al professore di educazione fisica e programmare una ricerca interdisciplinare sul tema «PAROLA E GESTO»? In seguito potranno unirsi anche gli insegnanti di musica e di educazione artistica. Sappiamo che questa proposta è già realtà in alcune scuole.

1. Comunicare con le cose e gli animali

— *Passero solitario... che di quest'anni miei? che di me stesso?*

Leopardi ha dialogato molto con la natura: la foglia, la luna, il passero... Ne ascoltava il messaggio e vi proiettava il suo stato d'animo trovando nella

natura «le immagini» che lo visualizzavano. Usando le sue parole, tentate una comunicazione con le stesse cose... Povera foglia, dove vai tu?... Vo dove ogni altra cosa... Passero solitario alla campagna cantando vai...

— *Gli uccelli aspettano* (da «Io, Bertolt Brecht»).

Come Bertolt Brecht, ascoltiamo il passero, il picchio rosso e il merlo; riconosciamo il loro servizio all'uomo... e tante grazie per il tuo lavoro.

2. Comunicare con le persone

— *Distrugete le città.*

Un comando non è un desiderio, e nemmeno una preghiera... Comunicare i due ordini espressi nella seguente poesia di Sandburg, con voci e toni differenti.

«Distrugete le città.

Sbriciolate i muri.

Rompete fabbriche e cattedrali, magazzini e case,

fatene sconnessi mucchi di pietre

e travi e nero legno bruciato:

voi siete i soldati e noi vi comandiamo.

Rimettete in piedi le città. Di nuovo rialzate i muri.

Mettete ancora una volta insieme fabbriche

e cattedrali, magazzini e case,

edifici per viverci e lavorare.

Voi tutti siete lavoratori e cittadini: noi vi comandiamo».

(CARL SANDBURG, da Chicago, traduz. De Poli, Avanti!, Milano)

— *Pronto, pronto... sì, sono io...*

Il telefono è un mezzo di comunicazione sociale. Via telefono comunicate una bella o brutta notizia ad un amico; fate il compito di latino o matematica; chiedete un permesso a vostro padre.

— *La preghiera del Capo indiano Sioux.*

Si comunica con Dio o attraverso le sue immagini, o direttamente, per contatto degli spiriti, sempre per virtù della fede, che è comunicazione interiore con Lui. La seguente preghiera indiana è espressione di una tensione interiore che cerca di comunicare con il Grande Spirito.

«O Grande Spirito, la cui voce sento nei venti
ed il cui respiro dà vita a tutto il mondo, ascoltami.

Vengo davanti a Te, uno dei tanti tuoi figli.

Sono piccolo e debole.

Ho bisogno della Tua forza e della Tua saggezza.

Fammi camminare tra le cose belle

e fa' che i miei occhi rispettino ciò che Tu hai creato

e le mie orecchie siano acute nell'udire la Tua voce.

Fammi saggio, così che io conosca le cose

che Tu hai insegnato al mio popolo,

le lezioni che hai nascosto in ogni foglia, in ogni roccia.

Cerco forza, non per essere superiore ai miei fratelli, ma per essere

abile a combattere il mio più grande nemico: me stesso.

Fa' che io sia sempre pronto a venire a Te
con mani pulite e occhi dritti
così che quando la vita svanisce come luce al tramonto,
il mio spirito possa venire a Te senza vergogna».

(Dalla «Storia dell'Antropologia» di Bernardino del Boca, Editrice F. Val-
lardi, Milano).

3. Comunicare con se stesso

— *Immagine allo specchio.*

Studiate i vostri sentimenti guardandovi nello specchio. Ma per conoscerci, purtroppo, lo specchio non basta. Il Sosia di Dostoevskij corse al piccolo specchio rotondo e guardandosi disse: « Sarebbe una bella storia, sarebbe una bella storia se oggi mi capitasse qualcosa, se saltasse fuori, per esempio, qualcosa che non va: se mi fosse spuntato qualche foruncetto che non c'entra o fosse successa qualche altra spiacevolezza; del resto, per ora non c'è male; per ora va tutto bene».

— *La mamma di gat.*

La poesia pubblicata in questo numero di EG 81 è una indagine psicologica che supera i confini della coscienza per penetrare nel territorio inesplorato dell'inconscio e mettersi in comunicazione con le profondità dello spirito.

4. Dialogare

Nel dialogo le comunicazioni si scambiano, si interferiscono, si scontrano. Questo saggio può essere un esercizio riassuntivo.

A – Buon giorno.

B – Buona sera.

A – Vendete articoli per regalo?

B – Appunto, signore. I migliori articoli per...

A – Guardi, non venga fuori con dischi propagandistici. Io cerco un regalo di pessimo gusto.

B – Veramente signore...

A – Se crede che non potrò trovare qui da lei quello che cerco...

B – Ma cosa dice, signore! Abbiamo qui cose bruttissime! Questo vaso, per esempio.

A – Non mi interessa. Il vaso è quasi carino, e questi fiori non stanno del tutto male.

B – Che ne pensa di questa statua? Si tratta di un pastore che sta suonando un flauto; sembrerebbe piuttosto una patata!... ah, ah, ah!

A – Scultura moderna. Ho paura che piacerà; quei malvagi sono futuristi.

B – Si può sapere a chi si riferisce?

A – Al dramma della mia vita. La donna che amavo ha preferito al mio amore, Ruperto, e si sposano giovedì. Ho bisogno di un regalo di nozze che amareggi loro le nozze e la luna di miele, che li rovini del tutto, insomma!

B – Comprendo, signore. Abbiamo appunto questo acquerello: «Gatto morto».

A – Mi piace molto... però vorrei qualcosa di più forte. Avete qualcosa di più forte ancora?

- B – Mah, non so. Quel vaso di fiori che...
 A – Mi ascolti. Questo cos'è?
 B – Un salvadanaio, in forma di rana con la bocca aperta.
 A – Mi piace. La rana è molto mal fatta.
 B – E poi ha anche un difetto. Si può sempre riprendere il denaro senza romperla, mettendo il dito qui. Vede?
 A – Magnifico! Formidabile! Fortissimo! È un regalo tenebroso. Essa vorrà risparmiare, e lui le riprenderà il denaro; e di nuovo lui ne metterà dentro e lei tornerà a levarglielo un'altra volta. Diventeranno spendaccioni, prodighi, ladri e finiranno... Dove finiranno?
 B – Nella miseria!
 A – Esatto. Nella miseria. E tutto per aver avuto un brutto salvadanaio mal chiuso che io avrò loro regolato. Sono felice. Quanto costa?
 B – Cinquecento lire.
 A – Ecco qui mille lire, il resto mancia.
 B – Grazie, signore, e... buon giorno!
 A – Buona sera.

PROPOSTE DI LAVORO

1. *Una favola in musica*

Trasporre una favola di Fedro o di Trilussa in linguaggi espressivi differenti: teatrale, musicale, pittorico, mimico.

2. *Più tempeste a confronto*

Mettere a confronto almeno un quadro, il più significativo, della tempesta di Beethoven, Shakespeare, Verga, Giorgione. Evidenziare i diversi linguaggi espressivi e i codici di lettura per arrivare al confronto dei messaggi.

3. *Politico e gastronomo*

Ricostruire due discorsi intrecciati, che verranno proclamati contemporaneamente, uno su temi politici, l'altro sull'arte culinaria...

POLITICO – Signore, signori, amici, e anche voi nemici...

GASTRONOMO – Per cucinare un cappone senza correre rischi...

POLITICO – Era necessario che io venissi a parlarvi...

GASTRONOMICO – ... di avvelenamenti e di cattiva cottura...

POLITICO – ... di quei fenomeni che nella nazione...

4. *Ciao, ciao, ciao...*

Rivolgere un saluto, ad esempio «Buon giorno» (oppure ciao, arrivederci by-by...), comunicando sentimenti diversi: sorpresa, gioia, stanchezza, autorità, simpatia, indifferenza...

5. *Ti aspetto domani*

Trovare linguaggi espressivi differenti per comunicare la stessa notizia: Ti aspetto domani!; fatti vedere una volta; chi c'era con te l'altra sera...

6. *Tempo, ritmo, volume, tono*

Leggere un racconto, o un brano qualsiasi dell'antologia, cercando tempo, ritmo, volume e tono più confacenti ad una comunicazione efficace.

LETTERATURA ITALIANA DEL '900 E SCIENZE NATURALI

Da Riccardo Bacchelli e Leonardo Sciascia.
Motore, atomo, astrologia, etologia

Federico Bianchessi Taccioli

Togliamo subito di mezzo due equivoci possibili riguardo ai film che proponiamo in questo numero. Primo equivoco, circa il programma di letteratura italiana: siamo già fin troppo abituati dal cinema e dalla tv a credere che «Il Gattopardo» sia il libro tratto dal film di Visconti o, nell'ipotesi più benevola, ad accontentarci di conoscere i personaggi di Pratolini attraverso Marcello Mastroianni. Non vogliamo quindi proporre un'antologia alternativa alla lettura, al contrario.

Il film deve essere lo stimolo alla conoscenza approfondita di un testo, alla sua rilettura. E al confronto personale e critico con la trascrizione cinematografica che ne è stata data dal regista.

Secondo equivoco, per le «scienze naturali»: niente filmi da aula degli esperimenti, ma integrazione culturale di un programma che spesso trascura di collegare i dati forniti con la storia della loro elaborazione, della loro scoperta, e con la realtà viva della natura.

Ricordiamo che tutti i film segnalati sono in formato «16 millimetri».

1. Letteratura italiana del Novecento

Autori:

Leonardo Sciascia, «A ciascuno il suo» (1966), film omonimo di Elio Petri, con Gian Maria Volonté, Irene Papas, Gabriele Ferzetti, Salvo Randone, Italia 1967, distribuito dalla Corona Film e dalla Antoniana Film.

Vasco Pratolini, «Cronaca familiare» (1957), film omonimo di Valerio Zurlini, con Marcello Mastroianni, Jacques Perrin, Salvo Randone, Italia 1962, distribuito dalla Sampaolo Film.

Vasco Pratolini, «Cronache di poveri amanti» (1947), film omonimo di Valerio Zurlini, con

Anna Maria Ferrero, Cosetta Greco, Antonella Lualdi, Marcello Mastroianni, Italia 1954, distribuito dall'ARCI e dalla Corona Film.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, «Il Gattopardo», film omonimo di Luchino Visconti, con Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Italia-Francia 1963, distribuito dalla Sampaolo Film.

Leonardo Sciascia, «Il giorno della civetta» (1963), film omonimo di Damiano Damiani, con Claudia Cardinale, Franco Nero, Serge Reggiani, Italia 1968, distribuito dalla Sampaolo Film.

Vasco Pratolini, «Metello» (1955), film omoni-

mo di Mauro Bolognini, con Massimo Ranieri, Ottavia Piccolo, Lucia Bosé, Italia 1970, distribuito dalla Sampaolo Film.

Emilio Lussu, «Un anno sull'altipiano» (1938) film *Uomini contro*, di Francesco Rosi, con Mark Frechette, Alain Cuny, Gian Maria Volonté, Italia 1970, distribuito dalla Sampaolo Film.

Ugo Betti, «Corruzione al Palazzo di Giustizia» (1949), film omonimo di Marcello Aliprandi, con Franco Nero, Umberto Orsini, Fernando Rey, Italia 1974, distribuito dalla Sampaolo Film.

Giorgio Bassani, «Il giardino dei Finzi-Contini» (1964), film omonimo di Vittorio De Sica, con Dominique Sanda, Fabio Testi, Helmut Berger, Lino Capolicchio, Italia 1970, distribuito dalla Sampaolo Film.

Dino Buzzati, «Il deserto dei Tartari» (1940), film omonimo di Valerio Zurlini, con Jacques Perrin, Giuliano Gemma, Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Italia-Francia-Germania 1976, distribuito dalla Sampaolo Film.

Carlo Cassola, «La ragazza di Bube» (1959), film omonimo di Luigi Comencini, con Claudia Cardinale, George Chakiris, Italia 1963, distribuito dalla Sampaolo Film.

Riccardo Bacchelli, «Il mulino del Po» (1938-'40), film omonimo di Alberto Lattuada, con Carla Del Poggio, Jacques Sernas, Leda Gloria, Italia 1948, distribuito dalla Cineteca Italiana di Milano.

2. Scienze naturali

Il motore a vapore applicato alla navigazione: *Il dominatore del mare*, di Frank Lloyd, Usa, 1939, con Douglas Fairbanks Jr., Will Fyffe, distribuito dalla Sampaolo Film.

L'energia atomica:

Nove giorni di un anno, di Michail Romm, Urss 1962, con Aleksei Balatov, Innokenti

Smoktunovskij, Tatiana Lavrova, distribuito dalla Associazione Italia-Urss-cineteca di Roma (piazza della Repubblica 47).

L'astronomia moderna:

Galileo, di Liliana Cavani, Italia 1968, con Cyril Cusak, Giulio Brogi, distribuito dalla Sampaolo Film.

La medicina (con ironia):

Il dottor Knock, ovvero il trionfo della medicina, di G. Lefranc, Francia 1950, con Luis Jovet, Jean Brochard, distribuito dall'ARCI.

Ancora l'atomo:

Il nostro amico atomo, documentario sulla storia dell'atomo da Democrito all'energia nucleare, 48 minuti, Usa, distribuito dalla Walt Disney.

Ambienti naturali:

La foresta che vive, documentario, di Bert Haanstra, Olanda, distribuito dalla Sampaolo Film.

Gli animali, di F. Rossif, documentario, Francia 1964, distribuito dalla Zara, dalla Corona e da Film Sedici di Bologna.

Oceano, di Folco Quilici, Italia 1971, distribuito da Corona, Major, Palatina, Eral Film (Genova), Sibra Film (Firenze).

La conquista del Polo:

Continente di ghiaccio, di Luigi Turolla, documentario, Italia, distribuito dalla Sampaolo.

Etologia:

... E vivono tutti felici e contenti, documentario, di Jamie Uys, Sudafrica, distribuito dalla Sampaolo.

Lasciateli vivere!, documentario, di Christian Zuber, distribuito dalla Sampaolo.

La terra questa sconosciuta, documentario, 19 minuti, distribuito dalla Walt Disney. (La serie «scienze naturali» della Walt Disney comprende un'altra dozzina di titoli).

POVERI MOSTRI DA AMARE

"Toro scatenato" di Martin Scorsese

"L'uomo elefante" di David Lynch

"L'enigma di Kaspar Hauser" di Werner Herzog

Federico Bianchessi Taccioli

Tre film, tre crocifissioni

Pietà per i mostri. È un esame di coscienza sulla morbosa e quotidiana ricerca dell'orrido, del raccapricciante. Sulla pornografia delle luci nere. Sul sanguinario sadismo di chi si nutre del dolore altrui, se ne diverte, ne fa spettacolo. Tre film di «freaks», ma che non sono horror. Orrore sì, ma non quello catalogato nelle cineteche: piuttosto il turbamento per il così feroce e così diffuso demone che ci persuade a proiettare le nostre stesse mostruosità su inoffensivi manichini e poi a farne scempio. Maschere, fantasmi, il ritratto di Dorian Gray, un handicappato, un emarginato sociale. O magari anche un idolo, un divo. Mostruoso per le qualità perverse della forza e della bellezza, o addirittura della bontà. Mostro fu anche Marilyn. Mostro fu Cristo. Comunque uno specchio, da potersi illudere deformante e poter poi mandare in frantumi. Gesto propiziatorio: via lo specchio, via l'orrore. Gesto tanto inutile, quanto infinite volte ripetuto. Il serpente attorcigliato nel cervello esige agnelli da immolare, sangue da spargere, capri da crocifiggere.

Tre film, tre crocifissioni. La prima, sul calvario di corde e tappeti dei ring, con un uomo-toro da macellare, carne da platea. La seconda, tra salottini e vie fuliginose, vittima un uomo-elefante, mente da ingegnere e cuore da poeta in corpo da circo. La terza, tra prati e fiori, protagonista l'uomo-fanciullo, l'uomo-albero, Kaspar Hauser.

Dei tre, soltanto l'uomo-toro riuscirà a sopravvivere fisicamente. Anzi, il suo modello reale era ancora abbastanza vivo da poter applaudire De Niro alla consegna dell'Oscar per la migliore interpretazione. Ma l'annichilimento finale di La Motta appare ancora più enfatizzato dal progressivo dilatarsi del suo fisico, esploso dopo l'abbandono del pugilato, in uno straripamento di grasso. È al proprio corpo che La Motta viene crocifisso, coerentemente. Gli altri due mostri vengono invece regolarmente immolati. Il tedesco per mano di un anonimo esecutore. L'inglese lasciandosi soffocare dalla sua stessa deformità, serenamente, nella gabbia dorata in cui vive, dopo aver sperimentato il martirio di folle abbruttite.

È forse proprio lui il più fortunato. Sulla sua strada di fenomeno da baraccone, la testa enorme e gonfia, la faccia sconvolta da escrescenze, il corpo coperto di piaghe, incontra la curiosità della scienza, più scaltrita di quella comune ma anche più umana e generosa. Nel London Hospital, dove viene ricoverato da un medico che è una specie di dottor Frankenstein in positivo, è tuttavia ancora insidiato dalla malvagia e violenta avidità d'orrore (la nostra, in fondo) della plebaglia. Che è folla tipica da pubblico di cinema, contrapposta con decisione alla gente per bene, che i mostri (finti) li guarda solo a teatro, abbelliti dalla danza e dalla musica. Rapito e rigettato a colpi di frusta sulle assi delle fiere, l'infelice verrà liberato da una corte dei miracoli di creature dalla sorte simile alla sua,

ma colpite dalla sua intelligenza e sensibilità. Riesce a tornare nel suo ricovero lussuoso, ai suoi abiti raffinati, al salotto dove incontra attrici e distinti gentiluomini, al perfetto modellino di cattedrale che ha costruito pazientemente con una mano sola. Morirà per la nostalgia di non poter dormire come tutti, ma reclinato su una montagna di cuscini. L'abbandono alla posizione «umana» gli sarà, una notte, dolcemente fatale.

Kaspar Hauser ha, dalla sua, il fascino e il mistero di un'origine forse principesca. Dovrebbe stare, chissà, sul trono del Baden, ma oscure correnti l'hanno trascinato ai margini della società e trasformato in natura, in buon selvaggio. Anch'egli oggetto di sfruttamento da parte di capocomici ambulanti e di stupore da parte delle folle, viene poi pazientemente istruito da un uomo di buona volontà che imita Truffaut nel cercare di educare alla cultura quel «ragazzo selvaggio». Ma finisce malamente, come si è detto. Nel martirio del sangue.

Uomo-albero, uomo-cosmo, capace di scorgere la legge universale della vita anche nel rotolare di un ciottolo, ironico innocente sorriso alla vanità umana, alla sua alterigia e alla sua superbia, Kaspar Hauser cade, in realtà, vittima più dell'inconciliabilità della sua logica naïve con quella ufficiale, che del suo assassinio.

Molte analogie

Tra «Toro scatenato» di Martin Scorzese, «Elephant Man» di David Lynch e «L'enigma di Kaspar Hauser» di Werner Herzog, corrono molte analogie. Tre storie di fenomeni da baraccone, tre vicende di violenze crudeli, tre personaggi isolati, diversi. E, per una coincidenza, tre personaggi veri, realmente esistenti, passati come «mostri» nella storia. Che dietro i Dracula, i King Kong, i Frankenstein ci fossero uomini infelici ce lo aveva anticipato il Nosferatu di Herzog. Quanto fosse disumana la nostra curiosità di spettatori ce l'aveva confermato «La morte in diretta». Questi ultimi tre film ci fanno intuire da quale parte stiano i veri mostri. Quanto li abbiamo vicini e quanto ci assomigliano. Come ci specchiamo nelle folle sudate e strepitanti ai bordi del quadrato sul quale versano sangue i pugili, come ci ri-

conosciamo tra quelle facce ingorde di immagini allucinanti.

I fantasmi esistono. Noi stessi, come i vampiri, trasformiamo uomini colpevoli di essere in qualche modo diversi, in fantasmi, in spettri. È il tema dell'«Uomo invisibile» di H.G. Wells, invisibile perché negato, cancellato dalla società. Solo che ora avviene il contrario. L'uomo diventa invisibile per eccesso di «visibilità», per un corto circuito da iper-immagine. Ci sono infatti due modi per cancellare un essere umano. Negarne l'esistenza, oppure esibirlo al punto da farne una maschera, un oggetto dello sguardo e nient'altro. Tutti gli occhi saranno puntati su di lui, ma riconoscerlo sarà impossibile. Per lui stesso sarà difficile recuperarsi. Non più carne, ma un'ombra che gioca con la luce su una scena. L'incontro con gli extraterrestri è facile: l'umanità (nell'edizione speciale di «Incontri ravvicinati» di Spielberg) li aspetta, sa suonare insieme a loro, comunicare, sale senza paura nella città volante. Ma l'incontro con gli «extrasociali» non lascia vie di scampo. È il gioco del gatto con il topo.

Palcoscenici diversi

Diversi sono i palcoscenici su cui si trovano a recitare i rispettivi drammi i tre «mostri». L'America della crisi, della depressione e poi del benessere postbellico; l'Inghilterra vittoriana; la Germania del Kaiser. America avida di violenza, insanguinata dalle lotte per il successo, per i dollari, per il potere. America brutale, povera, dei bassifondi, misera Italy di «Broccolino», molla di energia caricata a fame. Il toro La Motta le diede tutto ciò che chiedeva: sangue, violenza, ma soprattutto un riscatto e un ideale. Una filosofia di vita. L'implacabilità a resistere ai pugni più massacranti, il non lasciarsi mettere mai con le ginocchia a terra anche davanti all'insormontabile, la decisione nel costruire rimonte da situazioni disperate, la capacità incredibile di rivincita: e vincono insieme, il toro e l'America.

Ma il mondo gira, il toro si smussa le corna, la solitudine è la paga dell'eroismo. Dopo aver bagnato i ring di litri di sangue per sentirsi vincitore, dopo aver torturato la donna che amava per non sentirsi un tradito, il toro si deve arrendere: tolti i guantoni, si ritrova scon-

fitto e tradito. Dopo esserlo, in realtà, sempre stato, fin dall'inizio, dalla nascita e poi nella carriera, perché era parte della sua razza il destino della sconfitta e del tradimento. Finirà mediocre gagman in locali di basso ordine, passando persino per la galera.

Il palcoscenico di mister Joseph Merrick, l'uomo elefante, è invece l'Inghilterra fiera della propria prosperità, civiltà e intelligenza. È la culla dell'industria, della classe operaia, del mondo moderno. Il contrasto tra l'abbruttimento del proletariato, vittima dell'alcool e del lavoro alle macchine, dal gusto perverso, e la dignità, lo stile, l'eleganza, i buoni sentimenti, le raffinate inclinazioni della classe borghese e aristocratica fa da tema di sfondo del film.

Ma se i «barbari» delle officine si servono dell'uomo elefante come di un mostruoso balocco per spaventare le donne, le élites dei salotti colgono nel signor Joseph Merrick (così si chiama il disgraziato) il pretesto per esibire la propria pietà (malcelato disgusto permettendo).

L'ipocrisia umanitaria maschera un'identica irrefrenabile curiosità per lo «scherzo della natura». Diventa di moda prendere il té con il mostro. L'«animale raro», conosciuto da vicino, conferisce lustro allo snobismo salottiero. Anche Kaspar Hauser viene esibito in un salotto a dame e gentiluomini affascinati dalla sua natura primitiva. Allo stridore sociale della rivoluzione industriale inglese fa da contrappunto, intorno a quest'ultimo personaggio, la musica di una Germania saldamente ancorata alla tradizione: monarchia, chiesa, università. Filosofi, teologi, educatori, maestri della logica umana e divina fanno visita a Kaspar, considerato come l'archetipo umano, homunculus al grado zero di elaborazione culturale, e quindi soggetto «ad hoc» per sondare le idee innate, le categorie «a priori» dell'intelletto. Il linguaggio, la musica, la scienza vengono lentamente assimilati da Hauser, ma egli non rinuncia affatto a mantenere una distanza tra se stesso e i tradizionali strumenti di conoscenza del mondo che, in fondo, gli appaiono come artificiali, insufficienti, se non addirittura fasulli. Il «buon selvaggio» è un romantico che rifiuta la logica e la storia, dalle quali è stato abortito, preferendo l'intuizione e la natura. Kaspar, come mister Merrick, è consapevole di essere nel mondo ma di non appartenervi. E sa che il

mondo non potrà mai appartenere a lui. Al contrario di quanti sono convinti di padroneggiare e spiegare tutto, anche l'enigma «Kaspar Hauser». Un'enigma risolto non rintracciandone le vere origini, né scoprendo il suo assassino, ma, sul tavolo anatomico, togliendogli il cervello dal cranio: le dimensioni e la forma del cervelletto non corrispondevano a quelle comuni. Meno male: Kaspar Hauser non era l'uomo infelice, vittima di chi ne aveva fatto una cavia: era davvero una cavia. Prova: il cervelletto un po' grosso. Peccato, per lui, non essere nato con la proboscide: ne avrebbero avuto più cura.

Esiti stilistici e narrativi

Diversi sono gli esiti stilistici e narrativi dei tre film. Asciutto, scolpito con rigore in una roccia, quello di Scorsese. Più amaro che violento, in un bianco e nero che non sa di revival ma si adegua psicologicamente al modo di essere spettacolo e uomo di La Motta, una scrittura molto personale, approfondimento di una rigorosa scelta espressiva. Con quel bellissimo inserto a colori sbiaditi del filmino domestico, in cui viene condensato un lungo arco di carriera e di vita del pugile.

Sentimentale, lacrimoso, anche reazionario, «L'uomo elefante» è invece un esercizio calligrafico di una regia sbiadita che sciupa gli spunti più interessanti del soggetto. La banale caratterizzazione dei personaggi di contorno, una dose abbondante di retorica, ne fanno senza dubbio il più mediocre dei tre.

Tragico come sempre, infine, Herzog, nella scia di Stroszek e di Woyzeck più che in quella del forsennato Aguirre. Bruno S. incarna un altro straziante ritratto di emarginato e di vittima degli altrui egoismi: uno sconfitto che non sollecita compassioni o carità né le rifiuta, curioso del mondo e degli uomini, ma anche geloso della propria personalità. C'è orgoglio e allegria nella sua dolorosa educazione alle regole degli «altri». Subisce, ma non rinuncia al quadro naïf in cui vive e da cui vorrebbero scacciarlo i padroni del giardino. E l'attore riesce miracolosamente a far recitare con sé anche gli alberi, i fiori, le pietre, il cielo. A rendere la natura testimone e alleata della sua maschera di diseredato. E questo segreto colloquio con le anime invisibili del creato, con le

forze dell'immaginario, con la purezza della propria coscienza, costituisce il vero, irrisolvibile e suggestivo enigma di Kaspar Hauser.

Temi di discussione

— L'anormale come capro espiatorio degli istinti crudeli e perversi della società.

— Il mostro fa spettacolo: quando l'uomo diventa oggetto e merce attraverso l'esibizione della sua «diversità».

— Il cinema, lo sport, la scienza, la cultura come macchine che trasformano le personalità in cavie per esperimenti.

— Lo sforzo dell'emarginato per sentirsi uguale agli altri: con il successo, con l'educazione, con l'amore.

— Cause storiche della condizione di «mostro» o di «uomo animale».

— I mostri intorno a noi.

TORO SCATENATO

Regia: Martin Scorsese. *Sceneggiatura:* Mardik Martin e Paul Schrader (dal volume autobiografico di Jake La Motta). *Attori:* Robert De Niro, Cathy Moriarty e Joe Pesci. *Fotografia:* Michael Chapman (bianco e nero e colori, stampata dalla Technicolor). *Musiche:* Pietro Mascagni (intermezzi di «Cavalleria Rusticana», «Guglielmo Ratcliff» e «Silvano»). *Durata:* 119 minuti.

THE ELEPHANT MAN

Regia: David Lynch. *Interpreti:* Pohn Hurt, Anthony Hopkins, Anne Bancroft, John Gielgud. *Drammatico.* Gran Bretagna, 1980.

L'ENIGMA DI KASPAR HAUSER

Regia: Werner Herzog. *Interpreti:* Bruno S., Walter Ladengast, Brigitte Mira, Michael Kroecher. *Musiche:* Albinoni e Mozart. *Genere:* drammatico. *Origine:* Germania Federale, 1974.

RECENSIONI

THE BLACK STALLION

Ezio Leoni

C'è differenza nel vedere, a Venezia, lo stesso film a mezzogiorno o a mezzanotte? Certamente, ma non, come subito verrebbe da pensare, per il sonno incumbente, quanto per la propria stanchezza critica (la maggior parte delle proiezioni avviene nel pomeriggio) e per la cornice di pubblico: quello della mezzanotte è più cinefilo, martire della veglia per un interesse di solito ben pesato; quello del mezzogiorno è più occasionale e più aperto ad un cinema ben fatto, ma pure di massa.

Entrambe le «fazioni» hanno accolto comunque con applausi scroscianti la padronanza stilistica di Hitchcock, l'intrinseca serietà di Resnais e pure la fresca fiaba di «The Black Stallion», opera prima di Carroll Ballard (tratta da un romanzo per ragazzi, famoso in America, di Walter Farley).

Mentre corrono i titoli di testa, l'atmosfera

si fa esotica e nel rosso turbinio di un deserto asiatico si staglia un minuscolo monile a forma di cavallo, certamente antico, certamente leggendario. «E' il cavallo di Alessandro Magno», racconta dopo qualche scena Mr. Ramsey, mentre lo porge al figlioletto Alec, che ascolta estasiato.

Siamo nella prima metà del secolo, su una nave da carico che ritorna in Europa dopo un viaggio in qualche zona meridionale del Mediterraneo, e mentre papà giocava a poker (vincendo, tra le altre puntate, quel prezioso cavallino), abbiamo visto Alec (col volto espressivo e lentiginoso di Kelly Reno che «ripudia» i biondi caschetti dei mini-divi hollywoodiani e che sembra uscito, così arguto ed osservatore, dal «Lord of the Flies» di Golding) vagare per il ponte e nella notte, scura e minacciosa come si addice ad una notte

importante, fare la conoscenza di Black, un superbo stallone arabo che è stato rinchiuso, senza troppi riguardi, in una cabina del ponte inferiore.

Il bambino ha subito cercato di fare amicizia offrendogli, attraverso uno degli oblò, qualche zolletta di zucchero, ma poi, rimproverato dall'arcigno e crudele proprietario, è corso a raccontare tutto al padre. Questi, grosso e comprensivo come i buoni papà degli anni quaranta, ne approfitta per mostrargli il cavallino nero e raccontargli la sua mitica storia: «In un paese lontano, al di là del mare, viveva un grande cavallo nero. Aveva una lunga coda, una lunga criniera, lunghe zampe. La testa era piccola, come le orecchie; gli occhi invece erano grandi e splendenti...».

Alec va a dormire tutto emozionato, ma un'avventura più grossa e più triste arriva nel cuore della notte: un incendio divampa sulla nave e, mentre questa cola a picco, egli si trova solo e impaurito tra i flutti impetuosi. Anche Black però è finito in mare, dopo aver spezzato la bardatura, e il ragazzo riesce ad aggrapparvisi e ad «approdare», sano e salvo, su di un'isola deserta.

Ora l'obiettivo di Caleb Deschanel può deliziarsi coi magnifici paesaggi della Sardegna, arrossarsi sul filo dell'orizzonte quando il sole è al tramonto ed abbagliarsi tra i lidi rocciosi nelle assolate giornate mediterranee.

E qui Alec e Black vivono il loro «idillio»: prima il ragazzo si fa amico l'animale liberandolo dalle funi che ancora lo tenevano imbriigliato, poi tocca al cavallo salvargli la vita quando un serpente sta per assalirlo.

Lentamente, senza fretta, Ballard ci descrive le schermaglie d'amicizia dei due, le offerte di cibo sulla spiaggia, gli approcci e i tentativi di Alec di salire in groppa allo scontroso Black. C'è l'astuzia del protagonista di «convincere» il cavallo portandolo nell'acqua fino al dorso e c'è il virtuosismo tecnico della regia di filmare tutto ciò dal fondo del mare, arrivando ad un'intensa partecipazione emotiva della platea: poi la tonificante galoppata sulla spiaggia e la liberatoria fraternità dell'abbraccio uomo-natura, retorica fin che si vuole, ma qui suggestivamente calibrata in gusto cromatico e spontaneità di recitazione.

In seguito, logicamente, cavallo e cavaliere

vengono «salvati» e tornano insieme a casa Ramsey, Flushing, stato di New York. Ora la favola ecologica diventa di fatto favola «civile»: entra in gioco Henry Dailey (un azzecato Mickey Rooney), fantino in pensione, ed il trio, tra difficoltà ed entusiasmi, arriva ad una grande sfida, nell'ippodromo di Chicago, con i due più forti purosangue dello Stato.

Inutile precisare che Black, montato proprio da Alec, reisce a spuntarla. Ma la macchina da presa non si blocca sull'immagine vittoriosa del ragazzo che, con le braccia allargate, rimanderebbe all'inebriante cavalcata sull'isola; insiste invece, oziosa, sugli abbracci di rito, sulle coppe e i fiori che circondano i vincitori. Solo dopo un po', sotto i titoli di coda, Ballard ci rimanda le scene soavi del soggiorno mediterraneo...

Ecco, questo finale «chiuso», non mozzato (e quindi «aperto») a molti non è piaciuto e devo dire che questa è la sensazione del momento, più spontanea. Ma a ben guardare, se pochi minuti in meno avrebbero certamente dato spazio al parallelismo gratificante della corsa «liberatoria», il montaggio propositoci è invece una demitizzazione sottile dell'ottimismo globale del racconto.

«The Black Stallion» è una storia per ragazzi, ci fa contenti tutti come una bella fiaba, ma se regala all'«arrivismo» adolescenziale la soddisfazione del successo sportivo, non concede all'adulto la catarsi finale: le morbide immagini che «devono» chiudere il film sono una spina nel fianco, un nostalgico ricordo di un'esperienza eremitica che è sfumata e che non potrà essere né rivissuta, né «superata». Un'altra volta l'incontro con la natura si è spezzato, il competitivismo della civilizzazione, anche quello coi fantini buoni ed i ragazzini tenaci, è solo un eclatante palliativo.

Ezio Leoni

THE BLACK STALLION

Regia: Carroll Ballard. *Soggetto:* l'omonimo romanzo di Walter Farley. *Sceneggiatura:* Melissa Mathison, Jeanne Rosenberg e William D. Wittliff. *Fotografia:* Caleb Deschanel. *Scenografia:* Aurelio Crugnola, Earl Preston. *Musica:* Carmine Coppola. *Montaggio:* Robert Dalva. *Interpreti:* Kelly Reno (Alec Ramsey), Mickey Rooney (Henry Dailey), Teri Garr (la madre di Alec), Hoyt Axton (il padre di Alec). USA, 1980. *Durata:* 90'.

MON ONCLE D'AMERIQUE

di Alain Resnais

**Tre vite parallele per scoprire l'aggressività
L'inconscio è individuale, collettivo o biologico?**

Paola Scotti Douglas

L'esordio del film ci presenta una specie di mosaico di immagini fisse che appaiono piuttosto confuse e che sono inquadrature non già nella loro totalità, bensì con un mascherino che, applicato sulla macchina, ne riprende via via una parte di esse.

E di mosaico si può parlare pensando al film di Resnais il quale ancora una volta ha dimostrato la sua eccellente arte del montaggio di singoli pezzi alcuni appartenenti alla fiction e altri — così li potremmo definire — a un documentario vero e proprio sul comportamento di alcuni topini bianchi sotto determinati stimoli.

Per cercare di fare comprendere la complessità di questo film bello e romantico, scientifico e crudele, trasognato e realistico penso che la cosa migliore sia di farne un paragone culinario. Prendete un famoso scienziato: Henri Laborit che studia, come egli stesso dichiara il «funzionamento del cervello» e mescolato dolcemente con un grande regista: Alain Resnais che, a giudizio di Laborit, è «il solo capace di rappresentare con l'immagine i meccanismi del cervello». Tale convincimento, dichiara sempre lo scienziato, gli venne dopo aver assistito alla proiezione del film «L'anno scorso a Marienbad» che rendeva quel che sembrava impossibile: filmare i meccanismi con cui il cervello struttura i comportamenti umani.

Ora, mettete da parte gli elementi principali e fondamentali del film — possibilmente a temperatura ambiente — e considerate la sceneg-

giatura che ci viene da un Jean Gruault (non dimenticare che nel 1966 ha sceneggiato «Il ragazzo selvaggio» di Truffaut) interessato a problemi antropologici e scientifici. Egli deve trasporre in vicende quotidiane quelli che sono i comportamenti degli individui quali l'aggressività, il dominio e lo deve fare parlando di personaggi che vivono in Francia più o meno nella nostra epoca.

Ora si prendano tre attori — possibilmente capaci — di sesso diverso (due maschi e una femmina) con il fisico che possa aderire il più verosimilmente al personaggio.

Roger Pierre sarà Jean Le Gall, di origine borghese provinciale, nipote di un medico geniale che costringe la madre di Jean ad andare a partorire nell'isoletta di loro proprietà: Lodogen, in Bretagna perché diffidente nei confronti dei suoi colleghi e perché, aggiungerei io, vuole che il bambino percepisca questo legame ombelicale con quel luogo magico e selvaggio dove i ritmi della vita sembrano fluire fuori degli schemi spazio-temporali.

Gerard Depardieu sarà René Ragueneau, figlio di contadini dell'Angiò, nato gracile (il sacerdote gli deve impartire il santo Battesimo immediatamente dopo la nascita), ma cresciuto all'aria aperta in mezzo al verde e alla natura, e che ritroviamo adulto forte e robusto come una quercia.

Nicole Garcia sarà Janine Garnier nata a Parigi da una famiglia operaia. Il padre è operaio alla Renault, di fede comunista e di men-

talità rivoluzionaria. La bimba nascerà con il parto indolore quasi a voler suggellare una premessa al suo tipo di inculturazione.

Come giustamente ci informa il prof. Laborit, i primi tre anni di vita sono fondamentali per la futura vita dell'individuo ed ecco i nostri personaggi da piccoli: Jean apprende nozioni scientifiche e una certa visione del mondo dal nonno che gliela impartisce nell'isoletta di loro proprietà insegnandogli a catturare i granchi che rimangono prigionieri dell'isola con la bassa marea, premiandolo se si comporta bene e, viceversa minacciandolo di punizioni qualora sbagli o non sia fra i più bravi.

René è tutto intento a fare dispetti alla mamma e a correre libero nella campagna insieme al fratellino con cui ha una grossa intesa.

Janine va, fin da piccola, alle manifestazioni, coi propri genitori e è costretta a stare molte ore da sola a casa perché sia la mamma che il papà vanno a lavorare.

Il film segue poi le vicende dei nostri tre eroi alla loro maturità: apprendiamo così che Jean si laureerà e verrà a Parigi a lavorare come professore di un liceo, ma poi lo troveremo come dirigente della radio e poi con importanti mansioni politiche: risultato della sua inculturazione che era stata tutta finalizzata allo scopo di divenire «qualcuno». René studia di nascosto dal padre, rozzo contadino, e arriva alla rottura dei rapporti con lui, fa carriera da tipico self-made man fino a divenire direttore di una fabbrica di tessuti. Janine diviene attrice di prosa ma è principalmente una donna libera, intelligente ed emancipata.

Le vicende dei nostri personaggi se da una parte ci interessano per comprendere i loro comportamenti futuri, non sono così importanti come quando le loro vite casualmente si intersecano dando origine a reazioni ben precise.

I primi ad incontrarsi saranno Jean e Janine dopo una serata a teatro dove Jean si è recato con la moglie Arlette che, appare un'indifesa donna di provincia. Per un classico «coup de foudre» Jean e Janine andranno a vivere insieme nella casa di lei dopo che Jean (preparate le sue valige) si è deciso ad abbandonare moglie e i due figlioletti.

Nel frattempo il nostro René è vessato dalla presenza di un nuovo direttore che pian piano

lo scalzerà dal suo posto costringendolo a dover accettare un nuovo incarico, questa volta nel campo delle confezioni. Ora che dovrebbe dar prova di capacità di fare delle scelte importanti, non ci riesce e ciò gli crea una profonda depressione.

Resnais riesce a rendere perfettamente le emozioni e gli stati d'animo dei personaggi con paragoni che trova appunto, come prima accennavamo, nel campo della biologia e in particolare presentando alcuni esperimenti con i topini bianchi da laboratorio.

Ed ecco che ci vengono spiegate le ragioni per cui Jean abbandona la casa attraverso la metafora dei topini: quando un topino in un ambiente chiuso è sottoposto a lievi scariche elettriche, cerca subito la possibilità di uscire da quell'ambiente per recarsi in uno perfettamente uguale circostante il cui accesso è dato da una piccola apertura nella gabbia. Lo stesso topino si comporterà in maniera identica e contraria quando la scossa passerà nel pavimento dello spazio in cui era entrato per evitare la prima scossa.

Ed ecco Jean-topone uscire dalla casa della moglie ed entrare nella casa dell'amica ed evitare così le «scariche elettriche» della tensione che vive nella sua casa e fare perfettamente il contrario quando le «scariche elettriche» le riceve nella casa di Janine.

Il topo, e alla stessa maniera l'individuo, evitano di procurarsi stress al loro sistema nervoso attraverso questi meccanismi di difesa quale per esempio la fuga. René a differenza di Jean, nel momento in cui dovrebbe far scattare il suo meccanismo di difesa, allorché il nuovo direttore gli invade il suo spazio vitale, il suo lavoro, non si comporta come si comporta il topino nella gabbia con un altro topo, cioè facendo funzionare i meccanismi dell'aggressione, che gli risparmierebbero stress e frustrazioni, ma, per i ben noti condizionamenti socioculturali, per cui l'individuo deve razionalizzare i suoi istinti, è costretto a subire l'invasione del nuovo venuto e a ritorcere contro di sé e i suoi cari l'aggressività accumulata.

Ecco l'insorgere di malattie psicosomatiche, risposta della «civiltà» a situazioni di disagio in cui un sano sfogo aggressivo potrebbe evitare l'odio contro se stessi.

Nella nostra cultura, da millenni si dà impor-

tanza al dominio e i rapporti tra gli individui sono di due tipi: o si domina o si è dominati. Il dominio si può acquisire principalmente attraverso i meccanismi del linguaggio e laddove non arriva la capacità e la forza umana là arriva la parola, il linguaggio con le sue sfumature, le sue mistificazioni, a volte le prevaricazioni.

Così Arlette, moglie tradita di Jean riuscirà, con i meccanismi del linguaggio, a riavere il proprio uomo e lo farà con una performance da grande attrice, riuscendo a trarre in inganno un'attrice quale è la nostra Janine e Jean gliene renderà merito.

Janine, a differenza del nostro buon René, sfocherà la sua aggressività nei confronti dell'ex amante con un vero e proprio «match» e eviterà così le frustrazioni e le malattie psicosomatiche; René porterà all'esasperazione l'aggressività contro se stesso, tentando il suicidio, che, per l'intervento di Janine, non sarà fatale. Spero così che i meccanismi del film ora siano abbastanza chiari per poter affrontare un discorso sul film.

L'entusiasmo che mi ha procurato è tale, che temo di essere forse esagerata nelle mie affermazioni. Ma come non apprezzare fin dagli esordi questa pellicola che affronta attraverso immagini stupende, degne di quel grande maestro che è Resnais, formato alla Scuola del film sull'arte, il mistero del vivere con i propri meccanismi bio-psico-fisiologici.

La raffinatezza del film è nelle sue «pieghe», quando notiamo dei chiari «segni», dei richiami quale appunto può essere l'isoletta di Logoden, che può assurgere a luogo di mitico eterno ritorno (è poi il ritorno del regista alla sua natia Bretagna?), laddove tutto è possibile, anche pensare che un pirata tanti e tanti anni fa abbia lasciato sepolto un tesoro, e dove, leggendo «Le Roi de l'or», il piccolo Jean può pensare a un mitico zio d'America, di cui in famiglia si è sempre parlato, ma che, in effetti non è mai arrivato.

Ma lo zio d'America non è arrivato per nessuno dei nostri tre eroi, che altro non sono che tre possibili esseri umani in un universo di possibili esseri umani.

Janine che sotto l'apparente freddezza d'animo ritroviamo nel camerino con le sue «matrioske» (sempre pronta ad affrontare la quotidianità

della vita, in maniera realistica e apparentemente distaccata) in realtà infonde alla vita stessa una così intensa carica di umanità da riuscire senz'altro il personaggio più positivo ed equilibrato (molto femminista il nostro Resnais in questo suo lavoro).

La ritualità di certi aspetti della vita: il pranzo, per esempio, è vissuto come qualcosa di sacrale, quando deve servire a René per cercare di stabilire un rapporto umano con il direttore invasore. Ma il rifiuto del cibo da parte dell'ospite si rivela come una profanazione della mensa.

Ma c'è sempre un «ma» nelle vicende, così come si susseguono nel film. Resnais non ha voluto lanciare un messaggio terribilmente vero e presente in un mondo che sembra aver apparentemente abbandonato certi pregiudizi?

Perché la vittoria finale è, sebbene anch'essa apparente, tutta a vantaggio dell'unico personaggio dei tre: quello appartenente alla borghesia: Jean?

Perché Janine, costretta a soffrire della perdita dell'uomo amato a causa di mistificazione e sotterfugio che solo una donna brutalmente borghese può architettare e che un animo puro e leale come Janine non può arrivare a capire proprio per la sua inculturazione proletaria è chiamata a un ruolo eroico e comunque rivoluzionario?

Perché René, sebbene abbia avuto il suo momento di gloria è costretto a soccombere?

La vita e la società di oggi vogliono che tutto sia statico e immutabile e il progresso non deve fare spazio a nuove classi sociali o si vuole far comprendere come la borghesia con i suoi valori della ragione che prevaricano le ragioni del cuore deve per forza sempre vincere?

È un film sui ruoli oltre che film pedagogico-scientifico-descrittivo?

È solo un capolavoro di raffinata ironia.

MON ONCLE D'AMERIQUE

Regia: Alain Resnais. *Sceneggiatura:* Jean Gruault. *Direttore della fotografia:* Sacha Vierny. *Musiche:* Arié Dzierlatka. *Montaggio:* Albert Jurgenson. *Scenografia:* Jacques Saulnier. *Personaggi e interpreti:* René Ragueneau (Gerard Depardieu), Janine Garnier (Nicole Garcia), Jean Le Gall (Roge Pierre), Thérèse Ragueneau (Marie e Debois), Arlette Le Gall (Nelly Borgeaud), con la partecipazione del Prof. Henri Laborit. Versione italiana a cura di Valerio Zurlini.

IL CINEMA POLACCO E "ATTORI DI PROVINCIA"

di Agnieszka Holland

Registi, problemi, valori e linguaggi nuovi.

Enzo Natta

Il cinema polacco

Il cinema polacco era arrivato al vertice della fama negli anni '50 e '60 con i film di Andrzej Wajda (*I dannati di Varsavia*, *Cenere e diamanti*), di Andrzej Munk (*Eroica*, *Fortuna da vendere*, l'incompiuto *La passeggera*), di Kawalerowicz (*Il treno della notte*, *Madre Giovanna degli Angeli*). In quel periodo si cominciò a parlare di «scuola polacca» e tale scuola derivò il suo successo di pubblico dal fatto che certi avvenimenti ancora vivi nello spirito erano raccontati in questi film con un linguaggio profondamente innestato nella tradizione letteraria polacca. Tragedia e romanticismo si alternavano a una visione scettica, amara, talvolta anche beffarda della Storia.

La «scuola polacca» si formò soprattutto sulla base della letteratura nazionale e sul modello del neorealismo italiano (la critica ha sempre sostenuto questa tesi, citando fra l'altro l'influenza esercitata sugli autori polacchi da Umberto Barbaro, docente alla scuola di Łódź). Secondo Boleslaw Michalek, uno fra i più noti critici polacchi, il fatto che la «scuola polacca» sia riuscita a rompere con gli schemi drammatici del passato e con il cinema degli anni '30, e che negli anni 1955-63, nel suo dialogo appassionato con la Storia recente vista attraverso l'ottica della tradizione letteraria nazionale, abbia saputo impiegare un linguaggio nuovo e moderno riuscendo a disfarsi dell'esaltazione romantica in favore del realismo, dipende pro-

prio dalla profonda influenza del neorealismo italiano.

Ma un impulso spontaneo e una tendenza generale non si tradussero in un secondo tempo in un'estetica e in un'ideologia di gruppo. Dopo il 1963 la «scuola polacca» si è infatti dissolta proprio perché non presentava caratteristiche omogenee, perché mancava di solide fondamenta teoriche. Se da una parte lo Stato-produttore non vedeva di buon occhio certi «regolamenti di conti» sociali e politici, dall'altra bisognava anche riconoscere che al cinema polacco mancavano basi culturali più vaste per un discorso organico e omogeneo su quel tipo di produzione. Gli mancava per esempio l'apporto di una letteratura impegnata in un'analisi di costume, capace di recuperare le piccole realtà quotidiane e di inserirle come perfette tessere di un mosaico in un più complesso affresco sociale, come era capitato al cinema cecoslovacco: si pensi a *Gli amori di una bionda* di Milos Forman o a *Treni strettamente sorvegliati* di Jiri Menzel.

Mentre il cinema polacco cercava di riflettere la realtà contemporanea attraverso drammi spettacolari, i veri cambiamenti della realtà avvenivano fra le mura domestiche, fra le pareti di un ufficio o di una fabbrica. Ma per esplorare quelle zone al cinema polacco mancavano sia la chiave filosofica, sia quella drammaturgica. L'unico o quasi unico tentativo di affrontare i problemi degli anni '60 è stata infatti la sceneggiatura dell'*Uomo di marmo* scrit-

ta da Aleksander Scibor-Rylski, portata poi sullo schermo da Wajda quattordici anni dopo. E così, a metà degli anni '60, il cinema polacco si trovò in una profonda «impasse». Ne sono testimoni film assai mediocri, polpettoni storici che miravano esclusivamente all'«entertainment».

Nel 1960 Aleksander Ford diresse *I cavalieri teutonici* dal noto romanzo di Henryk Sienkiewicz, nel 1965 Wajda realizzò un film in due parti, *Ceneri*, tratto dal romanzo di Zeromski e ambientato nell'età napoleonica, e Kawalero-wicz firmò la regia di *Il faraone* (1966) da un romanzo di Prus.

In quegli anni il cinema polacco sembrava vivere il momento del grande spettacolo e di una straordinaria vitalità produttiva, ma quella fase segnò anche la fine della «scuola polacca», alla cui crisi contribuì sensibilmente la morte prematura di Andrzej Munk nel 1961, il quale — secondo la critica — era l'unico autore dotato di una così acuta sensibilità in grado di superare momenti difficili e di trovare le coordinate sulle quali far confluire una linea comune.

Il rinnovamento si manifestò verso la fine degli anni '60, quando nel cinema polacco si affacciarono alcuni giovani autori sui quali i ricordi della guerra e dell'occupazione tedesca non pesavano affatto e per i quali le riflessioni sul dopoguerra e sulla società polacca del momento erano assai più importanti che il continuo ripiegarsi sul passato.

Per questo nei film delle nuove generazioni la «somialianza di vita» si fa più credibile e più autentica, percorsa da fremiti d'angoscia intellettuale, di ribellione interiore, di inquietanti interrogativi non riscontrabili nelle opere dei fratelli maggiori.

Cronologicamente il primo film di quella «nouvelle vague» polacca fu *Il coltello nell'acqua* (1962) di Roman Polanski, crudele «pamphlet» contro le nuove classi emergenti, contro il profitto e il consumismo che si affacciano con arroganza e disprezzo all'interno della società socialista, e nel quale vengono anticipate le linee di quel «rifiuto» che avrebbe scosso l'Europa Occidentale qualche anno più tardi.

Questo tema introdotto da Polanski è ripreso e approfondito da Jerzy Skolimowski (cosce-

neggiatore del *Coltello nell'acqua*) in *Walkover* (1965) e *Barriera* (1966).

Nello stesso tempo la fine della «scuola polacca» non arresta l'evoluzione del talento di Wajda, il capofila della scuola, che procede tutto solo alla ricerca di nuove linee tematiche e di nuove problematiche all'interno del cinema polacco con *Tutto è in vendita* (1969), *Paesaggio dopo la battaglia* (1970), *Il bosco di betulle* e *Le nozze* (1973).

Contemporaneamente Krzysztof Zanussi si affaccia alla ribalta del cinema polacco introducendovi un senso di osservazione molto acuto e un interesse tutto indirizzato verso i problemi del costume, attraverso eventi quotidiani esaminati soltanto nei loro aspetti morali, incessantemente rimessi in discussione attraverso una coerenza intellettuale che ripropone l'individuo come centro e motore della Storia.

Dopo Zanussi, tutta una generazione di registi proveniente dalla scuola di Łódź si inserisce nei quadri del cinema polacco a cominciare dalla prima metà degli anni '70. La loro età media si aggira intorno ai trent'anni. Alcuni hanno alle spalle un'attività documentaristica, altri hanno girato corto e mediometraggi per la televisione, altri ancora hanno scritto sceneggiature o testi per il teatro.

Il leader di questa generazione è unanimemente considerato Krzysztof Zanussi, il tema generalmente affrontato è quello relativo all'analisi della società contemporanea vista nelle sue contraddizioni, che si sostituisce alle rievocazioni storiche caratteristiche delle epoche precedenti, nelle quali il cinema polacco non soltanto prediligeva voltarsi verso il proprio passato, ma considerava il destino umano come inesorabilmente guidato da forze esteriori che non potevano essere ostacolate e che lasciavano all'individuo una sola scelta: quella di una tragica conclusione. Da qui la convinzione che i problemi-chiave della vita nazionale, della società, dell'individuo fossero stati fissati una volta per tutte negli anni della guerra e in quelli immediatamente successivi.

Il caso ha voluto che i primi sintomi di questa problematica corrispondessero al periodo in cui il cinema occidentale viveva la fase della contestazione e quella del film politico. Si verificava così che mentre nel cinema occidentale il «sociale» veniva elevato a principale prota-

gonista dei film di quel momento, nel cinema polacco veniva messo in disparte, superato dall'emergere di nuovi problemi che riguardavano i valori umani, i conflitti esistenziali, le crisi personali alimentate dal rapporto individuo-società.

Nei film polacchi delle nuove generazioni la «lotta» si svolge non per promuovere un nuovo senso del «pubblico» e del «politico» ma per affermare il significato della vita, per un ordine morale e per un sistema di valori che si realizzano innanzitutto nella coscienza dell'individuo.

Lo dimostrano a chiare linee i film di Zanussi. *La struttura di cristallo*, *Vita di famiglia*, *Illuminazione*, *Spirale*, *Mimetizzazione*, *Bilancio trimestrale* testimoniano come queste ricerche interiori possano diventare drammatiche quando si scontrano con comportamenti diversi e opposti sistemi di vita.

Ma, mentre gli «eroi» del giovane cinema occidentale non trovano risposte soddisfacenti nel modello di società in cui vivono (da cui una rivolta violenta contro questo tipo di società, oppure la ricerca di valori sostitutivi al di fuori di questa fuggendo verso miti, sogni, illusioni, utopie, paradisi artificiali), gli «eroi» del giovane cinema polacco non voltano invece le spalle alla propria società e non cercano possibilità di autoaffermazione fuori dalla propria realtà. Il giovane cinema polacco assume perciò un atteggiamento molto simile a quello del nuovo cinema sovietico (Andrej Tarkovskij, Andrej Michalkov-Konchalovskij e suo fratello Nikita Michalkov, Gleb Panfilov, Otar Ioseliani) o del cinema ungherese (András Kovács, Pal Gabor, Marta Meszaros, Imre Gyöngyössy), che, partendo da esperienze comuni nel socialismo reale, riconoscono il carattere positivo del sistema sociale in cui vivono, ma nello stesso tempo rivendicano l'inalienabilità dei valori umani e morali là dove non sono sufficientemente difesi o in alcuni casi dove sono addirittura minacciati.

Quali sono questi valori rivendicati dal giovane cinema polacco? Zanussi li indica in un modello di vita secondo coscienza, basato sulla profonda conoscenza di se stessi, in sintonia con le regole fondamentali dell'etica umana che non può dimenticare i propri doveri e le responsabilità verso gli altri.

I personaggi nei quali l'autore si identifica sono quelli come Jan nella *Struttura di cristallo*, come Franciszek in *Illuminazione* o come Martha in *Bilancio trimestrale*, che rinunciano ai valori materiali e al facile successo per inseguire i beni spirituali.

La preoccupazione costante di questi personaggi di Zanussi è la perdita della sensibilità morale da parte dell'uomo, sostituita dal materialismo etico, dall'atrofia nei rapporti umani, dalla strumentalizzazione dei rapporti sociali, soprattutto quando tutto ciò si manifesta a livello di uomini di cultura, di scienziati, di intellettuali.

Le angosce di Zanussi si riscontrano anche nei film di Edward Zebrowski (fra i quali il più noto è *L'ospedale della trasfigurazione*, presentato con successo al Festival di Locarno), che in alcuni film di Zanussi è stato lo sceneggiatore. Ed è proprio Edward Zebrowski a sostenere il profondo legame fra il giovane cinema polacco e la lezione di Polanski e Skolimowski, poi mediata da Zanussi fino a riportarla in termini squisitamente introspettivi.

Il coltello nell'acqua di Polanski segna la prima spietata diagnosi nei confronti di una società che tradiva con l'egoismo e avvilita nel consumismo il miglioramento delle condizioni materiali. Poco dopo i film di Skolimowski mostrano gli sforzi vani e caotici di giovani desiderosi di scoprire il senso e il significato dell'esistenza, quasi a celebrare la continuità fra i due temi, a voler indagare sulle vittime innocenti del sistema dopo averne denunciato i responsabili.

Molti film dello stesso periodo denotano una tendenza significativa nel condannare il ritorno di aspirazioni piccolo-borghesi, aspirazioni camuffate poiché provengono proprio da quegli strati sociali che dovrebbero rappresentare la classe dirigente, l'avanguardia del paese.

Il cinema polacco si addentra qui in un terreno che è attivamente esplorato anche da altre cinematografie dei paesi socialisti, quello dei rapporti fra cittadini e istituzioni nel contesto del socialismo reale.

In *Mimetismo*, Zanussi descrive infatti il meccanismo di un sistema senza urti e senza scosse, dove i diversi ruoli sono stati distribuiti una volta per tutte, dove agli studenti non com-

pete altro incarico se non quello di eseguire passivamente gli ordini.

Su questa linea si inseriscono film come *La ci-catrice* e *Il personale* di Krzysztof Kieslowski, *Eterni rimproveri* di Grzegorz Krolikiewicz, *Una camera con vista sul mare* di Janusz Zaorski, *Una chance* di Feliks Falk.

Anche in queste opere il richiamo alla strada tracciata da Zanussi è evidente. Nella *Struttura di cristallo* Zanussi fa un bilancio dei valori da perseguire e di quelli da rifiutare, bilancio che ripete in *Spirale* e *Mimetismo*, dove denuncia senza mezzi termini l'opportunismo e la menzogna usati come strumenti abituali per far carriera.

Il tema della carriera vista come compromesso con il diavolo al quale si vende l'anima appare anche nel finale di *Il personale* di Kieslowski e di *Provini* di Holland, Kedzierski e Domaradzki.

Ciò non significa comunque che nonostante l'intrecciarsi di motivi comuni e di temi ricorrenti il giovane cinema polacco riveli una tendenza omogenea, un terreno di fondo alla cui base sono maturati e si sono sviluppati identici presupposti estetici, linguistici, ideologici. Se affinità si possono riscontrare in autori profondamente diversi fra loro come Agnieszka Holland (*Attori di provincia*), Krzysztof Kieslowski (*Cineamatore*), Janus Kijowski (*Kung fu*), Feliks Falk (*L'animatore culturale*, *Una chance*), Ryszard Filipiński (*Volare alto*), Edward Zebrowski (*L'ospedale della trasfigurazione*), Krzysztof Woiciehowski (*All'angolo fra la via Brzeska e la via Capri*), queste affinità riguardano caso mai l'interesse verso l'individuo anziché verso la società e la preminenza dei problemi personali su quelli comunitari. Il dramma esistenziale travalica dunque quello storico-politico senza però dimenticare il contesto sociale nel quale si inquadra. Non fughe nel «privato» o tendenza al riflusso ma ritorno all'uomo come cuore pulsante del mondo.

E questo spiega forse perché i film realizzati dagli otto gruppi produttivi nei quali si articola il cinema polacco (i gruppi sono nati dalla libera adesione di artisti e tecnici che si riconoscono in una linea operativa caratterizzata da affinità culturali e professionali) riescano a raggiungere complessivamente quasi 30 (circa un terzo) dei 100 milioni di spettatori l'anno che

costituiscono le frequenze nei cinema polacchi. Segno che l'uomo-cinematografico polacco non è lo specchio deformante di quello reale ma la sua incarnazione e il suo più autentico riflesso.

Il film

Un piccolo teatro di provincia, un gruppo di attori. C'è Krzysztof, l'attore giovane, e sua moglie Anka, che ha dovuto lasciare la scuola e adesso lavora con le marionette, attività che non le procura alcuna soddisfazione e che è invece causa di continue frustrazioni. Mentre nel gruppo degli attori nessuno si preoccupa di impegnarsi in nuove sperimentazioni o in tentativi di rinnovamento del repertorio, Krzysztof non ha abbandonato la speranza di poter esprimersi in modo diverso da quello abituale, di provare una recitazione tutta giostrata su altri timbri, di trasmettere agli spettatori idee nuove e personali oltretutto valide. Per questo Krzysztof accoglie con entusiasmo la proposta che il gruppo interpreti *Liberazione* di Wyspianski sotto la direzione di un giovane regista venuto dalla grande città. Krzysztof, che deve interpretare il ruolo del protagonista, si rende conto assai presto però che il regista considera lo spettacolo soltanto un'occasione favorevole alla sua carriera, che non ha assolutamente idee in merito alla messa in scena e che, conferendo allo spettacolo le caratteristiche di un rozzo lavoro d'avanguardia, abolisce intenzionalmente i brani più polemici e significativi. Inutilmente Krzysztof protesta contro questa manomissione e contro il conformismo del regista: la sua indignazione non sorte alcun esito e viene addirittura considerata come orchestrata ai fini di un suo personale successo.

Il film è tutto costruito su tre chiavi di volta che ne sostengono l'intelaiatura: la prima è rappresentata dalle prove di *Liberazione*, dall'inizio fino alla «prima» dello spettacolo, passando attraverso le scelte del giovane regista e le contestazioni che ne conseguono; la seconda riguarda le abitudini degli attori e le osservazioni psicologiche sulla loro vita quotidiana; la terza concerne la crisi matrimoniale di Krzysztof e di Anka, quando le delusioni professionali invadono la loro vita privata intaccando il legame sentimentale sul quale questa si fondava.

L'autore

Agnieszka Holland è nata nel 1948 e si è diplomata in regia presso la scuola cinematografica di Praga F.A.M.U. Nel 1973 è stata assistente di Zanussi per *Illuminacja* (Illuminazione). Del 1974 è la sua prima regia, il cortometraggio a soggetto *Wieczór u Abdona* (Una serata da Abdon) per la televisione. Nel 1975 ha diretto *Dziewczyna i Akwarius* (La ragazza e l'Acquario) episodio del film *Obrazki z życia* (Ritratti presi dalla vita). Seguono nel 1976 *Niedzielne dzieci* (Ragazzi della domenica) per la televisione; nel 1977 *Cos za cos* (Qualcosa invece di qualcosa) episodio di *Zdjęcia próbne* (Provini) e nel 1979 *Aktorzy prowincjonalni* (Attori di provincia) primo lungometraggio a soggetto.

Agnieszka Holland è anche regista di teatro ed ha scritto insieme ad Andrzej Wajda la sceneggiatura di *Bez znieczulenia* (Senza anestesia, 1978).

Proposta di lettura

C'è nell'aria di questo film lo stesso profumo dell'*Uomo di marmo*, e non a caso Andrzej Wajda è un po' da considerarsi il produttore di *Attori di provincia* in quanto presidente del gruppo «X» che lo ha realizzato.

Come il protagonista dell'*Uomo di marmo*, Krzysztof, l'attor giovane della compagnia, non si rende conto che il «sistema» non ha più bisogno di eroi e che gli eroi sono scomodi e pericolosi perché possono dare il cattivo esempio provocando l'alterazione dell'«establishment». E così, ancora come un personaggio di un altro film di Wajda (il giornalista di *Senza anestesia*, di cui Agnieszka Holland è la sceneggiatrice), Krzysztof si trova solo, osteggiato e abbandonato da tutti, compresa sua moglie Anka.

Un apologo, dunque, dove il teatro si allarga fino a diventare il palcoscenico della vita, dove la «pièce» di Wyspiński (dal significativo titolo *Liberazione*) viene manomessa fino a perdere il suo significato, dove chi si fa interprete di ogni rinnovamento è visto come un avventuriero (o meglio come un «avventurista» secondo una terminologia d'uso staliniano) che

persegue esclusivamente fini personali in contrasto con gli interessi della collettività.

Il compromesso e il conformismo, bersagli tipici di quella rivolta individuale che è all'ordine del giorno nei film di Zanussi, diventano ancora una volta gli autentici protagonisti di una vicenda che descrive l'inutile ribellione dell'uomo solo contro il sistema. Lo spirito della Polonia di Lech Walesa e il vento di Solidarnosc erano ancora lontani.

Agnieszka Holland e il teatro di Wyspiński

Stanisław Wyspiński (1869-1907) si formò alla scuola di belle arti di Cracovia e dopo essersi dedicato alle arti figurative nel decennio 1890-1900 (fu pittore e scenografo) cominciò a lavorare per il teatro nel 1899.

Wyspiński svolse un ruolo importantissimo nella trasformazione della scenografia: fu tra i primi a concepire lo spettacolo teatrale come composizione sintetica di fattori diversi, introducendo il concetto di «partitura teatrale». Nella scena, studiata architettonicamente a più livelli in modo che luce, colori, musica e scenografia vi agissero orchestralmente, introdusse anche proiezioni cinematografiche e marionette. La rivoluzione scenografica di Wyspiński trovò realizzazione soprattutto a Cracovia nella messinscena dei suoi testi, tra cui *Le nozze* (dal quale Wajda ha tratto il film omonimo) del 1901, *Liberazione* (1903), *Notte di novembre* (1904), *Acropolis* (1904), *L'anatema* (1899), *I giudici* (1906).

Liberazione fu soprattutto una risposta polemica a certi miti nazionali.

Nel periodo che va dal 1795 al 1918 — durante il quale la Polonia perse la sua indipendenza — la letteratura era subentrata allo Stato nel sostenere il ruolo di coscienza nazionale. L'opera più rappresentativa di quel periodo è *Gli avi* (1832), dramma del più grande poeta polacco, Adam Mickiewicz (1798-1855), il cui protagonista, Konrad, si dedica all'attività politica dopo una delusione amorosa. La concezione messianica del teatro di Adam Mickiewicz e la sua esaltazione mistica identificavano la Polonia in un Cristo che attraverso le sofferenze ritrovava la sua dignità e diventava il simbolo del riscatto per gli altri popoli.

Settant'anni dopo, ai tempi di Wyspianski, tale messianismo romantico diventa una troppo facile giustificazione per sopportare ancora l'oppressione straniera e la spartizione della Polonia fra Austria, Prussia e Russia. Wyspianski entra in polemica sia con il messianismo di Adam Mickiewicz sia con la poesia romantica polacca, che se da un lato intendeva trasformare radicalmente l'esistenza dell'individuo, dall'altro seppelliva sotto una coltre di splendide menzogne la miseria della dipendenza dallo straniero. Nei suoi drammi, Wyspianski condanna la collaborazione con lo straniero invasore e dimostra nello stesso tempo l'incredulità di ritrovare l'indipendenza.

Come il protagonista di *Gli avi*, anche quello di *Liberazione* si chiama Konrad e anch'egli si batte per la libertà della Polonia invece di fossilizzarsi nel mito della sofferenza. Ma *Liberazione* non è soltanto un dramma politico, è soprattutto una tragedia umana tutta centrata sulla ricerca della verità da parte del protagonista, un attore che, impegnato nella messa in scena di una pièce romantica, sconvolge il testo originale introducendovi il proprio pensiero e avviando con gli altri attori una discussione sul ruolo della letteratura in rapporto alla società del momento e dall'indipendenza della Polonia.

In *Attori di provincia*, Agnieszka Holland ha trasferito la stessa azione da un teatro di Cracovia dov'è ambientato il dramma di Wyspianski a quello di un teatro di provincia ai giorni nostri.

Dichiarazioni dell'autore

«*Liberazione*, anche se è un dramma poco conosciuto, è molto importante, soprattutto per i vari significati. Wyspianski non ha indicato una precisa chiave di lettura, non ha detto se il fulcro del dramma è il mondo del teatro o tutta la Polonia, perciò nell'interpretazione di questo dramma bisogna porsi continuamente interrogativi e domande. Il giovane regista che nel film è chiamato a mettere in scena il dramma non vuole pronunciarsi, pensa soltanto a essere lodato dalla critica e perciò elimina tutte le parti della «pièce» che potrebbero comprometterlo. La menzogna e l'insensibilità che regnano nel teatro influenzano la vita privata di Krzysztof e di sua moglie, che diversamente avrebbero potuto essere una coppia perfetta. Ho voluto dimostrare che la colpa non è la loro e per questo tengo molto alle parole di Krzysztof, che poi sono di Wyspianski: bisogna fare qualcosa che dipenda da noi, visto che succedono tante cose che non dipendono da nessuno».

ATTORI DI PROVINCIA (Aktorzy prowincjonalni)

Regia: Agnieszka Holland. *Soggetto e sceneggiatura:* A. Holland, Witold Zatorsky. *Fotografia:* Jacek Petryski. *Musica:* Andrzej Zarycki. *Scenografia:* Bogdan Solle. *Produzione:* Gruppo «X». *Origine:* Polonia, 1979. *Durata:* 108'. *Distribuzione:* INC. *Interpreti e personaggi:* Halina Labonarska (Anka), Tadeus Hunk (Krzysztof), Tomasz Zygaldó (il regista), Iwona Biernacka, Ewa Dalkowska, Slawa Kwasniewska, Kazimiera Nogajówna. Premio della Critica Internazionale (FIPRESCI) al Festival di Cannes 1980.

IL CINEMA NELLA SCUOLA

**Proposte del Sindacato nazionale critici
cinematografici italiani**

Sncci

1) Il Sncci ha incominciato a occuparsi del problema nel 1977. Ha svolto prima di tutto un'indagine presso i Distretti scolastici italiani, del Nord, del Centro e del Sud. L'indagine ha dimostrato quanto fossero diffusi i Cineforum scolastici (funzionanti con proiezioni *all'interno* dell'edificio scolastico, di pomeriggio, a spese dei Consigli d'Istituto, gratuiti per gli alunni e docenti dell'istituto stesso, e naturalmente riservati a loro, e sempre con introduzioni critiche e storiche e con dibattiti), ma nello stesso tempo ha rivelato quanto fosse sentita l'esigenza — nelle scuole e nei Distretti — di superare la fase dei «cineforum», spontanei e generosi ma disorganici (soprattutto perché fondati su un criterio antologico nella scelta dei film) e di passare ad istituzionalizzare l'insegnamento della cultura cinematografica come una materia a se stante, ritenendola fondamentale nella *Scuola media superiore* per intendere la cultura del Novecento di cui i quasi cento anni di storia del cinema fanno parte integrante e non scindibile dalla letteratura e dalla cultura in genere) e nella *Scuola media inferiore* per dare ai cittadini italiani quella «educazione audiovisiva» (saper leggere e scrivere l'immagine di tutte le sue manifestazioni) che è una delle alfabetizzazioni necessarie per saper vivere criticamente (e non indifesi) nel mondo moderno.

2) Con ciò in Italia si giungeva a constatazioni analoghe a quelle a cui stavano giungendo

tanti altri paesi, soprattutto in Europa: mentre cioè si consolida, in vari paesi, la struttura per l'utilizzazione dei cosiddetti «sussidi audiovisivi», si va avvertendo contemporaneamente che bisogna distinguere, dal concetto di «sussidio audiovisivo» (integrativo della didattica di tutte le materie), il concetto della «educazione audiovisiva» (preparare il cittadino di domani — ma già di oggi — a vivere nella civiltà dell'immagine) e quello della «cultura cinematografica» (formare spettatori non più passivi, ma consapevoli e maturi). Questa dimensione europea del problema è apparsa chiara nel recente Convegno internazionale di Milano (21-23 marzo 1980), a cui hanno partecipato paesi dell'Ovest e dell'Est europeo, sul tema «Ragazzi, cinema e televisione»: il Sncci vi ha partecipato con una sua comunicazione — che esponeva la presente proposta — concludendo così con un confronto internazionale quella elaborazione che era stata compiuta nella discussione avvenuta in Convegni nazionali, fra il '78 e l'80 (Firenze, Pisa, Orvieto, Arezzo, Chianciano, Bologna, Roma, oltre vari incontri minori, compreso un incontro a Napoli).

3) I criteri fondamentali da tenere presenti dovrebbero essere i seguenti:

a) *non portare la scuola al cinema ma il cinema nella scuola;*

b) evitare quindi, il più possibile, di turbare la regolare attività didattica e culturale delle altre materie, con le quali la cultura cinemato-

grafica non dovrebbe mai entrare in conflitto ed anzi integrarsi interdisciplinarmente;

c) considerare sempre come *unità didattica fondamentale*, anche per l'educazione cinematografica e audiovisiva, la classe di venti-trenta alunni al massimo, come per le altre materie, evitando il più possibile di svolgere attività di cultura cinematografica per masse di centinaia di alunni, che darebbero al singolo alunno scarse possibilità di intervenire nei dibattiti e nelle analisi linguistiche e critiche e interdisciplinari;

d) tener presente che altra unità didattica fondamentale è il *Distretto scolastico*, in quanto esso — se sviluppato in tutte le sue possibilità culturali intuite dal legislatore — garantirebbe una *omogeneità di risultati in tutto il territorio nazionale*, evitando la solita disparità tra il Nord — più favorito da tradizioni e strutture di base — e il Sud — più carente, ma più affamato di cultura cinematografica (come risulta dall'indagine svolta dal Sncci).

e) prevedere il naturale sviluppo che una introduzione della cultura cinematografica nella scuola determinerebbe in certi settori strutturali ancora parzialmente carenti (le *Cineteche regionali*, che sono in via di formazione o di ampliamento in quasi tutte le Regioni; il trasferimento in pellicole a 16 millimetri, cioè il passo ridotto dei proiettori scolastici, di quei «classici della storia del cinema» che ancora non fossero stati trasferiti dal passo normale — 35 mm — al 16 mm, per quanto i *cataloghi a 16 mm* a disposizione attualmente delle scuole siano già notevolmente forniti: vedi Sampao Film, Cedec Film, Palatina Film, Angelicum, etc.);

f) coordinare i diversi Enti e strutture culturali (Stato, Distretti, Regioni, Associazioni dei Circoli del cinema, Cineclub, Cineforum, Agis, Fac, etc.) allo scopo di svolgere l'educazione al cinema sia nelle due direzioni fondamentali del *film a soggetto* e del *documentario*, sia nei tre formati delle opere cinematografiche: il Super 8, il 16, il 35 millimetri;

g) *puntare però essenzialmente sul 16 mm*, perché molte scuole ne sono già fornite (per non dire quasi tutte le scuole), e perché è accessibile come spesa anche alle scuole che ne fossero ancora sfornite, e soprattutto perché è il più adatto all'unità didattica fondamentale

per un corretto e fruttuoso insegnamento: la classe di venti-trenta alunni.

h) il super 8 rimane invece lo strumento didattico più adatto (e accessibilissimo come prezzo) per il lavoro di gruppo nel «fare cinema», già molto diffuso nella scuola dell'obbligo, ed utilissimo per imparare il linguaggio filmico.

4) Date queste premesse, il Sncci ha distinto la Scuola media superiore dalla Scuola media inferiore o dell'obbligo, non solo perché hanno caratteristiche didattiche differenti, ma anche perché la Media inferiore ha già avuto una recente riforma — e bisogna cercare di far fruttare i dati di fatto ormai acquisiti — mentre la Media superiore non ha ancora avuto una riforma, giacché il disegno di legge n. 1398 della passata legislatura, ripresentato il 20 dicembre 1979 al nuovo Parlamento, deve ancora essere discusso dal Parlamento stesso, ed è quindi suscettibile di perfezionamenti lungo il compiersi del suo *iter* legislativo.

Proposta per la scuola media superiore

Si propone che venga introdotta — nel quadro della Riforma — come materia a sé stante la *Storia del cinema*, con un minimo di *due-tre ore settimanali* (non si può comunque scendere al di sotto di *due ore* perché le due ore sono necessarie per quasi tutte le proiezioni di un film, e perciò le due ore settimanali consecutive sono la base per questo insegnamento, che dovrà comprendere analisi linguistica del film, analisi della sua portata interdisciplinare, svolgimento storico (nell'arco di almeno tre anni), non limitato naturalmente all'Italia ma esteso con obiettività a tutti i paesi con tutti i mezzi di indagine bibliografica e critica necessari, e con esercitazioni alla moviola, per analisi di singole parti del film stesso. L'insegnamento deve accertare lo studio compiuto da ogni studente *come per qualsiasi altra materia* (giudizi, scrutini, esercitazioni eventualmente scritte, etc.).

Si propone che questa materia venga introdotta non fra le materie definite «discipline comuni» dall'art. 5 del citato disegno di legge, ma fra le discipline caratterizzanti dell'indirizzo linguistico-letterario moderno (*indicato con il n. 2 della lettera b) dello stesso art. 5*). Cioè, per

gli studenti che scegliessero quell'indirizzo, la «Storia del cinema» sia d'obbligo. Essa dovrebbe, invece, essere considerata fra le discipline «elettive» (a norma dell'art. 6) per gli studenti che avessero scelto altri indirizzi; cioè ogni studente potrebbe studiare, volendo, la «Storia del cinema», scegliendo di inserirla nel suo *curriculum* come materia da aggiungersi a quelle caratterizzanti il suo indirizzo (linguistico-classico, musicale, scienze umane e sociali, etc.).

Per garantire questo effettivo diritto ad ogni studente italiano della Media Superiore (poter cioè scegliere la «Storia del cinema» come completamento del proprio indirizzo) è necessario che ci sia almeno un docente di «Storia del cinema» per ogni Distretto scolastico italiano. Il suo orario potrebbe essere di normali 18 ore settimanali (più le 20 ore mensili previste dai Decreti delegati), da dividersi fra gli Istituti medi superiori del distretto (assicurando però sempre le due-tre ore settimanali per classe, riunendo eventualmente classi parallele — le prime, o le terze... solo nel momento della proiezione, se questo è necessario per esigenze pratiche, e programmando di volta in volta le proiezioni o dentro la scuola (a 16 mm) o fuori della scuola (a 35 mm) in sale vicine all'edificio scolastico, dentro il Distretto: sale dell'Anec, Cineforum, etc.; ma si tenga presente quanto abbiamo già precisato sulla necessità di utilizzare al massimo le stesse strutture della scuola (e quindi potenziare al massimo il 16 mm). La formula di «un docente di storia del cinema per ogni Distretto» non è irraggiungibile, nella sua attuazione pratica, se si pensa che significherebbe un concorso per 760 cattedre — quanti sono i Distretti scolastici — sia pure non bandito tutto insieme ma in fasi successive. D'altra parte, i Distretti non sono tutti uguali, e si verificherebbero casi in cui un solo docente in un Distretto non sarebbe sufficiente, o problemi di spostamento nel caso di Distretti estesi; ma si comprende che non si può scendere in una casistica troppo minuta, che si risolverebbe gradualmente. La formula «un docente per ogni Distretto» è, dunque, intesa dal Sncci come una situazione non «ottimale» ma di *avvio iniziale*, che però garantirebbe ad ogni studente di ogni Distretto italiano la presenza, l'accessibilità della cultura cinematografica nella sua zona di residenza, senza sentirsi escluso,

per es. perché non risiede nelle città più grandi. E' quindi una formula ispirata a principi di democrazia scolastica, non di scuola «elitaria». *Reperimento dei docenti* — Il Sncci desidera ogni garanzia di serietà nell'insegnamento della «Storia del cinema»: quindi chiede esami di abilitazione e successivi concorsi a cattedre. Esami di abilitazione da sostenersi da parte di laureati, davanti a commissioni abilitanti formate dai Docenti Universitari di «Storia del cinema» che ormai sono presenti ed insegnano in tutte le Università italiane dove siano facoltà umanistiche, sia nel Nord che nel Sud e nelle Isole. Il Sncci, che conta tra i suoi soci molti di questi Docenti Universitari, sa che essi, in linea di massima, sono già orientati verso questa soluzione; si pensi del resto a quanti studenti si laureano ogni anno al Dams (Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo) di Bologna, dove esistono tre cattedre di materie cinematografiche; ma è noto che sono frequenti in ogni sede universitaria gli studenti che si laureano con tesi in «Storia del cinema». I docenti perciò potenzialmente già sono disponibili, per avviare l'inserimento della Storia del cinema con garanzie di serietà nella Scuola media superiore.

Proposta per la scuola media inferiore

Si propongono le seguenti ipotesi:

1) A norma del D.M. 9 novembre 1979, dell'ex legge n. 348 16 giugno 1977, del D.P.R. 6 novembre 1979 n. 50, che contemplano i nuovi «Programmi di insegnamento, orari, e prove d'esame per la Scuola dell'obbligo (Media inferiore)», utilizzare in parte le *due ore* settimanali di Educazione Artistica ai fini e con gli strumenti della Educazione Audiovisiva, quindi anche con proiezioni e analisi di film e filmati vari: citiamo, dal par. 2: «acquisire una metodologia operativa, tenendo presenti le varie tecniche... fotografiche... di animazione, etc.»; dal par. 3: «sarà opportuno far sperimentare quante più tecniche possibili, utilizzando materiali alla portata della sua esperienza e della sua creatività... saranno a tal fine strumenti utili anche i film»; e infine dal par. 4: «possono costituire oggetto di studio, di ricerca, di riflessione e di lavoro... gli aspetti visivi dei *mass-media*: pubblicità, fumetti, rotocalchi, ci-

nema, televisione ,etc.». E' evidente che lo studio del linguaggio cinematografico non è stato affatto escluso, e che quindi può rientrare a buon diritto nello svolgimento di questa materia, l'Educazione Artistica, magari in collaborazione interdisciplinare con l'insegnante di Lettere o anche di materie scientifiche o altri insegnanti. Resta naturalmente il problema della preparazione dei docenti a svolgere questo compito nuovo, della Educazione Audiovisiva. Esso può avviarsi a soluzione o con *corsi di aggiornamento* (ma approfonditi) non certo di soli *due o tre giorni per i docenti di Educazione Artistica*, o con l'utilizzazione — in collaborazione con l'insegnante di Educazione Artistica — di altro personale docente, secondo altre vie;

2) *Educatori audiovisivi* preparati dallo Stato con corsi di aggiornamento speciali, che utilizzino nell'insegnamento anche ore del pomeriggio, per qualche proiezione che non è possibile effettuare la mattina durante le ore di Educazione Artistica; queste proiezioni devono essere sentite come necessarie soprattutto per le classi terze, le ultime della scuola dell'obbligo, quelle i cui studenti sono più maturi e preparati a vedere i diversi aspetti del dibattito sui film e sugli spettacoli televisivi. Questi «Educatori audiovisivi» dovrebbero essere in pianta stabile presso le scuole medie dell'obbligo, e si potrebbero reperire, per esempio, con la riqualificazione delle Lac (le cosiddette «Libere attività complementari») i cui docenti, almeno in parte, potrebbero avere interesse e capacità per frequentare corsi di specializzazione cultu-

rale e pedagogica (oltre che tecnica) nel settore audiovisivo, diventando così docenti di pari dignità e importanza a quelli delle altre materie, anche se il loro insegnamento dovrebbe svolgersi in parte nel pomeriggio (in parte, come abbiamo detto prima, nei locali della scuola, in parte altrove, e concentrando soprattutto il loro lavoro di animatori di dibattiti e di orientamento critico sul cinema e la Tv nelle classi finali del corso).

3) Altra ipotesi è quella di ottenere dalle Regioni l'istituzione del «coordinatore distrettuale» come operatore culturale per i *mass media* in ogni Distretto, che collabori con le singole scuole.

4) Altra ipotesi è quella di rifondare su nuove basi — specializzandoli nella cultura cinematografica, e non solo nell'audiovisione come sussidio — i Centri Provinciali Sussidi Audiovisivi, che dopo la loro chiusura sono rimasti in un limbo ancora indefinito anche nelle competenze (statali? regionali?).

Una *fusione coordinata di tutte queste ipotesi* è forse realizzabile, e il Sncci — consapevole che queste proposte sono da un lato frutto di approfondimento già svolto ma dall'altro suscettibili di approfondimento ulteriore — spera che il proprio contributo non sia stato comunque inutile alla chiarificazione del problema non più eludibile e rinviabile: assicurare l'educazione audiovisiva e cinematografica come un diritto ai cittadini futuri del nostro Paese, nel quadro dell'aggiornamento della Scuola.

GUIDA PER UNA DISCOTECA

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

Luigi Lacchini

Ancora intorno al '600

Prima di esaurire il discorso riguardante il '600, è necessario accennare ad altri due generi musicali che nacquero e si fortificarono in questo secolo: l'oratorio e la cantata.

Il primo deriva dalla 'Lauda', antica forma popolare di musica sacra, e si può considerare una sorta di «melodramma senza scene», e cioè una vera e propria opera, senza scenografia e costumi il cui soggetto era però una storia biblica; il genere fu praticato da molti operisti dell'epoca, tra cui ricorderemo Stradella e Scarlatti.

Parallelamente si sviluppò la forma più dotta dell'oratorio in latino, derivato dal mottetto, che trovò le sue più alte espressioni nell'opera di *Giacomo Carissimi*, dotato di straordinario senso drammatico; il suo capolavoro è senza dubbio 'Jefte', ma vanno ricordati anche altri grandi oratori, come 'Abramo', 'Isacco' e 'Il giudizio di Salomone'.

Carissimi si impose anche come autore di 'cantate'. Si trattava di una struttura musicale derivata dal decadimento formale dell'ancor giovane melodramma; la declamazione lirica delle opere di Monteverdi, si era andata scindendo, negli operisti successivi, in due ben distinti organismi: il 'recitativo', arido ed inespessivo, e 'l'aria' che costituiva il vero momento lirico su cui si puntava l'attenzione di pubblico e cantanti.

La cantata esaspera questa dicotomia presentandosi esplicitamente come combinazione di recitativi ed arie, in un insieme assai raffinato e salottiero ma inevitabilmente sclerotico.

Troppo artefatta e «costruita» anche nelle sue migliori espressioni, troverà finalmente le vette dell'arte con J. S. Bach che vi immetterà la linfa del corale luterano e della spiritualità popolare, oltre che la propria sconfinata perizia di musicista.

L'opera fuori d'Italia

Se il fenomeno musicamente rilevante del '600 musicale fu la nascita del melodramma, è necessario qualche cenno intorno alla fortuna che il genere incontrò al di là delle Alpi.

L'opera italiana imperava ovunque: Steffani in Germania, Rossi e Lulli in Francia sono alcuni esempi di quella «colonizzazione» musicale che, iniziata nel '600, si protrarrà per buona parte del secolo successivo. Tuttavia non mancarono di svilupparsi anche i melodrammi nazionali.

In Germania il fervore religioso delle popolazioni fece sì che le composizioni vocali si concentrassero intorno al tema della Passione di Cristo, dando luogo a possenti oratori che si proponevano di scandagliare l'espressività dei testi sacri. Fra i nomi ricorderemo *R. Keiser* e soprattutto *H. Schütz* che con «Le sette

parole di Gesù sulla croce» ed «Il Natale» ci ha dato due capolavori assoluti.

Riguardo all'opera vera e propria fu costituito ad Amburgo, nel 1678, un teatro dove si alternarono molti musicisti tedeschi (grandi e non) senza che alcuno riuscisse ad emergere chiaramente.

La Francia invece trovò il suo genio operistico in *Giambattista Lulli*, fiorentino, che comprese perfettamente ciò che i francesi si aspettavano da lui: un'opera misurata, razionale senza gli eccessi teatrali che venivano rimproverati al modello italiano. La musica di Lulli non può certo apparirci oggi entusiasmante, ma è certamente perfetta dal punto di vista dell'equilibrio.

La musica vocale inglese, invece, raggiunse le vette dell'arte grazie ad *Henry Purcell*; in lui si riunirono la fiorentina tradizione strumentale con il senso drammatico proprio del teatro del suo tempo (basti pensare a Shakespeare!), dando luogo ad opere di grande efficacia. L'unico lavoro musicato completamente si intitola 'Didone ed Enea' ed è senza dubbio il capolavoro di Purcell.

Il '700

Nel '700 l'opera si diffonde eccezionalmente, ma perde spesso ogni pregio artistico schiacciata dalla fastosa retorica delle grandi passioni che cerca di evocare.

La mancanza di organicità è il difetto più grave cui vanno incontro le opere di *Porpora*, *Hasse* e *Pergolesi*, e solo qualcosa di meglio riusciranno a concepire *Jommelli*, *Traetta* e *Di Majo*. In Francia, invece, l'opera non si distaccò sostanzialmente dallo stile lulliano anche se si fece sentire una certa tendenza allo spettacolare attraverso l'introduzione di danze.

Su questa strada di sostanziale equilibrio si espresse *J.P. Rameau*, seguito dal genio riformatore di *C.W. Gluck* che, per ridare all'opera la sua dignità piegò nuovamente la musica nell'espressione della parola, ma nobilitando le scarse linee melodiche alla francese e contemporaneamente eliminando la dicotomia fra aria e recitativo. 'Orfeo ed Euridice', 'Ifige-

nia in Aulide' ed 'Ifigenia in Tauride' sono senza dubbio le sue opere più significative.

Parallelamente all'opera seria, ma con risultati ben più convincenti, nacque in Italia l'opera comica, legata alla vita quotidiana; è indubbio l'influsso esercitato sul genere dal teatro di Goldoni anche se la nascita e lo sviluppo dell'opera comica fu anche indipendente. Pergolesi, autore fra l'altro di uno 'Stabat Mater' che farà scuola, si interessò con successo del genere comico componendo 'La serva padrona' e 'Lo frate 'nnamorato'; risultati parimenti convincenti ottennero *Galuppi* ('Filosofo in campagna', 'Il mondo della Luna') e *Piccini* ('Le donne dispettose', 'Cecchina').

Verso la fine del secolo l'opera comica finì con l'assumere una vena malinconica e delicata che verrà adeguatamente espressa da *Paisiello* e *Cimarosa*; 'Il barbiere di Siviglia' ed 'Il matrimonio segreto' sono i rispettivi capolavori che preludono all'opera di Rossini.

Di ottimo livello è invece quasi sempre la produzione strumentale della prima parte del secolo; assistiamo all'affermazione degli archi ed in particolare del violino, insieme al flauto e all'ooboe.

A cavallo fra '600 e '700, *Arcangelo Corelli* sintetizza gli esperimenti tecnico-strutturali precedenti giungendo a creare la forma musicale dell'avvenire: la sonata a due per violino e basso continuo. E anche fra i primi a servirsi della forma del concerto grosso (successivamente stabilito in forma ternaria da *Torelli*) in cui immette la sua vena malinconica espressa attraverso melodie calme e nobili. Tutto dinamismo è invece *Giuseppe Tartini* che piega il violino ad una tecnica virtuosistica per esprimere tutte l'irrequietezze della sua ispirazione.

Il punto forse più alto del '700 strumentale italiano è però costituito dalla scuola veneziana che con i due *Marcello*, *Albinoni*, *Bomporti* e soprattutto il grandissimo *Vivaldi* giunge a composizioni dove una solida struttura formale si sposa con temi incisivi, drammatici e dinamici (nei tempi veloci) e con melodie intensamente ispirate (negli «Adagio»).

Questi i pregi, ad esempio, delle famose 'Quattro Stagioni' (da 'Il Cimento dell'armonia e

dell'invenzione' op. 8, nn. 1-4) e di molti altri concerti vivaldiani e albinoniani. Vivaldi, inoltre, si segnala per i suoi «esperimenti» strumentali; scrive infatti concerti per flauto, oboe, fagotto, due mandolini, salmò; trii con liuto ecc. che denotano l'apertura mentale di questo genio dall'inesauribile ispirazione.

Grandi progressi registra anche la musica clavicembalistica ed organistica che vede il formarsi di numerose scuole nazionali. In Francia ricordiamo, di passaggio, i nomi di *Couperin*, del già citato *Rameau*, di *Clerambault*, *Marchand*, *De Grigny*, *Le Begue*, ciascuno dei quali meriterebbe una dettagliata analisi, così come i tedeschi *Sweelinck*, *Scheidt*, *Bruhns*, *Böhm*, *Pachelbel*, *Buxtehude*, *Telemann*, *Matteson*, *Kuhnau*.

Tutti questi musicisti, alcuni peraltro di grandissimo valore, costituirono l'humus di cui si nutrì la grandezza di J.S. Bach almeno dal punto di vista cembalo-organistico.

In Italia ricorderemo *D. Zipoli* e *Domenico Scarlatti*, figlio di Alessandro, che compose 550 sonate per clavicembalo, quasi tutte di un solo tempo.

Johann Sebastian Bach

Schumann, in una occasione, affermò che la musica deve a Bach ciò che una religione deve al suo fondatore; al di là dell'enfasi, si comprende quanto sia grande il genio di Eisenach e come risulti dunque impossibile rinchiuderlo dentro poche linee schematiche.

Ci limiteremo quindi ad indicare i vari generi in cui Bach si è espresso nominando alcune opere significative della sterminata produzione bachiana.

Riguardo alla musica vocale vanno ricordate le numerose 'Cantate' e le due 'Passioni', secondo Matteo e secondo Giovanni. La prima, soprattutto, è uno dei vertici della musica di ogni tempo per l'intensità emotiva, la profondità di ispirazione e la squisita fattura che la contraddistinguono. Grandezze almeno pari le troviamo nella 'Messa in Si minore' e nel motetto polifonico 'Jesu, meine Freude'.

Anche riguardo alla musica strumentale la scelta è problematica; ci troviamo di fronte, innanzi tutto, ad una sterminata produzione or-

ganistica: Preludi e fughe, Toccate e fughe, fantasie, corali conducono l'arte dell'organo ad un vertice che probabilmente non fu più superato. Fra le composizioni per clavicembalo ricorderemo la 'Fantasia cromatica e Fuga', il 'Concerto Italiano', le 'Variazioni Goldberg' e la 'Offerta musicale', tutte opere in grado da sole di consacrare la grandezza di un artista.

L'inesauribile ispirazione bachiana non viene meno neppure quando coinvolge gli archi e l'orchestra: le 'Sonate e Partite' per violino solo, le 'Suites' per violoncello solo, i concerti per violino e orchestra ed il 'doppio concerto' per due violini, insieme ai famosissimi 'Concerti Brandenburghesi' ed alle sonate per flauto e basso continuo fanno di Bach uno dei vertici del '700 strumentale.

Il suo tempo, orientato verso le galanterie della seconda metà del secolo, non lo comprese, e giunse a considerarlo al massimo un grande organista, ma la sua lezione è oggi più che mai presente e preziosa.

Georg Friedrich Händel

Contemporaneo di J. S. Bach, rappresenta il vertice musicale del '700; da sempre paragonato e confrontato con il suo grande coetaneo, lo si è spesso ingiustamente ritenuto più superficiale e più legato al suo tempo. D'altra parte, se certamente non ebbe la profondità meditativa di Bach, fu però forse migliore orchestratore, e le sue strumentazioni sono sempre plastiche e vive.

Anch'egli dotato di ricca ispirazione e di eccellente perizia musicale, spaziò in ogni campo, occupandosi anche di teatro, contrariamente a quanto aveva fatto Bach.

'Rinaldo', 'Radamisto', 'Tamerlano', 'Orlando', 'Serse' sono alcuni dei nomi delle sue opere più famose; egli però legò il suo nome soprattutto alla composizione di alcuni oratori fra cui, il più famoso è senz'altro 'Il Messia'. Fra le opere strumentali ricordiamo le suites della 'Musica sull'acqua', i dodici concerti grossi, i concerti per organo ed orchestra, le suites per clavicembalo e le sonate per violino e cembalo.

(2 - Continua)

DISCOGRAFIA

- G. CARISSIMI* (1605-1676)
— Jefte ***
Coro polif. di Milano; orch. dell'Angelicum
Dir.: Bertola
Ars Nova VST 6107
- R. KEISER* (1674-1739)
— Passione secondo Marco *
Instrumentalensemble/Chöre Lang-nau und Zweisimmen
Dir.: Jörg Ewald Dähler
Claves D 273/274
(2 LP)
- H. SCHÜTZ* (1585-1672)
— Le 7 parole di Gesù sulla croce **
Strumentisti e Kreuzchor di Dresda
Dir.: Mauersberger
Archiv 198 408
- G. B. LULLI* (1632-1687)
— Acis et Galathée *
English Chamber Orchestra
Dir.: Leppard
Oiseau Lyre SOL 301
- H. PURCELL* (1659-1695)
— Dido and Aeneas **
Orchestra da camera Radio Amburgo
Coro Monteverdi di Amburgo
Dir.: Mackerras
Archiv 198 424
- G. B. PERGOLESI* (1710-1736)
— Stabat Mater ***
Orch. Scarlatti di Napoli; Mirella Freni, Teresa Berganza
Dir.: Gracis
Archiv 2533 114
- C. W. GLUCK* (1714-1787)
— Orfeo e Euridice ***
Coro e orch. della Royal Opera House
Dir.: Solti
Decca SET 443/4
(2 LP)
- G. PAISIELLO* (1740-1816)
— Il barbiere di Siviglia **
Virtuosi di Roma
Dir.: Fasano
Ricordi AOCL 216 001
(2 LP)
- D. CIMAROSA* (1749-1801)
— Il matrimonio segreto **
English Chamber Orchestra
Dir.: Barenboim
D.G. 2709 069 (3 LP)
- A. CORELLI* (1652-1713)
— 12 concerti grossi op. 6 ***
Accademia St. Martin-Fields
Dir.: Marriner
Argo ZRG 773-5
(3 LP)
- G. TORELLI* (1658-1709)
F. MANFREDINI (1688-1748)
P. LOCATELLI (1695-1764)
— Concerti di Natale **
Berliner Philharmoniker
Dir.: H. v. Karajan
D.G. 2530 070
- G. TARTINI* (1692-1770)
— Sonate op. 1 nn. 1, 10, 12
op. 2 nn. 6, 7
per violino, cello e continuo **
Amoyal (violino), Moses (cello), Farina (cembalo)
Erato STU 71023
(2 LP)
- A. MARCELLO* (c. 1684-1750)
F. A. BONPORTI (1672-1749)
T. ALBINONI (1671?-1750)
— Concerti vari **
Orch. da camera J. F. Paillard
Dir.: Paillard
Erato EFM 8006
- A. VIVALDI* (1678-1741)
— Le Quattro Stagioni ***
Solisti di Milano (con organo)
Dir.: Ephrikian
Ars Nova VST 6172

- Concerto per fagotto ('La notte'), per violino ('La tempesta di mare'), per flauto (il 'Cardellino') e per due mandolini *** I Solisti Veneti Allard (fagotto), Rampal (flauto) Dir.: Scimone RCA GL 37041
- Concerti per oboe, archi e continuo ** I Musici H. Molliger (oboe) Philips 9500 044 LY
- Gloria, Kyrie *** Cappella Accademia di Vienna Dir.: Schneidt Archiv 2533 362
- Magnificat, Nisi Dominus *** Orch. da camera dell'Angelicum Coro polifonico di Torino Dir.: Cillario Angelicum STA 8917
- D. BUXTEHUDE (1637-1707)*
ed altri organisti tedeschi pre-bachiani
- Preludi e fughe, corali, ciaccone, pas-sacaglie, fantasia ** H. Walcha Archiv 2723 055 (4 LP)
- D. SCARLATTI (1685-1757)*
- 18 sonate per clavicembalo ** Kirkpatrick Archiv 253 3072
- J. S. BACH (1685-1750)*
- Passione secondo Matteo *** Münchener Bach Chor und Orchester Dir.: Richter Archiv 2712 001 (4 LP)
- Cantate BWV 147 e BWV 60 *** Münchener Bach Chor und Orchester Dir.: Richter Archiv 198 331
- Cantate BWV 80 e BWV 140 *** Thomanerchor Leipzig Gewandhausorchesters Leipzig Dir.: Mauersberger Archiv 198 407
- Messa in Si min. BWV 232 *** Münchener Bach Chor und Orchester Dir.: Richter Archiv 2710 001 (3 LP)
- Toccate e fughe per organo (BWV 565, 540, 538, 564) *** H. Walcha Archiv 198 304
- Preludi e fughe per organo (BWV 552, 541, 546, 543) *** H. Walcha Archiv 198 307
- Concerto Italiano *** K. Richter D.G. 2530 035 (2 LP)
Fantasia cromatica e fuga BWV 906
Toccatà BWV 915
Pastorale BWV 590
- Variazioni Goldberg *** Kirkpatrick Archiv 198 020
- Sonate e partite per violino solo ** Milstein D.G. 2709 047 (3 LP)
- Concerti per violino *** Capella Academica di Vienna Melkus, Ranton (violini) Dir.: Melkus Archiv 2533 075
Concerto per 2 violini
- Concerti Brandenburghesi *** Münchener Bach-Orchester Dir.: Richter Archiv 2708 013 (2 LP)
- G. F. HÄNDEL (1685-1759)*
- Il Messia *** Münchener Bach Chor und Orchester Dir.: Richter D.G. 2709 015 (3 LP)
- Concerti grossi op. 3 e op. 6 *** Accademia St. Martin-Fields Dir.: Marriner Decca SDDB 294-7 (4 LP)
- Concerti per organo e orchestra op. 4 nn. 4, 8, 11, 13 *** Schola Cantorum Basiliensis Müller (organo) Dir.: Wenzinger Archiv 198 393

UNA PRIMA MEDIA DI VILLASANTA ALLA SCOPERTA DELLE CASCINE

Una maniera per rinnovare la scuola.

Gottardo Blasich

Ritorno a presentare un'esperienza di ricerca condotta da una prima media di Villasanta, un paese contiguo a Monza e al suo Parco. Il motivo che giustifica la scelta dell'argomento è ancora l'importanza che ha la ricerca e la metodologia della ricerca che accoglie nella sua struttura e nel suo svolgimento le tecniche dell'animazione e diventa quindi ricerca espressiva e comunicativa. Inoltre si è trattato di una esperienza «nuova» per la classe e per gli stessi insegnanti, che per un paio di settimane hanno interrotto il normale lavoro scolastico, per dedicarsi a un diverso tipo di attività didattica, in modo tale da costituire la premessa di un lavoro che potrebbe allargarsi, comprendere e coinvolgere nel prossimo anno altre classi. Oltre a tale motivazione di carattere pedagogico, esisteva una richiesta data la formazione della classe scelta per la sperimentazione, la presenza cioè di alcuni alunni con difficoltà di inserimento nel normale lavoro scolastico e con difficoltà di socializzazione evidenti. Una diversa proposta scolastica aveva quindi come scopo questo duplice fine, a livello di sperimentazione nuova e a livello di fusione di socializzazione che sarebbero andati a vantaggio di tutto il gruppo e non soltanto di alcuni membri del gruppo-classe.

Preliminari alle visite-escursioni sul campo

La scelta del tema riguardante le cascine nei

dintorni di Villasanta e del Parco di Monza, è stato il risultato di una discussione con il consiglio di classe che da un precedente interesse orientato su alcuni aspetti della Brianza, si è fissato quindi sulle cascine: si aveva il vantaggio di poter raggiungere a breve distanza un certo numero di cascine, che presentavano caratteristiche ed evoluzioni diverse.

Io ero presente al lavoro nel ruolo di animatore, e assieme agli insegnanti abbiamo inizialmente definito il percorso da compiere nei dintorni di Villasanta.

A questo scopo abbiamo anzi fatto una previsione ad alcune cascine, che poi sarebbero state rivisitate con tutta la classe. Contemporaneamente ci si informava rivolgendosi a varie fonti, in modo da avere una preinformazione sui diversi aspetti che si sarebbero esaminati. È stata fatta così una raccolta di materiale presso Italia Nostra, il Comitato della Valle del Lambro, l'Amministrazione del Parco, il comune di Villasanta. In particolare per quanto riguardava l'ambito del Parco, si è contattato un membro del CAI di Villasanta, che si è detto disponibile di mettere a disposizione dei ragazzi una visione di diapositive e di essere presente quando si decideva di fare un percorso all'interno del Parco.

Alcuni giorni prima dell'inizio del lavoro, l'insegnante di lettere ha informato la classe del progetto, e ha chiesto ai ragazzi di rappresentare come immaginavano fosse una cascina, attraverso un disegno. I vari risultati puntavano

piuttosto sulla casa da contadini che sulla cascina tipica, o insistevano nel descrivere la vita dei contadini, fra animali da cortile e lavori nei campi. C'è stato qualcuno che ha meglio delineato il problema, mettendo in evidenza l'abbandono delle cascine, e con i campi incolti. Una prima uscita è stata compiuta dai ragazzi, per controllare se potevano raccogliere del materiale sulle cascine dei dintorni, su quelle del Parco, e sulla vita degli animali della fattoria. Il controllo compiuto nella biblioteca adiacente alla scuola e negli uffici del Comune ha dato scarsi risultati. Restava da valorizzare da parte degli insegnanti stralci di giornali, pubblicazioni varie che essi stessi avevano raccolto.

Il primo giorno di lavoro è stato ancora di preparazione. Da parte mia osservando i disegni fatti dai ragazzi e attaccati alla parete dell'aula, ho cercato di farmi chiarire (e di chiarire ai ragazzi) l'immagine che si poteva avere già in mente della vita della cascina, e dei diversi problemi che vi erano connessi. E sulla stessa linea si è orientata la proiezione di un filmato delle cascine, che in parte riguardavano quelle che i ragazzi avrebbero visitato, e soprattutto specificava la «vita della cascina», le differenze fra i diversi tipi di cascine, l'impegno richiesto dal lavoro in cascina, ecc. Un amico insegnante che aveva portato il filmato, si è quindi soffermato a lungo per rispondere alle domande che la proiezione aveva suscitato. L'interesse della classe si è quindi maggiormente precisato, e i ragazzi erano ormai disposti alla prima «uscita».

I diversi percorsi attraverso le cascine

In precedenza la classe era stata divisa dall'insegnante in tre gruppi di lavoro: gruppo delle interviste con il registratore, gruppo fotografico, gruppo degli schizzi-disegni, e il criterio usato era stato quello di offrire reali possibilità di lavoro in gruppo a quegli alunni che presentavano maggiori difficoltà di partecipazione alla vita ordinaria della classe.

Servendosi di un pulman, per la distanza fra le varie cascine, si sono raggiunte tre località. Anzitutto la «cascina del Bruno», dove si osservava una chiesetta chiusa e una parte diroccata, un cortile con un vecchio pozzo, un forno in disfacimento, e un grande capannone-stalla

con circa 80 mucche: il vecchio e il nuovo convivono vicino.

La seconda tappa è stata la «cascina Cavalleria», dal tipico formato rettangolare, con un portale e lo stemma del proprietario all'ingresso. Era interessante come esempio di «tipica» cascina, che però era quasi del tutto abbandonata. Le decine di famiglie che una volta vi abitavano e vi lavoravano erano ridotte a uno sparuto gruppo con pochi animali.

La terza tappa era la «cascina Isola Mariangela», costituita da un grande recinto in parte coperto, dove erano riunite 70-80 mucche. L'abitazione dei proprietari era una palazzina, in disparte.

Durante la visita i tre gruppi affidati ciascuno a un insegnante lavoravano in maniera autonoma, ed erano via via stimolati a cogliere un particolare, a precisare le domande nelle interviste, a tentare di fare la piantina completa della cascina, o a dividersi per fissare a schizzi le parti principali della cascina.

Dopo un paio di giorni dedicati alla elaborazione del materiale raccolto, si è compiuta una seconda uscita, usando questa volta la bicicletta, data la vicinanza dei due obiettivi. Il primo è stato la «cascina Pignone», costruita sul tipo della fattoria «Isola Mariangela», e dove l'interesse prevalente era quello di poter assistere alla mungitura meccanica delle mucche. La seconda tappa era la «cascina Recalcate», dalla struttura rettangolare, e quasi completamente trasformata in abitazione. Soltanto in un angolo della cascina una famiglia conservava alcuni animali.

La visita al Parco di Monza, come accennavo, è stata introdotta dalla proiezione di una serie di diapositive riguardanti il Parco stesso e il diverso stile delle costruzioni che vi si trovano. Riprendo la descrizione fatta da un gruppetto di ragazzi sul «Giornale di classe», impostato intenzionalmente per seguire giorno per giorno le varie attività. «Oggi siamo andati a visitare le cascine del parco di Monza in bicicletta. La prima si chiamava "Mulino asciutto"; la casa era grande e con molte finestre. C'era un ruscelletto con l'acqua fresca, ma non si poteva bere. In una stalla c'era un maiale, una mucca, un toro e alcuni conigli. In cortile vi erano delle galline, delle anatre e delle oche. In un recinto a parte c'era un fagiano dorato. È chia-

mato così perché ha molti colori: rosso, giallo e verde. Il mulino era in disuso. Abbiamo intervistato un signore abbastanza anziano che ci ha parlato di come era ai suoi tempi la cascina. Terminato il lavoro siamo ripartiti subito. Strada facendo abbiamo visto la caserma dei carabinieri ora disabitata; oggi viene usata come spogliatoio. Proseguendo siamo giunti a "Mirabello", dove siamo entrati in una chiesetta piccola ma molto bella. Ci siamo poi diretti alla "Cascina Casa Alta". Lì c'erano molti cavalli "da salto". Il più bravo è Peleo; infatti ha vinto molti tornei e gare, ma ora si è ferito ad una zampa e non può più saltare. In un altro cortile c'era una stalla con alcune mucche. Infine siamo andati al "Mirabellino". In questa casa una contessa dava sempre molte feste. Siamo poi tornati a scuola».

Ai cronisti che restano più impressionati di certi particolari, sfugge di fare un confronto fra le cascine del Parco e quelle visitate nei dintorni di Villasanta. Il problema risulterà da una ripresa grafico-pittorica e fotografica dei diversi ambienti, e dalla registrazione di una intervista.

Elaborazione dei dati

Già dopo la prima visita alle tre cascine, i gruppi in classe avevano ripreso il materiale raccolto e avevano iniziato a rielaborarlo. E si è verificato che il materiale come quantità e qualità era interessante e parecchio esteso. Il gruppo interviste, che si era preoccupato di prevedere alcuni punti chiave (storia, usi, costumi; informazione sul bestiame e produzione del latte; aspetto civico) ha risentito le registrazioni, cercando quindi di dare una forma originale al materiale: questo era ravvivato dal fatto che era presentato come un documentario radiofonico fatto in prima persona da «Radio I G Indipendente», e quindi con una certa libertà di improvvisazione che poteva comprendere anche gli incidenti capitati agli intervistatori.

Il gruppo fotografico ha potuto sfruttare la disponibilità di un professore particolarmente abile nello sviluppo e stampa delle foto, che aveva trasformato un'aula di scienze in laboratorio fotografico. Le foto sono state divise secondo le varie cascine, e quindi ulteriormente

suddivise secondo argomenti: attrezzi, strutture esterne, lavoro delle persone. Sono risultati così tanti foto-album, corredati da didascalie originali.

Il gruppo che aveva colto schizzi e disegni nelle varie situazioni, anzitutto ha rivisto lo schizzo, ridefinendolo e completandolo secondo i casi con colori. I disegni delle diverse cascine sono stati raccolti assieme, e incollati su grandi cartelloni, che sono stati quindi appesi alle pareti dell'aula.

E questo triplice intervento è stato condotto costantemente dopo le singole visite, e ha stimolato a ulteriori interventi espressivi.

Un lavoro di manipolazione è stato compiuto semplicemente con del cartoncino, che è servito per riprodurre, (tridimensionalmente) in base alle indicazioni dei disegni, alcuni elementi ritrovati nella cascina: uno scorcio di casa abitato, un deposito attrezzi, il deposito del fieno, ecc. ecc. Così alcuni pacchetti di Das sono serviti immediatamente per plasmare dei particolari e dei dettagli, come il forno o il pozzo, o per modellare alcune figure di animali. E ancora con un certo entusiasmo e frenesia in mancanza della creta, si è usato un secchio di scagliola (gesso a presa rapida) per la costruzione di un paio di paesaggi (una strada e un fiume in mezzo alla campagna, decorata con minialberi e fiori). Così, appena lanciata l'idea di fare alcune maschere di personaggi, animali o aspetti della cascina, si sono subito configurate con il cartoncino maschere colorite e originali.

Oltre a questo tipo di elaborazioni manipolative, c'è stata la possibilità di tutta una serie di espressioni linguistiche. Anzitutto il «Giornale della classe», che è diventato qualcosa di voluminoso, corredato da disegni, schizzi, foto, stralci di giornali, ecc., e che aveva un suo stile cronachistico.

Un gruppo di alunne che erano abili nel disegno, hanno inoltre inventato una storia avventurosa di una famiglia di contadini. Hanno quindi distinto le diverse parti del racconto in una ventina di quadri, rappresentando con il disegno un momento della vicenda. Si è formato uno striscione che è stato presentato alla classe, con l'epinozio, con un commento dialogico e narrativo inciso sul registratore. A un altro gruppo di ragazzi ho fatto leggere

la «rivolta degli animali», un brano che era stato elaborato da un gruppo di insegnanti e che avevo segnalato e ripresentato su «Espressione Giovani '80», n. 6. Ho sollecitato i ragazzi a introdurre altri personaggi e ad ampliare la storia. Lo hanno fatto senza difficoltà e con molta coerenza. Uno di loro si è preso l'impegno di fare un numero di copie della storia «nuova», in modo da poterla più facilmente inciderla e farla sentire agli altri. Alcune prove con il registratore e la storia è stata incisa e quindi fatta ascoltare agli altri. La stessa storia poteva essere un pretesto per una drammatizzazione, che comunque non è stata attuata.

Ma nella varietà delle elaborazioni il peso e l'impegno più costante è stato quello del gruppo delle interviste, che assieme a una professoressa hanno reinventato un racconto secondo quella sigla di intervista personale che già accennavo: il lavoro era pesante e poteva diventare noioso. Da parte mia e degli altri insegnanti, non c'è stata l'attenzione a un interscambio, per far ascoltare quello che man mano veniva registrato, e lo si è rimandato alla conclusione del lavoro.

Il lavoro del resto costituiva un momento essenziale, perché conteneva le notizie fondamentali sulle vicende delle cascine, sulla loro vita, sul lavoro dei contadini di una volta e di quelli attuali nelle fattorie, ecc. ecc. Conviene riportare qualche stralcio del prodotto finale originale.

«Qui Radio I G indipendente»

Con questa sigla appunto iniziava la ritrascrizione-invenzione delle interviste. «Vi parliamo dalla rubrica «uno sguardo nel passato». L'argomento che è stato scelto questa settimana è: le cascine nei dintorni di Villasanta. Abbiamo incaricato dei nostri collaboratori di esplorare i dintorni, dove ci fosse traccia di vita agricola o di campi coltivati, e di animali che tutto hanno che profumi d'oro. Ecco qui vicino a me uno di questi coraggiosi, anzi, una, Chiara, e le chiediamo subito: come è andato il lavoro, Chiara?

— Bene, ci siamo divertiti molto, ma abbiamo anche imparato cose che non sapevamo. Siamo stati nelle cascine vicine a Villasanta e preci-

samente alla «Cascina del Bruno», alla «Cascina Cavallera», la «Cascina Isola Mariangela», la «Cascina Pignone» e la «Cascina Recalcate». (...) C'è qui l'Alessandra che ha una voglia matta di parlare; diamole spazio anche a lei.

(Viene specificato il tipo di lavoro e lo stile con cui è stato condotto).

«Lanciamo ora la nostra amica Alessandra e passiamo al nostro amico contadino Luca dai capelli rossi... ma ecco il signor Flavio, e faremo a lui qualche domanda sulla «cascina Bruno». Senta, signor Flavio, qual'è l'origine del nome della cascina?

— Al su no l'origine del nome della cascina. Però questa cascina apparteneva ai conti Borromeo, e metà ai Pumpergo di Arosio. Ah, ah!!

— Ma da quanto tempo è stata costruita?

— Non lo so, non lo so.

— E da quanto tempo abitate voi qui e lavorate i campi?

— Abitiamo in cascina da circa vent'anni. Ah ah!

— E sono tutti proprietari o c'è un padrone?

— Sono tutti proprietari, ah ah!

— Senta, ma lei ride sempre?

— Sì, ah, ah ah!

— È così allegro tutti i giorni?

— No.

— Meno male. Sono stati fatti dei lavori di ristrutturazione?

— Sì sono stati fatti lavori di ricostruzione, idraulica... Una parte è stata abbattuta giù perché era molto pericolosa, ma adesso la stanno facendo a spese del Comune, ah ah!

— Ride perché lei non ci crede che il Comune ci spenda dei soldi?

— No, è un tic è un tic.

— Quali tipi di lavoro svolgete qui in cascina?

— Mi e i me fradei fagem tanti lavuri: pulizia della stalla, curare i campi, tagliare l'erba, e... mangiano trinciato...

— Chi mangia trinciato, i suoi fratelli?

— No, le mucche, le mucche, ah ah!

— E voi preparate anche il mangiare quindi per le mucche?

— Sì, sì.

— E l'agricoltura è fatta tutta per l'allevamento del bestiame?

— Sì, si coltiva soltanto per l'allevamento del bestiame, ah ah!
— Sono sufficienti i campi che avete per le mucche, oppure no?
— Sì, sono molto sufficienti per le mucche; ne avanzano, ah ah!
— Non esageri, ne avanzano...
— Eh, circa...
— Ci sono qui degli orti per uso domestico, oppure no?
— Sì, ma si coltiva poca roba in genere, insalata, ecc.: non c'è tempo per badare agli orti.
— Quindi dovete comprare dal fruttivendolo come noi?
— Sì, Sì.
— E con i prezzi alti...
— E anche noi con prezzi alti, siamo persone normali, non ci fanno sconti.
— Allora signor Claudio, quali sono gli attrezzi più importanti per il lavoro dei campi?
— Avem 4 trattori, la falciatrice, una fresa agricola, per ogni tipo di terreno.
— E una volta si ricorda che attrezzi usavano?
— Sì, mi ricordo molto bene: usavamo i cavalli, l'aratro di legna, zappe e anche badili.
— Eh, senta, oltre alle mucche, quali altri animali ci sono qua?
— Oltre le mucche ci sono due maiali, e un asinello.
— E le mucche vengono pulite spesso?
— No, dovrebbero spazzolarle, ma quando alzano la gobba, incontrano un ferro, in cui passa la corrente che fa fare loro un passo indietro; così i bisogni li fanno in un canale.
— E quante mucche ci sono?
— Abbiamo 82 mucche.
— E i vitelli e tori?
— 3 vitelli e due tori.
— Ma come mai ci sono quei segni sulle orecchie delle mucche?
— I segni sulle orecchie li fanno il consorzio, per il numero di matricola. Sono tutte registrate.
— E quelle lavagnette che abbiamo visto sopra a ogni mucca?
— Servono per segnare il nome della mucca, e la data di fecondazione. Alcune mucche non hanno il nome perché sono sorelle di quelle che hanno il nome.
— Ma cosa mangiano le mucche?
— Mangiano il mais, le barbabietole da zuc-

chero, per fare buon latte, fieno, erba e trinciato che è un miscuglio di fieno, barbabietole, ecc.
— Voi le portate fuori al pascolo?
— No, no, perché sono troppe e perché non non abbiamo il terreno.
— Ma senta, come mai ci sono meno tori di mucche, scusi, sa, io sono ignorante... vengo dalla città, e certe cose non le so.
— Perché un toro costa di più e poi perché un toro può montare 4 mucche al giorno!
— Vedo là in alcuni recinti che ci sono delle mucche più giovani, che voi avete chiamato «da rimpiazzo». Cosa vuol dire?
— Servono per sostituire le mucche vecchie che vengon mandate al macello.
— E le mucche sono tutte da latte qui?
— Sì, sono tutte da latte.
— E a che ora le mungete?
— Le mungiamo alle sei la mattina e alle sei e mezza la sera, cioè due volte al giorno.
— Le mungete ancora a mano o avete degli attrezzi speciali?
— Abbiamo delle pompe che si mettono sotto le mammelle, e poi il latte passa attraverso le tubazioni di vetro, e va a finire in un recipiente dove c'è una ventola che lo tiene in movimento.
— Allora tutti quei tubi che ci sono nella stalla, vuol dire che tutto si fa qui?
— Sì, tutto viene fatto, e non c'è una sala diversa.
— E come mai avete questo orario?
— Per venire incontro al bisogno della mucca, che se non fosse munta a una certa ora, darebbe fastidio e perderebbe molto latte.
— E senta signor Flavio, quanto latte produce una mucca?
— Una mucca produce 35 litri di latte al giorno. E le mucche danno il latte fino al settimo mese di gravidanza. Dopo, se si continua a mungere, fa molto male al vitellino.
— E in totale quanto latte produce questa azienda?
— Produce 5-6 quintali al giorno .
— Ma il latte secondo lei è migliore d'inverno o d'estate?
— È migliore d'inverno, perché mangiano il fieno secco, e il latte è più grasso.
— E dove va a finire tutto questo latte?
— Va giù alla centrale di Bovisio. Perché li

possono lavorarlo e scremarlo.

— Quanto vale una mucca, un toro, un vitello?

— Una mucca vale sul milione e 500 mila; un toro molto di più, specialmente se è un campione.

— Senta un po', gli animali vengono controllati?

— Sì, ogni sei mesi gli fanno la tubercolina, e altri esami, sulle malattie più comuni delle mucche.

— Come le chiamate le mucche in dialetto?

— Le chiamiamo «i vac».

— Qual'è l'età media di un contadino?

— 80 anni circa.

— E i giovani sono ancora qua?

— Non ci sono più; si danno ad altri lavori.

— E l'orario di lavoro di un contadino com'è?

— Di circa quindici ore, d'estate, ma d'inverno otto ore.

— Quindi d'inverno vi riposarete di più.

— Sì, sì.

— Senta e i contadini hanno le ferie?

— No, non le hanno le ferie i contadini.

— Quando sono proprietari, perché se sono dipendenti, allora hanno diritto alle loro ferie. E voi siete assicurati come contadini?

— Sì; siamo assicurati ed è assicurata anche la stalla.

— E vi sentite molto difesi dai sindacati o no?

— No, no, non ci sentiamo difesi.

— Una ultima domanda, una curiosità della Radio Prima G Indipendente: ci sono delle vecchie canzoni contadine?

— Ci sono, ci sono, mio cognato le sa cantare, se le ricorda.

— Ce ne canterà qualcuna?

— Sì, sì.

— Andiamo a chiederglielo (e la troupe si sposta a incontrare un vecchio contadino che si mette spontaneamente e senza timore a cantare diverse canzoni).»

L'intervista continua su alcuni particolari della cascina, il pozzo, il modo di preparare il pane, le torte, per passare poi alla «cascina Cavallera» intervistando un paio di donne. In dimensione estremamente ridotta, dato l'abbandono della cascina, ritornano i problemi già esaminati nella precedente visita.

Osservazioni diverse risultano alla «Cascina

Isola Mariangela», di proprietà di alcuni fratelli, di recente costruzione e sistemazione; come alla «cascina Pignone», mentre il discorso cambia per la «cascina Recalcate», ristrutturata quasi completamente a abitazioni. L'origine napoleonica e quindi il passaggio di proprietà ai Reali del Parco di Monza influisce sulla struttura delle caschine, che assumono caratteristiche dello stile del tempo, neoclassico o alla Piermarini.

Alcune conclusioni

Per vincoli dell'orario scolastico e per la improvvisa assenza a un certo punto della professoressa di lettere, a causa di malattia, nella fase di elaborazione dei risultati della ricerca e nel riordino del materiale, come nella «scoperta» di determinate forme espressive, non è stato possibile una rotazione dei vari gruppi della classe. Così il lavoro specifico del gruppo delle interviste è stato prevalentemente occupato nel «documentario radiofonico», e pur cercando di offrire e di suggerire da parte mia diversi stimoli espressivi, è mancato effettivamente l'occasione per tradurre degli spunti, che del resto erano abbastanza vivaci, in una formula di drammatizzazione. Questa avrebbe dato la possibilità di organizzare qualcosa di conclusivo per tutta la classe, che la coinvolgesse globalmente nella fase finale del lavoro.

In una parola c'è stato uno scarto, del resto anche inevitabile in queste forme di ricerca, fra il cumulo reale di informazioni e di dati raccolti nelle tre «escursioni» e visite sul campo, e l'approfondimento tematico ed espressivo dello stesso materiale. Durante il lavoro, i diversi professori erano variamente impegnati nelle elaborazioni espressive, per cui immediatamente non hanno potuto esplicitare dei riferimenti concreti con le loro materie curriculari. Restava sempre la possibilità per i singoli insegnanti di riprendere certi aspetti risultati dalla ricerca dal punto di vista tematico e espressivo, e rielaborarli in successivi e più precisi momenti didattici.

Un fatto positivo è stato l'inizio e il modo di presentare il «lavoro nuovo»: la classe ha visto e sentito problematizzato il tema delle caschine in una fase preliminare e con diversi apporti.

Le visite quindi che potevano essere in certi casi e per alcuni dei momenti dispersivi, sono state invece l'occasione per saggiare un diverso modo di accostare la realtà, di sperimentare un diverso modo di osservazione, per cogliere quello che maggiormente interessava. I grandi cartelloni con i disegni e i foto-libri (e non solo questi) ne sono stati una conferma, ad esempio.

Si deve ammettere che ci sono stati anche alcuni momenti di stanchezza, specialmente quando alcuni gruppi avevano ultimato un tipo di lavoro espressivo a scuola; altrimenti in genere i ragazzi hanno accettato gli stimoli e le proposte che venivano da parte mia e da parte degli altri insegnanti e hanno reagito positivamente e talvolta in maniera originale.

Nella dinamica dei diversi gruppi (durante le visite o nella rielaborazione in classe), non si sono manifestate tensioni o rifiuti o opposizioni particolari per svolgere un aspetto del tema; e tale fatto ha favorito quei ragazzi che all'inizio della sperimentazione potevano presentare certe perplessità. Nei limiti del lavoro, è stato positivo un certo grado di ricupero di alcuni ragazzi che secondo il giudizio degli insegnanti, fin dall'inizio dell'anno scolastico avevano presentato difficoltà di inserimento di socializzazione e di apprendimento: hanno saputo districarsi con discreta sicurezza, mettendo a fuoco reali capacità e impegnandosi di fronte ai diversi compiti.

Il gruppo-classe ha avuto la coscienza (espressa anche esplicitamente in una discussione finale) di aver sperimentato un modo nuovo di accostare i problemi, in maniera personale e diretta e quindi più interessante e coinvolgente: hanno saggiato un diverso modo di fare scuola.

Una controprova è il risultato che riferivo già, il fatto cioè, che pur senza lavorare sui libri, hanno costruito loro qualcosa di autonomo, come il giornale di classe, le storie incise al registratore a più voci, la revisione delle interviste; hanno quindi sperimentato anche diversi tipi di linguaggio verbale e scritto.

Questi fattori e gli obiettivi raggiunti usando le diverse tecniche dell'animazione sono tanto più validi, in quanto per i ragazzi si trattava di una esperienza nuova, che hanno accettato e assimilato con notevole disponibilità e adattabilità. Atteggiamenti di rigidità psicologica o soluzioni stereotipate sono stati sostituiti, man mano che il lavoro procedeva, da una maggiore spontaneità, da un migliore grado di libertà e di creatività.

Bisogna anche rilevare che il lavoro è stato favorito dalla struttura della scuola, dalla possibilità di usare un discreto stock di materiali e dalla presenza di un laboratorio fotografico (come dicevo), senza dimenticare la disponibilità dei vari insegnanti, che si sono prestati ad assumere un nuovo rapporto e un diverso ruolo di ricerca-collaborazione con i ragazzi. Il cronista di turno concludeva in questo modo il «Giornale di classe»: «Purtroppo oggi è l'ultimo giorno del lavoro sulle cascine, i 15 giorni che abbiamo passato svolgendo questo lavoro sono volati, ci dispiace. Oggi abbiamo fatto delle maschere raffiguranti varie (sic), di bambini, di animali, di spaventapasseri, abbiamo terminato di incollare le fotografie sui foglietti, i plastici sono stati decorati con fiori e cespugli, ma lunedì si ricomincia la scuola normale (purtroppo!!!). I cartelloni che abbiamo appeso, le maschere che abbiamo fatto ci lasceranno un caro ricordo di questa esperienza vissuta in classe».

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

IL RE CHE NON VOLEVA MORIRE

da una favola di G. Rodari

a cura di Raffaella Rossano

Personaggi: Il Re, il medico, l'infermiera, il ciambellano, il giullare Merlino, la regina, e servi.

Scena prima

IL RE (*pensieroso e triste, sta sul trono*).

MEDICO (*arriva con sussiego e accompagnato da un'infermiera*).

INFERMIERA (*estrae da una borsa voluminosa una nutrita serie di strumenti medici: fonendo, martello, lente, cronometro, manometro, forbici...*).

MEDICO (*esegue una visita accurata: occhi, lingua, naso, riflessi polso, riflessi, cuore. Usa i vari strumenti, precedentemente allineati su un tavolo, che gli porge l'infermiera*). – È una malattia terribile... Si tratta di 'Accidentum Periculosum'... Accipicchium; che morbus pestiferus!... (*Il medico si liscia il mento, si gratta il capo, scuote il capo, è sconsolato*). Proviamo con l'elisir di lunga vita... (*Porge la pozione al re che, dopo averla bevuta, tossisce congestionato*). Non fa effetto... La prognosi è riservatissima... (*allargando le braccia*). È proprio la fine...

IL RE (*con uno sforzo si erge sulla persona e parla con tono molto irritato, voce tonante e minacciosa*) – Traditore! Conoscerai la scure del boia! (*Tossisce*)... Gli indovini... quei parassiti... è ora che servano il loro sovrano. (*Si aggiusta pomposamente la corona sul capo. Si rivolge al ciambellano, prendendolo per il bavero*) Hai capito? Cercami gli indovini!

CIAMBELLANO (*allontanandosi impaurito con le braccia alzate in segno di difesa*) – Che maniere! (*Si aggiusta il bavero e massaggia il collo indolenzito*). Ma cosa crede di essere? (*sottovoce*).

IL RE (*incalzando il ciambellano*) – Via! Sciò!

Scena seconda

CIAMBELLANO (*si reca davanti al trono, dove il re è assiso con atteggiamento dolente. Si inchina molto esitante, allargando le braccia*) – Gli indovi-

ni sono fuggiti. Temono la scure del boia e non conoscono rimedio sicuro per il vostro male, Sire!

IL RE (*aggredisce il ciambellano e gli punta lo scettro contro il petto a mo' di arma*) – Come osi? Se vuoi salva la vita, trovami un rimedio! E subito!

CIAMBELLANO – Veramente... è rimasto un mago soltanto...

IL RE (*ansioso*) – Sarebbe?

CIAMBELLANO – Mago Merlino.

IL RE (*rivolto alla regina, attorniata da servi*) – Non posso fidarmi di un vecchio ciarlatano.

REGINA – Non mi pare che tu abbia molta scelta.

IL RE (*spazientito, acconsentendo*) – E sia! Portatelo qui!

Scena terza

MERLINO (*arriva con una grossa borsa, cappello a punta, tabarro vistoso. Il giullare gli fa gli sberleffi*).

IL RE – Ebbene? Cosa proponi?

MERLINO (*non proferisce parole, ma estrae dalla sua borsa una voluminosa sfera di cristallo e la spolvera con cura pignola, servendosi di un piumino. Poi l'accarezza, le gira attorno e pronuncia formule magiche, accompagnandole con gesti enfatici delle mani. Infine siede e sembra appisolarsi*).

IL RE (*aggressivo, scendendo a precipizio dal trono*) – Ebbene? C'è il rimedio o non c'è? (*Scuote il vecchio*).

MERLINO (*con calma*) – C'è.

IL RE (*respira rumorosamente, evidentemente sollevato. Dà una pacca a Merlino, facendogli cadere gli occhiali, poi si rivolge alla regina, sorridendo soddisfatto*) – Il rimedio c'è.

MERLINO (*al re e alla regina, che lo guardano con aria interrogativa*) – Si tratta di trovare un uomo che ti assomigli in tutto e per tutto, Sire. Trovato quest'uomo dovrai scambiare le tue vesti con le sue e farti sostituire da lui sul trono. La Morte si prenderà lui al tuo posto, e tu avrai salva la vita!

IL RE (*facendo dei calcoli mentali, dice fra sè e sè*) – Trovare un sosia... cedergli il trono, affinché la Morte lo prenda al posto mio... (*Si frega le mani, soddisfatto, poi le batte*) – Guardie! Cercate un sosia del re!

Scena quarta

IL RE (*sul trono; accanto stanno regina, giullare, ciambellano e Merlino, che ha un metro in mano. Battendo le mani*) – Si proceda con gli aspiranti sosia. (*Rullo di tamburi Lunga fila di aspiranti sosia, in attesa di essere vagliati dal mago*).

CIAMBELLANO – Avanti il primo (*colpo di tamburo*).

MERLINO (*dopo aver preso le misure*) – Troppo alto. (*Scuote il capo*).

CIAMBELLANO – Avanti un altro (*colpo di tamburo*).

MERLINO (*idem come sopra*) – Troppo basso! (*Scuote il capo*).

IL RE (*a mano a mano che la fila degli aspiranti si assottiglia, la faccia del re assume espressioni vieppiù preoccupate*) – Ahimè!

MERLINO (*ispezionando l'aspirante di turno*) – Troppo bello (*Scuote il capo*).

CIAMBELLANO – Avanti un altro (*colpo di tamburo*).

MERLINO – Troppo brutto (*dopo averlo ispezionato*). (*L'ultimo aspirante so-
sia è un mendicante zoppo, pidocchioso, cencioso, che si gratta, raccatta
da terra le briciole della tavola e acchiappa le mosche con le mani*).

IL RE (*prima che Merlino consideri l'ultimo della fila*) – Cosa fai? Perché
li scarti tutti? Tu vuoi la mia morte! (*espressione lagnosa*).

MERLINO (*indicando il mendicante, a cui il giullare aveva già sferrato un
calcio nel posteriore*) – Ecco chi ti assomiglia più di tutti!

IL RE (*incredulo*) – Quel disgraziato? Ma fammi il piacere!

MERLINO (*raccatta le sue cose e si stringe nelle spalle*) – Solo il più disgra-
graziato dei mortali è simile ad un re che deve morire. Cedigli in fretta
il trono e avrai salva la vita!

IL RE (*abbracciando il trono e calandosi la corona sulla testa*) – Il mio tro-
no a un pezzente? No! Il trono è mio, la corona è mia, lo scettro è mio,
perché l'ho conquistato.
(*Tutti se ne vanno*).

VOCE FUORI CAMPO – Quella sera stessa il re morì con la corona in testa
e lo scettro in mano.

IL CONCORSO EG '81 "PEZZOBREVE,,

TEMA

Il tema-soggetto non è fissato in nessuna maniera.

CARATTERISTICA INDEROGABILE

La durata dello spettacolo non dovrà superare i 15 minuti.

GENERE E TECNICA

Sketch, atto unico comico o tragico, sceneggiatura per un coortometraggio o diamon-
taggio, radioscena, mimo, story-board di cartoni animati.

PARTECIPANTI

Chiunque: non sono fissati limiti d'età. Lo stesso autore può presentare più opere,
anche dello stesso genere.

PUBBLICAZIONE IMMEDIATA

I lavori, ritenuti validi da una giuria permanente, man mano che giungeranno in reda-
zione verranno pubblicati sulla rivista da gennaio a dicembre 1981, indicandone il nome
dell'autore.

I VINCITORI SARANNO VOTATI DAI LETTORI DI EG

A fine anno i lettori della rivista sceglieranno i vincitori del concorso attraverso una
votazione su scheda apposita.

I PREMI

La pubblicazione su EG delle opere giudicate valide dalla giuria.
L. 100.000 al primo di ogni genere: teatro, cinema, audiovisivo, mimo.
Un abbonamento a EG82 per ogni lavoro pubblicato sulla rivista.

TEMPI DI CONSEGNA

Il concorso si conclude entro il 31 dicembre 1981.

INDIRIZZO

Inviare il vostro «pezzo breve» a
Redazione «Espressione Giovani 81»
Via Rovigno 11/A
Indicate con chiarezza il vostro indirizzo: non dimenticatevi!

EDITRICE ELLE DI CI

Collana ESPRESSIONE E COMUNICAZIONE

Non esiste soltanto il linguaggio verbale, né soltanto il linguaggio per immagini, ma esistono diversi linguaggi complementari, in continuo scambio tra loro. Perciò oggi si ama parlare di « linguaggio totale ». Per esprimerci e comunicare, per cogliere e comprendere la profondità e la ricchezza del reale, abbiamo bisogno di tutti i linguaggi. Questa collana vuole contribuire alla conoscenza della complessità dei processi conoscitivi e aiutare gli educatori all'uso di linguaggi adeguati.

IL CORPO RACCONTA

*Per una ricerca nel territorio
dell'espressione corporea e del mimo*

In questo volume gli autori vogliono comunicare l'esperienza fatta insieme ad un gruppo di amici che, con loro, hanno percorso il territorio inesplorato dell'espressione corporea e del mimo. Anzi si propongono di rifare il viaggio ripercorrendone la strada, in tredici tappe.

Ogni capitolo si divide in tre parti.

Nella prima gli autori trasmettono la loro « coscienza ». Sono riflessioni nate dalla fatica di andare oltre la facciata, sotto la pelle.

La seconda parte è una ricca proposta di esercizi.

Nella terza raccontano gags, mimi, sequenze comiche o tragiche: un materiale abbondante e vario, già sperimentato, analizzato ed elaborato con attenzione e meticolosità.

Della stessa collana:

Gottardo Blasich, **Drammatizzazione nella scuola**

Pierre Imberdis, **Ditelo col gesso**

Annelore Riedi - Günter Stachel, **Racconto e disegno**

André Beauchamp - Roger Graveline - Claude Quiviger, **Come animare un gruppo**

Marco Bongioanni, **Giochiamo al teatro**

Aldo Aluffi, **Comunicazione sociale e catechesi**

Umberto De Vanna, **Un gruppo targato futuro**

Gottardo Blasich, ... **E con i tavoli facciamo il monte**

Henri Bossu - Claude Chalaguier, **L'espressione corporea**

Jean-Marie Déchanet, **Yoga cristiano in 10 lezioni**

BANO FERRARI - CARLO ROSSI - LUIGI MELESI



il corpo racconta

EDITRICE ELLE DI CI