

Espressione Giovani '82

bimestrale di teatro, cinema, musica, audiovisivi, animazione scolastica



EG '82

ESPRESSIONE GIOVANI una rivista bimestrale

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

ESPRESSIONE GIOVANI uno strumento di espressione e comunicazione:

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

ESPRESSIONE GIOVANI un sussidio di animazione pratica per la scuola

- suggerisce metodi e lavori a chi intende impostare una didattica nuova per non sentirsi superati dalla cultura dei mass-media
- aiuta a dar corpo all'espressione totale e al dialogo tra ragazzi e insegnanti, perchè il fattore espressivo e comunicativo è molto importante, per chi studia, e chi insegna
- ai ragazzi e giovani da la possibilità di far conoscere e pubblicare le loro prime opere.

LE CINQUE RUBRICHE DI EG '82

teatro:

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

cinema:

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

audiovisivi e TV:

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

musica:

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

animazione e scuola:

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

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

REDAZIONE

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

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

Con la collaborazione dei CGS/CNOS/
CIOFS: Cinecircoli Giovanili Socioculturali.

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz
Brasile: Ralph Mendes, San Paulo
Francia: Max Praille, Paris
Germania: Guido Pojer, Koln
Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin
Perù: Francisco Pini, Lima
Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw
Spagna: Carlos Garulo, Barcellona
U.S.A.: Mario Fratti, New York

AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

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

Abbonamento annuo:
Italia, lire 9.500; estero, lire 14.000;
arretrati e singoli, lire 2.000

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

Stampa: Scuola grafica salesiana milano

il cartellone di Espressione Giovani '82

bimestrale / anno quinto / n. 3 / maggio-giugno 1982

Editoriale

Espressione anziani, anzichè..., 2

I lettori in redazione

Trentamila costumi per «Marco Polo», 5

Teatro**TESTI EG**

L'ultima caccia, commedia in un atto, di Bolek Polivka, 12

Il testamento, due atti fantascientifici, di Alberto Viotto, 27

CLOWNERIE

Una gag vale l'altra, di Carlo, Valerio e Bano, 35

TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA

La sceneggiatura teatrale, di Luigi e Bano, 38

UN DRAMMATURGO

Prospettive sociali nei drammi di Mario Fratti, di Orazio Tanelli, 45

Cinema**RECENSIONI**

Anni di piombo, di Margarethe von Trotta, di Federico Bianchessi Taccioli, 49

Tempo delle mele, di Claude Pinoteau, di Valerio Guslandi, 53

Mephisto, di István Szabò, di Valerio Guslandi, 54

RASSEGNE

L'uomo di ferro, di Andrzej Wajda, di Ezio Leoni, 56

Audiovisivi

L'informazione disinformante, di Mario Brusasco, 61

Musica**MUSICA-CRITICA**

«Forse di là dei secoli», di Evangelos Masarakis, 66

Guida per una discoteca, di Luigi Lacchini, 69

Discografia, 74

Animazione e scuola

Tre storie di indiani, di Gottardo Blasich, 77

Fotografia

Foto-inserto, 48

In copertina: disegno di Leonardo da Vinci

ESPRESSIONE ANZIANI, ANZICHÈ...

**Noi siamo stati quello che voi siete,
voi sarete quello che noi siamo ...**

Aspettiamo un editoriale sul tema-problema dell'anno

Caro Marco, anche quest'anno sei riuscito a provocare un editoriale, ma non sei stato il solo, altri lettori di EG lo hanno esplicitamente richiesto. E con l'editoriale, qualcosa in più: un pezzo teatrale d'eccezione, concesso a Espressione Giovani da Bolek Polivka stesso, uno dei più grandi clown del mondo. Ne «L'ultima caccia», che pubblichiamo in questo numero, protagonisti sono proprio due "vecchi", o due anziani, anziché..., se lo preferite. In realtà le cose non cambiano. Ancora una volta dobbiamo ammettere l'evidenza che i nomi non sono se non puri, purissimi accidenti. E a noi non dispiace nemmeno l'accidente "vecchio". Anzi lo preferiamo; forse perché pensiamo al vino, ad un manoscritto, a una scultura, e anche al grande vecchio della tribù, indiana o contadina, simbolo di profonda saggezza e di molteplici esperienze; l'uomo che non parla per sentito dire, né per essere pagato o riletto, ma per aver visto e vissuto, per aver capito, amato e odiato. Spiacevole è il vecchio immaturo, il «puer centum annorum» dei latini. Infatti si può essere avanti d'età, ma non di buon senso. Lo si legge anche nel libro della Sapienza che vecchiaia veneranda non è longevità, né si calcola dal numero degli anni; ma la canizie per gli uomini sta nella sapienza. E la sapienza fa esprimere vita anche al vecchio dal portamento curvo e stentato o ad un volto scarno e smorto. Pure Renzo, incontrando padre Cristoforo nel lazzaretto, si era accorto che, nonostante fosse tanto mutato, l'occhio era quello di prima, «e un non so che più vivo e più splendido; quasi la carità, sublimata nell'estremo dell'opera e esultante di sentirsi vicina al suo principio, ci rimettesse un fuoco più ardente e più puro di quello che l'infermità ci andava a poco a poco spegnendo». Abbiamo raccolto la proposta di fare un editoriale "espressione anziani" perché l'82 è il loro anno, ma anche perché i vecchi sono, nella vita di oggi, una realtà più estesa di un tempo, più problematica, una realtà tragica addirittura, in certi casi. Per questo sono un soggetto drammatico, da spettacolo; bisogna recitarli per capirli di più, per dividerli, per convincere i giovani a fare qualcosa in loro favore, a raccoglierne l'eredità, non solo economica. Del resto, il teatro di ogni tipo, come ogni forma di rappresentazione, è sempre una finestra aperta sulla vita reale, un interrogativo vitale, e dovrebbe essere sempre un tentativo di trasformare la vita da disumana a più umana.

Protagonista nella vita e nello spettacolo

Il vecchio è personaggio di spicco in tante opere d'arte letterarie e visive. In "Finale di partita" di Samuel Beckett, ad esempio, protagonista è Hamm, il vecchio, cieco paralizzato, monarca al tramonto sul suo trono a rotelle, giocatore dei suoi ultimi minuti che scadono non al novantesimo ma allo zero, nel vuoto, buio e assurdo. Per sfuggire alla certezza e al terrore di finire come i suoi due vecchi genitori, Nagg e Nell, in un bidone della spazzatura, il terribile simbolo della vecchiaia in questa società del massimo profitto, inventa e si racconta ogni giorno storie inverosimili, un impossibile romanzo, con intervalli di speranza e abbandoni di tenerezza, alternati a domande assurde e a soluzioni angoscianti.

Dal momento che chiunque rimuove il proprio presente insignificante è mal sopportato, la forma di vita possibile ad un vecchio spesso resta solo il ricordo e la speranza; o almeno, uno dei due. Mancassero, la sua vita rischia di essere soltanto un'estenuante attesa di morte.

Il vecchio medico del "Posto delle fragole" di Bergman soffre la nostalgia del passato, va alla ricerca del tempo perduto. Il suo desiderio è di risuscitare quel fanciullo che è stato, con tutte le sue emozioni, e che gli anni cancellano inesorabilmente. E il ricordo del passato diventa quasi ossessivo quando la speranza è sostituita dalla paura del futuro. Non è vero che l'uomo moderno crede solo in se stesso e nella sua fine fisiologica. Sempre nel "Posto delle fragole" il chierico dice allo scettico giovanotto: «L'uomo moderno è una tua invenzione. Egli teme la morte come gli uomini di qualunque altro tempo». Anche nel "Temporale" di Strindberg protagonista è il Signore, un vecchio funzionario in pensione. È chiamato semplicemente Signore, come a dire che quello che lui è oggi, lo sarà chiunque potrà arrivare alla sua età; e quello che capiterà a lui dovrà capitare a tutti noi. Il Signore ha deciso che è vecchio, e che vuol vivere da vecchio, costretto ad essere solo, lontano dalla moglie, dal fratello e dalla figlia, l'unica creatura alla quale si sentiva legato. Ma si convincerà d'esser vecchio soltanto quando tutto il mondo attorno a lui lo tratterà da vecchio. Per questo evita allora qualsiasi rapporto con gli altri; parla con insolito calore soltanto con un vicino defunto. Vuole vivere in libertà dal presente, per imparare a staccarsi dalla vita come un vecchio dente dalla gengiva, senza dolore.

Preso fra il passato che non si lascia dimenticare e un futuro incerto e torbido, sentendosi inutile, muore al presente rifiutandolo, anzi rinnegandolo: ammazza il presente col gioco degli scacchi, accendendo fiammiferi uno dopo l'altro, ascoltando l'ossessivo sgocciolio della grondaia, quasi orologio che scandisce un tempo eterno. Rifiutando il personaggio, qualsiasi, non avendo più nessun ruolo, si è ritrovato quello che in realtà ognuno di noi è: uomo, solo, in attesa della morte, illuminato da pochi lampi che preannunciano il temporale. «Io quest'autunno me ne vado, da questa casa del silenzio».

In questa, che è l'ultima battuta, il mistero del silenzio e della solitudine: in essi si è come costretti a ritrovare la propria identità e condizione, la propria saggezza. Fortunato chi scopre questa verità nella sua giovinezza. Alla stessa conclusione arriva il vecchio Re Lear, quando nella sua chiaroveggente follia ripete con insistenza: «Non è, dunque, l'uomo, altro che questo?... Attraverso i suoi stracci a sbrendoli anche l'ombra di un vizio ti salta agli occhi, mentre pellicce a mantelli coprono tutto...». Lear riconoscendosi uomo, vecchio e i vecchi ingombrano, non più Re, dopo l'amara esperienza,

durata una vita, di personaggi e società disumani, dice alla figlia, sulla porta della prigione: «Noi due, là, soli, vivremo e pregheremo e canteremo, e ci racconteremo antiche favole: sorrideremo alle farfalle dorate; e ascolteremo le chiacchiere degli straccioni sulla Corte; e anche parleremo di chi perde e chi vince, e di chi c'è e chi non c'è più: braccando così il mistero delle cose come due buoni segugi di Dio ».

Mettersi nella pelle degli anziani

Forse, è proprio questa "ricerca del mistero delle cose" che ricongiunge la giovane figlia Cordelia al vecchio padre, a permettere al vecchio di essere ancora giovane, e al giovane di vivere da vecchio. Nell'esigenza reciproca di verità, infatti, nasce il dialogo, la scoperta, una simbiosi. "L'ultima caccia" è stata creata dai colloqui dei due giovani artisti, Bolek e Jiri, con alcuni vecchietti del loro paese, i veri "autori" del pezzo.

Letta e allestita con serietà, e non tanto per fare, questa, o un'altra opera simile, può renderci più attenti al mondo della terza età, che rischia di essere un terzo mondo dentro le società industrializzate, e aiutarci a comprendere vitalmente, e non solo teoricamente, quello che il dottor Burke ha detto loro: «Noi siamo stati quello che voi siete, voi sarete quello che noi siamo...».

Al giovane dovrebbe essere facile entrare nella pelle del vecchio, rivivere il personaggio anziano, perché sa di poterne uscire. L'inverso pare molto più difficile. Nello spettacolo, l'abbiamo visto recentemente al CRT di Milano, sorprendente e fortemente espressivo ci è apparso il continuo scambio d'identità degli attori, allo scoperto: da giovani diventavano vecchi, ritornavano giovani, pronti subito ad invecchiare improvvisamente. Al punto tale, che ci era difficile capire se erano giovani attori che interpretavano i vecchi, o vecchi che rivivevano giovani personaggi. La loro grande capacità di adattamento ha fatto conservare e riprodurre, degli "anziani" autori, l'ingenuità, la tenerezza, l'ansia, la furbizia, l'ironia, il cinismo, la gioia...

I giovani di oggi insieme a quelli di ieri devono sprofondare nel passato. Un'operazione che pare si sia avviata ultimamente, stando al boom dei libri di storia; se non sarà la solita moda. Perché la costruzione presuntuosa di un futuro senza utilizzare la fatica e l'esperienza degli altri, è sempre stata fallimentare. Rischia di essere la solita bella fioritura che non arriva mai o produrre frutti maturi. Qualsiasi progetto a tavolino ha meno peso e spessore di un'opera fatta. La storia è sempre grande maestra proprio per il suo realismo e concretezza. Ancora insieme agli anziani, i giovani dovrebbero evadere verso l'avvenire. Collochiamoci nel duemilacento: stacciamoci di colpo dagli avvenimenti contemporanei, dalla cronaca dei quotidiani, dalle novità abbaglianti, dai politici e dai governanti; spegnamo molti falò... da lontano ci appariranno lumini. E il presente? Un gioco che i ragazzi dovrebbero giocare insieme agli anziani: quello di "rifare la storia" secondo i nostri migliori desideri; scoprire cioè che cosa bisognava cambiare, o spostare nelle sue concatenazioni, per farle prendere un'altra piega, una direzione completamente diversa. È un gioco che permette di scoprire le cause profonde del dramma umano e il suo vero destino. Proviamo a "rifare la storia" presente, quella del terrorismo ad esempio, o dal '68 in poi. Ma oggi, rifare la storia di ieri perché sia degna dell'uomo è impossibile senza una leale collaborazione con il vecchio saggio.

LA REDAZIONE

TRENTAMILA COSTUMI PER "MARCO POLO"

**Alcune lettere. Un bando scolastico.
I testi teatrali di Espressione Giovani.
Centro Documentazione Gruppi Espressivi...**

La Rete 1 ha ormai pronto il suo nuovo kolossal: si tratta del «Marco Polo», che il regista Giuliano Montaldo ha incominciato in Cina e terminato a Venezia.

Questo programma, articolato in otto puntate, ha visto per la prima volta impegnata nella parte di coproduttrice la Repubblica Popolare Cinese, che per l'operazione «Marco Polo» ha costituito un'apposita società cinematografica. Per le riprese del film i cinesi hanno messo a disposizione di Montaldo oltre trentamila costumi e migliaia di comparse necessarie per le riprese di massa previste dalla sceneggiatura scritta ad Anthony Burgess, da David Butler e dallo stesso regista.

E i costi? Un giro di miliardi!

Ma tutto questo non deve scoraggiare il terzo teatro o teatro povero; né ci si deve sentire umiliati perché in difficoltà economiche. Non sempre la ricchezza produce arte, verità, cultura, promozione. Qualche volta è successo il contrario. Forse più spesso di quello che immaginiamo. Una cosa che non deve assolutamente mancare al terzo teatro è la voglia di ricercare. Un centro di ricerca teatrale, un laboratorio, non può essere ostacolato dalla povertà; suoi nemici sono abulia e, a monte, una miseria di motivazioni, di idee, di valori. Il tempo, forse, può pregiudicare i risultati di una esperienza di laboratorio teatrale. Ma quanto tempo viene buttato nella spazzatura insieme al pane, alla frutta, agli abiti...!

Ci accorgiamo di ritornare spesso, forse troppo, sullo stesso motivo. Qualcuno però ci ha detto di continuare a spingere, a stimolare, a riproporre l'utopia. Speriamo presto di dire tutto questo non più solo a parole, ma con qualche fatto. Non promettiamo nulla, né vogliamo svelarvi i progetti segreti... A cose fatte, ve le mostreremo.

Prima di chiudere questa presentazione della rubrica, vi diciamo che aspettiamo ancora qualche scheda con la votazione del miglior «pezzo breve». Trovate la scheda in ultima pagina di EG '81 numero 6. Ma come possiamo pretendere dai lettori di EG un laboratorio, se non trovano il tempo o la forza di spedire una schedina con tre o sei nomi? È vero: non è una schedina per fare soldi, quella di EG! Ma che dobbiamo ridurci sempre a questi? Finora ne sono arrivate un centinaio.

Possiamo dirvi che primi in classifica, non definitiva, sono per il teatro «La soglia» di Luigi Lacchini, e «Il peso del ricordo» di Antonella Bergonzi e Walter Pugno, per il cinema audiovisivo. Aspettiamo le vostre schede fino al 30 giugno '82, e poi... la premiazione. Subito dopo un nuovo concorso EG '83. L'abbiamo già pronto. Finalmente parteciperanno in più di mille.

Adesso, dai lettori, due lettere e un questionario, poi l'elenco richiestoci dei testi teatrali pubblicati in EG, un bando di concorso... e tanti saluti. Urbano.

RIFLESSIONI SUL CONCORSO «PEZZOBREVE» EG '82

Cari amici, ci sembra sbagliato inviare soltanto il tagliando di valutazione del miglior pezzobreve. Il primo concorso della nostra rivista si presta invece ad alcune riflessioni.

Per non annoiarvi con sbrodolate, vi indichiamo succintamente alcuni punti:

1. 31 lavori non sono molti; ma neanche pochi. Secondo noi, vale la pena di ritentare. Noi crediamo nel principio della LOCOMOTIVA: senza locomotiva il treno è inerte, è morto. Ma è sufficiente una locomotiva per smuovere 30/40 vagoni e farli viaggiare da una stazione all'altra. Se i 31 coraggiosi non demordono, sicuramente altri, più fifoni, li seguiranno.

2. Sarebbe meglio ridurre i termini di partecipazione al concorso, per due motivi. Primo: è ridicolo che fino a giugno nessuno abbia avuto ispirazioni. Invece, all'approssimarsi della scadenza, tutti si sono messi a scrivere. Ciò significa che i nostri titubanti autori vanno messi alle strette, perché lavorino bene.

Secondo: un futuro autore deve saper passare dall'idea alla sua realizzazione anche in un lasso di tempo ristretto. Ciò per mantenere uno stretto legame tra idea e realtà. Bisogna imparare a fare qualcosa sul serio; altrimenti si creano solo castelli per aria.

3. In generale, i lavori arrivati per ultimi in redazione sono più curati e rifiniti rispetto ai pezzi presentati per primi. Molto bene! Ciò è positivo, perché significa che perlomeno i partecipanti al concorso studiano la rivista e non la leggono superficialmente. È merito della redazione avere lettori acuti e attenti.

4. Mancano pezzi di mimo! Molto grave.

5. Nella rubrica «I lettori in redazione» del numero 1 di EG '82 vi siete dimenticati di riportare nell'elenco «PEZZI BREVI EG '81» giunti in redazione entro il 31 dicembre '81: SCULTURA MORENTE di Gianfranco Guida, pubblicato sul n. 6 di EG '81.

Avremmo poi voluto inviarvi dei giudizi personali sui pezzi brevi che noi riteniamo più significativi, ma non abbiamo avuto tempo.

P.S. - Mi rimangio in gran parte le affermazioni fatte nella mia lettera del 4-1-82.
Saluti da Marco e Enrico.

MARCO E ENRICO ZAGNOLI, Via Adua 19, 28066 Galliate.

UNA PROGETTAZIONE DI EG '82

Con la presente vi invio il questionario, scusandomi per il ritardo.

Editoriale

- 1) Indicazioni, anche pratiche, di metodi o piani di sviluppo e controindicazioni per la nascita di gruppi di espressione.
- 2) Cultura e controcultura giovanile.
- 3) Note critiche di vita quotidiana.

Teatro

- 1) Copioni comici, perché sono i più accettati dai ragazzi.
- 2) Testi per ragazzi, perché in oratorio ci sono loro.
- 3) Pezzi brevi, perché all'inizio non si può fare altro.
- 4) Mimo, clownerie, expression corporelle, perché costruiscono chi li esegue, sia corporalmente che mentalmente.

Cinema

- 1) Proposte cineforum, perché con costi e piste di realizzazione si possa far smettere ai ragazzi di vedere certe oscenità.
- 2) Problemi della cinematografia per un approccio di inesperti.
- 3) Esperienze: soggetti, scalette, sceneggiature, per il motivo di cui sopra.

Audiovisivo-TV

- 1) Proposte di montaggio dia su temi: vita quotidiana; gioia; umiltà e altre caratteristiche cristiane ed umane.
- 2) Lezioni di fotografia per riprese particolari e stampa.
- 3) Fotolinguaggio: foto varie con aree di connotazione.
- 4) Video tape: per conoscerlo.

Musica

- 1) Facciamo musica insieme: proposte per un approccio.
- 2) Segnalazione di opere. Discoteca. Testi stranieri tradotti, purché validi.
- 3) Personaggi emblematici: leitmotiv, ideali e musicalità.
- 4) Critica musicale: senza retorica, per restare in linea con i più giovani.

Animazione e scuola

- 1) Tecniche espressive: per fare spettacolo, educando contemporaneamente.

Insero fotografico

- 1) Scenografia: modalità di costruzione e utilizzi pratici.
- 2) Trucco: per esibizioni teatrali.
- 3) Tecnica fotografica: è la mia passione, mi sento un esperto, ma so di avere ancora molto da imparare!!!

Scusandomi per il ritardo, spero di avervi fornito un'indicazione che rispecchi non solo le mie personali attese, ma di altri lettori «di seconda mano» o meglio che, usando il mio abbonamento, vi leggono.

Grato per l'aiuto che offrite ad educatori e animatori del tempo libero e delle iniziative parrocchiali, vi saluto amichevolmente. Zeffirino.

ZEFFIRINO MONGODI, Via del Piano 30, 21016 Luino (Va).

I TESTI TEATRALI DI EG DAL '78 ALL'82

Alcuni lettori ci hanno richiesto l'elenco completo dei copioni teatrali pubblicati in EG dal primo numero ad oggi. Facendolo, ci siamo accorti anche noi che non sono pochi. E bello è sapere che tutti sono stati rappresentati.

Nel caso vi interessasse qualche testo, richiedetelo a EDITRICE ELLE DI CI, Corso Francia 214, 10096 LEUMANN (TO). Vi auguriamo di ritrovarli. Ma purtroppo alcuni sono completamente esauriti.

LA CROCE DI PADRE MARCELLO

Dramma in tre atti di Mario Fratti. Terzo Premio EG '78. EG '78 n. 0

L'ABBRACCIO

Dramma teatrale di Pier Carpi. Primo Premio Concorso Teatrale EG '78. EG '78 n. 1

LA GABBIA - Storie vere di minorenni in riformatorio

Dramma teatrale di Luigi Melesi. Secondo Premio EG '78. EG '78 n. 2

IL CIRCO DEL SIGNOR AUGUSTO

Traccia teatrale per uno spettacolo di clowns
Ricerca e montaggio di Bano Ferrari EG '78 n. 3

IL VILLAGGIO: progetto n. 2 per un lavoro sulla transizione

Spettacolo di parola, musica e mimo della Cooperativa Teatro dell'Arca di Forlì EG '78 n. 4

SERAPIO E ERBABUONA

Fiaba in tre quadri di Jorge Diaz EG '78 n. 5

QUALCOSA DA RACCONTARE SUL NATALE Spettacolo da veglia di Jorge Diaz	EG '78 n. 6
OCCHIALI PER VEDERCI Fiaba esistenziale con un pizzico di magia di Luis Coquard	EG '79 n. 1
LA PELLE DI DIO Quasi un musical per ragazzi, in tre atti e sei quadri di Bruno Ferrero	EG '79 n. 2
IL GUARDAROBA LA SCUOLA DEL PARTITO I TRE LADRI e altri sketches, di Luigi Melesi	EG '79 n. 3
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA Spettacolo per bambini e per grandi di Giorgio Strehler, da Alfonso Sastre e Bertolt Brecht	EG '79 n. 4
ASSEMBLEA GENERALE Favola sociale drammatizzata per bambini di Pilar Enciso e Lauro Olmo	EG '79 n. 5
MORTE E VITA SEVERINA Poema drammatico e corale di Joao Cabral de Melo Neto	EG '79 n. 6
TRIONFO, PASSIONE, MORTE E RESURREZIONE DI UN POVERO CRISTO, IL CAVALIERE DELLA MANCIA da un testo di Fortunato Pasqualino, di Vittorio Chiari	EG '80 n. 1
LA PASSIONE Ricostruzione della Passione di Gesù secondo i quattro evangelisti, Matteo, Marco, Luca e Giovanni a cura di Luigi Melesi	EG '80 n. 2
SEI CANTI MIMATI Spettacoli fra danza e balletto, mimo e ginnastica, racconto e canzone, gioco e corale M. Praile, O. Hussenot, A. Giordani, L. Melesi, C. Rossi	EG '80 n. 3
PANE, MIELE E FICHI SECCHI Mistero in due tempi di Henri Ghéon	EG '80 n. 4
WOYZECK Il dramma di un uomo, di Georg Büchner	EG '80 n. 5
LA DANZA DELLE MARIONETTE Soggetto televisivo e teatrale di Luis Urteaga Cabrera	EG '80 n. 6
LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE ballata da dodici vagabondi Da un racconto di Joseph Roth Adattamento teatrale di Luigi Melesi	EG '81 n. 1
UNA DOMANDA DI MATRIMONIO Atto unico di Anton Cechov	
L'ORSO Scherzo in un atto di Anton Cechov	EG '81 n. 2
A CAVALLO VERSO IL MARE Un atto drammatico di John Millington Synge	EG '81 n. 3
MARITI VECCHI E STANTII, FUSI E RIFUSI da un testo del XV sec.	

- L'ACCORDO
Dramma didattico di Bertolt Brecht
- I TRE DUCATI
Recitazione corale da un racconto di Charles Péguy
- LA BALLATA DELLA STRADA MORTA
Da un testo di Simon Boris
- PER SORA NOSTRA MORTE CORPORALE
Da un testo di Léon Chancerel EG '81 n. 4
- L'ORSO E LA VOLPE
IL GALLETTO NERO
MIKHAIL E GLI STIVALI
Trasposizione scenica di tre favole del folklore popolare
di Giacomo Roque EG '81 n. 5
- IL MORTO A CAVALLO
Miracolo in tre tempi, di Henri Ghéon
Due precedenti edizioni sono state pubblicate in "Teatro dei Giovani"
a cura di Marco Bongioanni EG '81 n. 6
- LA RICREAZIONE
Gioco drammatico a cura dei Barabba's Clowns, di Carlo, Bano, Vittorio. EG '82 n. 1
- GIOBBE, IL SERVO DI JAHVEH
Sacra rappresentazione
Rielaborazione e adattamento di Luigi Melesi EG '82 n. 2
- L'ULTIMA CACCIA
Commedia in un atto di Bolek Polivka
- IL TESTAMENTO
Due atti fantascientifici di Alberto Viotto

EDITRICE ELLE DI CI, Corso Francia 214, 10096 Leumann (To), tel. (011) 959.10.91.

PREMIO EUROPEO DI LETTERATURA GIOVANILE «PROVINCIA DI TRENTO»

La grande partecipazione di autori ed editori al 9° Premio europeo di letteratura giovanile «Provincia di Trento» 1982 è segno di vitalità creativa e di speranza.

Avranno inizio tra breve le operazioni di selezione delle opere presentate al 9° Premio Europeo di Letteratura Giovanile «Provincia di Trento» 1982.

La Giuria Internazionale, i cui membri sono scelti fra i più qualificati esperti del settore della letteratura giovanile, nell'ambito delle diverse culture europee, dovrà esaminare 333 opere edite, provenienti da 17 Paesi Europei, nonché 55 opere inedite. L'Italia partecipa con 81 opere, presentate da 35 editori e 50 opere inedite.

Le operazioni conclusive di selezione avranno luogo a Trento, nella settimana 27 settembre/2 ottobre 1982. Sempre a Trento si terrà, il 2 ottobre, la cerimonia di proclamazione e premiazione dei vincitori.

L'iniziativa, che ha la finalità di incoraggiare la produzione e diffusione di libri per l'infanzia e la giovinezza che, in relazione agli interessi e alle aspirazioni proprie dell'età dei lettori, rispondono agli essenziali obiettivi di una educazione europea del nostro tempo, prevede l'assegnazione, oltre che del Premio «Provincia di Trento», di premi per il miglior album illustrato, per la poesia, per la letteratura didattica, per la divulgazione storica e un Premio Speciale per la migliore opera inedita.

ASSESSORATO PROVINCIALE ALLE ATTIVITÀ CULTURALI, VIA ROMA 50,
38100 TRENTO, TEL. (0461) 90.66.13 - 90.66.12.

RA.NA.GR.ES.BA. RASSEGNA NAZIONALE GRUPPI ESPRESSIVI DI BASE

Nel Giugno scorso si è svolta a Torino nel quartiere Lucento Vallette la 1ª Rassegna Nazionale dei Gruppi Espressivi di Base (RA.NA.GR.ES.BA.) organizzata dai Centri d'Incontro del quartiere e promossa dagli Assessorati per la Cultura e per lo Sport, Gioventù e Tempo libero.

Articolatasi in momenti di spettacolazione, mostre, proiezioni, animazione per le strade, laboratori e seminari, essa ha voluto portare avanti il discorso di una negazione di una visione professionistica della cultura e della necessità che i mezzi espressivi siano uno strumento, accessibile ad ogni persona per cambiare il proprio modo di vivere.

La quasi totale inesistenza a livello italiano di strutture culturali pubbliche di base, l'esigenza di uno scambio di esperienze culturali di gruppi già operanti in campo teatrale, musicale, cinematografico ecc. ha portato alla formazione di un centro di documentazione nazionale di Gruppi Espressivi di Base che ha lo scopo di svolgere la funzione di archivio storico delle varie realtà di base facenti riferimento al lavoro, alla scuola, al territorio, di promuovere la formazione e lo scambio culturale tramite rassegne locali e di pubblicare periodicamente un notiziario.

Tutti coloro che vogliono fornire o ricevere informazioni o materiali su Gruppi Espressivi di Base possono scrivere al Centro.

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE NAZIONALE LUCENTO VALLETTE, CORSO CINCINNATO 115, 10151 TORINO.

SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA: CORSO ATTORI, ASSISTENTI ALLA REGIA, OPERATORI PER LO SPETTACOLO E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Norme per l'ammissione

1° I cittadini italiani e stranieri d'ambo i sessi che desiderano partecipare al concorso per l'ammissione ai corsi per Attori, per Assistenti alla Regia e per Operatori per lo spettacolo e le attività culturali, devono presentare domanda in carta legale da L. 700, indirizzandola alla segreteria della Scuola corso Magenta 63, Milano.

La domanda deve essere corredata dai seguenti documenti:

- a) certificato di nascita
- b) certificato di sana e robusta costituzione
- c) consenso scritto dei genitori (o di chi ne fa le veci) per i minorenni
- d) titolo di studio (vedi art. 5)
- e) due fotografie formato tessera

Nel corso dell'anno scolastico l'allievo potrà essere sottoposto, se ritenuto necessario, a visita medica.

2° Il limite d'età per l'ammissione degli allievi è stabilito come segue:

- a) per gli allievi attori minimo 17 anni compiuti, massimo 24 anni compiuti
- b) per gli allievi assistenti alla regia minimo 18 anni compiuti, massimo 26 anni compiuti.

3° La quota d'iscrizione per partecipare al Concorso d'ammissione alla Scuola è di L. 15.000 e deve essere versata presso l'Agenzia n. 7 del Banco Ambrosiano - Corso Magenta 32 - sul c/c intestato alla Cassa Scolastica della Civica Scuola d'Arte Drammatica n. 10735/24.

4° Gli esami per l'ammissione consistono nelle seguenti prove:

- a) per gli allievi ATTORI:
 - 1) colloquio inteso a conoscere le attitudini, la personalità, la sensibilità e la cultura generale del candidato;
 - 2) dizione di due poesie a scelta del candidato;
 - 3) recitazione a memoria di un brano teatrale in ITALIANO scelto dal candidato al quale spetta di procurarsi gli eventuali interlocutori;
 - 4) prove di lettura, movimento, dizione, voce, a richiesta della Commissione;

5) il candidato ha facoltà di presentare, in aggiunta alle precedenti, qualsiasi altra prova (canto, mimo, danza, musica con strumenti, recitazione in dialetto, ecc.).

b) per gli allievi ASSISTENTI ALLA REGIA:

1) colloquio per accertare una conoscenza di base della storia del teatro (manuale consigliato: D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, ediz. Garzanti. Esiste anche in edizione economica).

Il superamento di questo è vincolante per il proseguimento dell'esame;

2) le prove n. 2-3-4 dell'esame per allievi attori;

3) discussione critica di un testo teatrale scritto prima del 1900, previa comunicazione del titolo dell'opera alla segreteria della scuola almeno 15 giorni prima dell'inizio degli esami;

4) discussione critica su un testo teatrale scelto tra i seguenti: Sterhein - *Le mutande*; Strindberg - *Il pellicano*; Feydeau - *Occupati d'Amelia*; Pirandello - *Ciascuno a suo modo*; Jarry - *Ubu Re*; Schnitzler - *Anatol*; Gorki - *L'albero dei poveri*; Brecht - *Tamburi nella notte*; Albee - *Chi ha paura di Virginia Woolf*; Pinter - *Il guardiano*.

Il candidato è tenuto a presentare anche un piano di regia dell'opera scelta, preferibilmente accompagnato da uno schema d'allestimento.

c) per gli allievi OPERATORI:

1) colloquio inteso a conoscere le attitudini, la personalità e la cultura generale del candidato con particolare riferimento ai problemi dello spettacolo, dell'organizzazione delle attività culturali.

5° Il titolo di studio per l'ammissione al corso ATTORI è la licenza di media inferiore. Per il corso ASSISTENTI ALLA REGIA e il corso OPERATORI il diploma di scuola media superiore.

La Commissione d'esame si riserva, in assenza del titolo di studio richiesto, di valutare attraverso un colloquio la maturità dei candidati e il grado di preparazione culturale.

6° Gli esami sono pubblici. Il giudizio della Commissione, che può invitare il candidato a ripresentarsi a un secondo incontro, è inappellabile.

7° I corsi per attori e assistenti alla regia hanno durata triennale e si svolgono in orari che tengono quotidianamente occupati gli allievi; a tempo pieno per gli assistenti alla regia, tutte le mattine e tre pomeriggi la settimana gli allievi attori, cinque pomeriggi la settimana gli allievi operatori.

8° Tutti i corsi sono riconosciuti dalla Regione Lombardia che rilascia, a completamento degli stessi, attestato di qualifica professionale.

9° Le materie di insegnamento nei primi anni di corso sono le seguenti:

1° anno ATTORI: voce, dizione, fonetica, canto, mimo, recitazione, storia del teatro, trucco; seminari obbligatori: tecniche della comunicazione orale e popolare, istituzioni teatrali.

1° anno ASSISTENTI ALLA REGIA: voce, dizione, canto, recitazione con il I corso attori, inoltre storia del teatro, elementi di regia, scenografia; seminari obbligatori: scenotecnica, tecnica della comunicazione orale e popolare, istituzioni teatrali, teoriche del teatro, fonetica.

1° anno OPERATORI: problemi di storia dello spettacolo, enti locali e politica del territorio, teoriche di palcoscenico e di sala, organizzazione produzione e programmazione, distribuzione e politica del territorio, problemi di storia del teatro; seminari: legislazione teatrale, legislazione delle attività.

Ogni allievo ammesso alla Scuola a seguito degli esami di concorso è tenuto all'immediato versamento, tramite l'apposito bollettino di c/c postale, della tassa comunale di L. 20.000 per l'immatricolazione e L. 50.000 per l'iscrizione.

Inoltre ogni allievo deve versare presso il Banco Ambrosiano sul c/c 10735/24 intestato alla Cassa Scolastica della Civica Scuola d'Arte Drammatica, la somma di L. 30.000 quale contributo per l'uso del materiale tecnico della Scuola.

CIVICA SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA «PICCOLO TEATRO DI MILANO»,
CORSO MAGENTA 63, MILANO, TEL. (02) 805.97.52.

L'ULTIMA CACCIA

Commedia in un atto (o, se volete, due tempi)

di Bolek Polivka

Dal 26 marzo al 4 aprile è ritornato a Milano Bolek Polivka, uno dei più grandi clown viventi, attore straordinario ed inesauribile inventore di immagini poetiche di rara e indimenticabile finezza. «L'ultima caccia», lo spettacolo che Polivka interpreta insieme a Jiri Pecha, è prodotto dal CRT Centro di Ricerca per il Teatro ed è il frutto di un'intensa collaborazione fra l'attore del Divadlo na Provazku di Brno ed il CRT di Milano. È in prima assoluta (sono state fatte soltanto poche rappresentazioni in anteprima a Brno) ed è stato elaborato in versione italiana per questa produzione, attraverso un lungo periodo di lavoro a Milano, tradotto da Zdena Taborelli in collaborazione con Urbano Ferrari, Valerio Bongiorno, Piero Lenardon e Carlo Rossi.

Un piccolo interno arredato semplicemente (una casa di riposo, forse) è il luogo dell'incontro fra due vecchi amici cacciatori; è una visita che ogni anno il dottor Burke (Bolek Polivka) porge all'Ispettore forestale (Jiri Pecha), suo «migliore ed unico amico», al quale porta in dono un abete. Tutte le volte, come in un rituale ludico, il colloquio si trasforma presto in un'evocazione gustosa e commossa del passato: i boschi, i cani, i fucili, i tordi, i caprioli, i festeggiamenti per una battuta riuscita. E quella stanzetta diventa il luogo discreto da cui si genera questa memoria, tutto un passato carico di suggestioni e di affetti; e non si tratta solo di un'evocazione che si esprime attraverso le parole, ma di un ricordo che diventa fisicamente e visivamente percepibile: l'abete del Dottor Burke si moltiplica in altri abeti fino a riempire la stanza, che si trasforma in bosco; i due amici ricostruiscono con i gesti le loro avventure; il cane di Burke diventa un capriolo. Ogni caso reale, quindi, assume nella finzione il valore di una realtà corrispondente, un segno del passato dei due vecchi cacciatori. Ed è proprio su questa equivalenza di realtà e finzione che è giocato il finale, un finale doloroso e inquietante (non è la prima volta che Polivka conduce una parabola irresistibilmente comica e delicata fino ai vertici di un piccolo capolavoro drammatico, costruito senza alcuna compiacenza, attraverso un'elaborazione solida e regolare).

Il fatto nuovo che caratterizza l'ultimo spettacolo di Bolek Polivka è certamente il valore attribuito alla parola, al dialogo; il testo, creato da Polivka stesso, è stato completamente adattato alla lingua italiana: per circa un mese, infatti, i due attori del Divadlo hanno lavorato al CRT di Milano proprio per elaborare

re la nuova versione di uno spettacolo nato in Cecoslovacchia, e per acquisire dimestichezza con i suoni e i valori comici e drammatici della lingua italiana. È singolare che anche «L'ultima caccia», come alcuni spettacoli di produzione italiana visti in questa stagione, abbia come nucleo tematico quello della vecchiaia, del ricordo, dell'avvicinarsi alla conclusione della vita nell'evocazione di un passato felice e in qualche modo eccezionale.

«L'ultima caccia» — come già i precedenti spettacoli di Polivka, *Am a Ea* (1973), *Pépe* (1974 e 1979), *Naufragio* (1978) — esprime una sostanza poetica e un mondo d'immagini di straordinaria intensità: la costruzione drammaturgica è rigorosa e senza sbavature, l'efficacia interpretativa degli attori carica di suggestioni. Polivka ha raggiunto una condizione di teatro semplice, ma mai riduttiva, anzi capace di esprimere una gamma complessa di sentimenti e di situazioni sempre diverse in ogni lavoro; e questo ha fatto dei suoi spettacoli, fino ad ora, degli avvenimenti memorabili.

Boleslav (Bolek) Polivka è nato a Vizovice, in Moravia, nel 1949; dopo l'infanzia trascorsa con il padre clown non professionista, ha studiato da attore alla Accademia di Belle Arti di Brno. È stato uno dei fondatori del Divadlo na Provazku (Teatro sulla corda), del quale anche Jiri Pecha fa parte.

I PERSONAGGI

L'ISPETTORE FORESTALE

IL DOTTOR ZVONEK BURKE

DOBRA, l'infermiera

TAMARA, (il cane) e il capriolo

IL TESTO DE «L'ULTIMA CACCIA»

DOBRA — Nonno, state di nuovo dormendo? Ma non si può sempre dormire in questo modo! Allora, nonno!

ISPETTORE — Eh?

DOBRA — Una visita!

ISPETTORE — Eh?

DOBRA — Una visita! Su, ci alziamo!

ISPETTORE — Una visita, una visita!

DOBRA — Nonno, nonno, dove sta andando?

ISPETTORE — Eh?

DOBRA — Dove sta andando?

ISPETTORE — Una visita!

DOBRA — Ma prima ci vestiamo, no?

ISPETTORE — Eh?

DOBRA — Ci vestiamo!

ISPETTORE — Porca miseria, quasi dimenticavo!

DOBRA — Allora!

ISPETTORE — Aiutatemi, no?!

DOBRA — Ma sì che vi aiuto! Ma, nonno, piano, ma...

ISPETTORE — E chi è?

DOBRA — Un professore o un dottore, non lo so; l'anno scorso non c'ero ancora.

ISPETTORE — Burke, Burke!

DOBRA – Nonno, nonno!
 ISPETTORE – Eh?
 DOBRA – Guardatevi, che brutto aspetto! Non avete i calzoni!
 ISPETTORE – Eh?
 DOBRA – I calzoni!
 ISPETTORE – Porca miseria, quasi dimenticavo!
 DOBRA – Allora! (*Gli dà i calzoni*).
 ISPETTORE – Aiutatemi! Fate presto!
 DOBRA – Ma certo, un momento!
 ISPETTORE – Fate presto, su!
 DOBRA – Una gamba...
 ISPETTORE – Burke!
 DOBRA – Dice che viene ogni anno.
 ISPETTORE – Sì, sì, Burke, fate presto!
 ISPETTORE – Suù, hop!
 DOBRA – Siete ancora in gamba, nonno! (*Gli infila la giacca*).
 ISPETTORE – Su! Non va!
 DOBRA – Cosa?
 ISPETTORE – Non va! (*Ha infilato un braccio nella fodera*).
 DOBRA – Leviamo la giacchetta.
 ISPETTORE – Eh, eh!
 ISPETTORE – Dov'è la mia mano?
 DOBRA – La troviamo, la troviamo.
 ISPETTORE – Ecco!
 DOBRA – I calzoni.
 ISPETTORE – Eh?
 DOBRA – Abbottonatevi!
 ISPETTORE – Non va, abbottonatemi!
 DOBRA – Ma nonno! Non siete capace di abbottonarvi da solo, un uomo come voi!
 ISPETTORE – (*ride e le dà una manata sul sedere*).
 DOBRA – Questo no! Quante volte abbiamo detto niente confidenze!
 ISPETTORE – Scusatemi (*e si abbottona*).
 DOBRA – Bisogna sistemarsi un po' i capelli... un po'... Non fate smorfie adesso.
 Cappello, bastone.
 ISPETTORE – Fatelo passare.
 DOBRA – Subito.
 ISPETTORE – Dio mio, dottore, lei qui!
 BURKE – Come sta, amico mio?
 ISPETTORE – Che bella bestia!
 BURKE – Si chiama Nela; guardi, un guinzaglio telescopico, me l'ha mandato il nipote scappato a Stokholm; dove lo metto? Vieni, Nela...
 ISPETTORE – No, dottore; mamma mia, portate via quella bestia!
 BURKE – Vieni, Nela, il signor Ispettore ha paura di noi, è assurdo. Per favore, potrebbe dare un'occhiata a questo preziosissimo esemplare?
 DOBRA – Sì, certo, ma non morderà?
 BURKE – No, al contrario; attenzione morde!
 ISPETTORE – Dottore, aiuto, aiutatemi, aiuto!
 BURKE – Un momento, amico, arrivo subito, abbiate pazienza, sono subito da voi.
 ISPETTORE – Aiutatemi!

BURKE – Abbiate pazienza; infermiera, mi asciughi!

DOBRA – Cosa succede?

ISPETTORE – Le mie gambe!

BURKE – Vi aiuto. Ci rotoliamo come due maiali. Non vi può succedere niente, e adesso attenzione. Il bastone penso sia vostro.

ISPETTORE – Sì, sì...

BURKE – Allora, come va? In un anno non è cambiato proprio niente, vecchio lupo!

ISPETTORE – Guardate cos'ho!

BURKE – Ah, sì, campanello, campanello!

DOBRA – Cosa c'è, nonno?

ISPETTORE – Una prova.

DOBRA – Allora, mi volete prendere in giro? Che non diventi un'abitudine!

ISPETTORE – Sediamoci!

BURKE – Come?

ISPETTORE – Sediamoci!

BURKE – Ma siamo seduti!

ISPETTORE – Eh?

BURKE – Siamo seduti.

ISPETTORE – Ma non qui, lì!

BURKE – Dopo di lei.

ISPETTORE – Dopo di lei. Dopo di lei, io sono a casa mia.

BURKE – Per non farla lunga!

ISPETTORE – Meglio restare così!

BURKE – Ah, quasi dimenticavo, la vostra grappa preferita!

ISPETTORE – Un momento!

BURKE – Ah, il vecchio orso è sempre pronto!

ISPETTORE – Giù!

BURKE – Un momento amico, vi aiuto. Vecchio saltimbanco!

ISPETTORE – Dopo di lei!

BURKE – Dopo di lei! Per non farla lunga!

ISPETTORE – Meglio restare così.

BURKE – Io berrò dal tappo.

ISPETTORE – Se ci fosse la povera Ruza!

BURKE – E se invitassimo quella giovane ninfa?

ISPETTORE – Eh?

BURKE – Quella bambina che ha cura di voi, a bere un bicchiere con noi?

ISPETTORE – Dobra!

BURKE – E se suonassimo?

ISPETTORE – Eh?

BURKE – Campanello.

ISPETTORE – Quasi dimenticavo, altrimenti non ci arrivo.

BURKE – Ma viene o non viene? That is the question!

DOBRA – Cosa vuole nonno?

ISPETTORE – Mi permetta di presentarle il mio migliore ed unico amico, dottor Zvonek Burke.

BURKE – Piacere, sono lieto di conoscerla, bambina. Vengo ogni anno a rincuorare il mio povero vecchio amico, ricordando insieme viviamo momenti indimenticabili; sapete, da quando è morta la povera moglie, signorina ispettoressa, il vecchio tira avanti come può. Alla salute della cara defunta!

DOBRA – Alla salute nonno!

ISPETTORE – Alla salute!

DOBRA – Nonno, lei non dovrebbe, questo non va bene. Signor dottore, i medici glielo hanno proibito; questo ve lo restituirò quando ve ne andrete.

BURKE – Ecco!

ISPETTORE – Aspettate!

BURKE – Cosa fate? Volete ucciderla? La vecchia volpe è sempre pronta. Ma non c'è niente!

ISPETTORE – Ma sì che c'è!

BURKE – Ah sì già lo sento, che profumo, scusate.

ISPETTORE – Alla vostra!

BURKE – Alla nostra!

BURKE – Che forza! Dopo di lei.

ISPETTORE – Dopo di lei!

BURKE – Per non farla lunga.

BURKE – Restate pure. Ma che succede, tremi tutto, è la passione della caccia, vuoi cacciare, cacciatore... Dersuzala!

ISPETTORE – Freddo, Dobra!

BURKE – E se suonassimo?

ISPETTORE – Eh?

BURKE – Campanello!

ISPETTORE – Quasi dimenticavo, altrimenti non ci arrivo.

BURKE – Un momento amico, un momento, sarebbe un guaio. Oh come sei freddo! Dorme come un sasso, amico, sù, sù! Volevate suonare suonare, no?

ISPETTORE – Perché?

BURKE – Avete freddo, no? Non dormirete adesso?

ISPETTORE – Ma come si fa a dormire con questo freddo? Dobra!

BURKE – E se suonassimo?

ISPETTORE – Quasi dimenticavo!

DOBRA – Cosa continuate a suonare, nonno?

ISPETTORE – Freddo!

DOBRA – Ma nonno, sapete bene che cominceremo a riscaldare soltanto fra nove giorni, che freddo potete avere?

BURKE – Io non ho freddo, io assolutamente no!

DOBRA – Ecco, vedete, il vostro amico qui, il signor dottore lui sì che è un uomo in gamba, lui non ha freddo; dovrete prenderlo ad esempio, nonno!

BURKE – Una volta signorina Dobrusè, mi ricordo un fatto particolare della mia vita, anzi, direi singolare... Allora una volta io (*boum*) Si chiama Dobra, voglio dire buona, ed è così velenosa, viscida e perfida!

ISPETTORE – Freddo!

BURKE – La nostra generazione farà vedere a voi giovani quanta energia abbiamo!

ISPETTORE – Freddo!

BURKE – Tanti della nostra classe occupano posti molto in alto, molto in alto!

ISPETTORE – Freddo!

BURKE – Signor ispettore, cosa ve ne pare?

ISPETTORE – Che bellezza!

BURKE – Cosa ve ne pare?

ISPETTORE – Che bello!

BURKE – Cosa ve ne pare?

ISPETTORE – La natura!

BURKE – Signor ispettore, che ne pensate di fare due passi nella vostra riserva di caccia? Ci fa bene e forse anche ci riscalda; dove sono gli altri?

ISPETTORE – Lì, lì dappertutto.

BURKE – La congiura dei patriarchi! Vai, vola, corri!

ISPETTORE – Mani in alto. Dio mio dottore, lei qui!

BURKE – Dico, due passi nella vostra riserva mi faranno bene e forse mi riscalderanno.

ISPETTORE – Seguitemi, conosco bene questa riserva.

BURKE – Che meraviglia! In questo angolino mi trovo per la prima volta.

ISPETTORE – Davvero? Ci sono tanti altri angoli così belli!

BURKE – Dove porta questa strada? Mani in alto!

ISPETTORE – Braconieri!

BURKE – Ti ho preso, vecchio orso!

ISPETTORE – Che scherzi sono questi?

BURKE – Amico, che succede?

ISPETTORE – Freddo!

BURKE – Che succede?

ISPETTORE – Fa un freddo cane! Devo accendere!

BURKE – Ma... amico, un focherello, vero?!

ISPETTORE – Macchè focherello, puttana che freddo! Devo accendere, ma Dio, cosa devo fare? (*Accendi il fuoco che fa un gran fumo*).

BURKE – La nebbia, nel bosco sta salendo la nebbia!

ISPETTORE – Seguitemi, conosco bene questa riserva.

BURKE – In questo bell'angolino mi trovo per la seconda volta.

ISPETTORE – Ma cosa dite! Ci sono tanti altri angoli così belli! Venite, venite!

BURKE – Dove porta questa strada?

BURKE – Mani in alto!

ISPETTORE – Braconieri, cacciatori di frodo!

BURKE – Ti ho preso, vecchio orso!

ISPETTORE – Che scherzi sono questi?!

BURKE – Amico, amico, ehi! Dove siete finito?

BURKE – Non capisco dove sono, dove siete finito, ehi, ehi mi perdo! Dottoreeee!... Aiuto signorinaaaa! Infermiera.

ISPETTORE – Nascondete l'arma, ho suonato!

DOBRA – Nonno, cosa state combinando? Oh Dio, non è possibile, quante volte vi ho detto di non toccare quella stufa, vi sembrano troppi nove giorni, vero? Oh Dio, dottore, perché non lo tenete a bada?

BURKE – La stufa ha cominciato a fumare da sola, nessuno le ha detto niente, proprio niente.

DOBRA – Cosa state farneticando?

BURKE – Quant'è vero Dio!

DOBRA – Adesso tenetevi il vostro fumo!

BURKE – Ha cambiato l'aria, chiudo la finestra. Dobbiamo tenerci uniti soprattutto noi di una certa età.

ISPETTORE – Seguitemi, conosco bene questa riserva.

BURKE – Con piacere. Che meraviglia!

ISPETTORE – Davvero? Ci sono tanti altri angoli così belli, venite!

ISPETTORE – Sapete che una volta, qui, ho sorpreso due volte dei cacciatori di frodo?

BURKE – Davvero? E ce ne sono altri signor ispettore... allora amico, eh! Cosa avete? Allora in marcia!

ISPETTORE – In marcia!

BURKE – Cosa non vedo, cosa non vedo! Una sorgente!

ISPETTORE – Una sorgente?! (*Si avvicina al catino*).

BURKE – Piacevole!

ISPETTORE – Piacevole, puttana che caldo!

BURKE – Che cosa? In marcia nella natura, rinfrescati in marcia!

ISPETTORE – In marcia, porca miseria!

BURKE – Che succede?

ISPETTORE – Ho dimenticato il cappello alla sorgente! Porca miseria, devo tornare indietro! Aspettate qui!

BURKE – Siete già qui?!

ISPETTORE – Per me un kilòmetro è come per voi cittadini un metro!

BURKE – Cosa non vedo... un nido... e ci sono anche gli uccellini!

ISPETTORE – Un nido?!

BURKE – Via intruso... piccoli tordi... non vi dispiace se mi assento un attimo, la natura mi chiama.

ISPETTORE – Andate, andate, attenzione alle vipere!

BURKE – Ho sentito dei colpi... Che bellissimo esemplare!

ISPETTORE – Appena siete sparito nel cespuglio è apparso all'orizzonte, allora gli ho dato una botta, l'ho preso! (*Ha appeso alla cintura il pappagallo*).

BURKE – Viva la caccia!

ISPETTORE – Viva il bosco!

BURKE – Ma no, viva la caccia!

ISPETTORE – Viva il bosco, avanti!

BURKE – Boum, boum...

ISPETTORE – Avanti!

DOBRA – Vi porto la merenda, nonno, ho messo due tazzine visto che c'è il vostro amico, buon appetito, che cos'è?!

ISPETTORE – Cosa?

DOBRA – Questo che cos'è?

ISPETTORE – Come che cos'è... un pappagallo!

DOBRA – Il pappagallo non serve per giocare!

ISPETTORE – Caprona!

BURKE – Capra di montagna, ha attraversato il sentiero ed è scomparsa nella boscaglia.

ISPETTORE – Non sono neanche riuscito a sparare!

BURKE – Non c'è qui vicino un rifugio? Mi è venuta una certa fame!

ISPETTORE – Aspettate, un rifugio, lì!

BURKE – Adesso abbandoniamo i nostri personaggi e montiamo il rifugio. Qui abbiamo preparato una trovata di regia, si può dire una perla di regia.

ISPETTORE – Eccolo qui, dottore, l'ho trovato!

BURKE – Vengo; sono ancora lontano, sono sul versante opposto, oh che sfacchinata!

ISPETTORE – Guardate!

BURKE – Che meraviglia! Si sta facendo buio.

ISPETTORE – Puttana che buio! Chi va là! Chi va là!

BURKE – Dottor Zvonek Burke con fucile.

ISPETTORE – Dio mio dottore, lei qui?!

BURKE – Vi stavo cercando dappertutto, mi hanno detto che vi avrei trovato nella vostra riserva.

ISPETTORE – Presto, venite dentro.

BURKE – Che bel calduccio!

ISPETTORE – Ho preparato qualcosa da mettere sotto i denti, prendete!

BURKE – Hmm... che bontà! E fuori tempo da lupi!

ISPETTORE – È pericoloso uscire nel bosco con questo tempaccio!

BURKE – Tanto parlo 5 lingue, non mi perdo. Fuori si scatena la tempesta.

ISPETTORE – Chi è?

BURKE – La tempesta.

ISPETTORE – È la solita storia (*boum, boum...*) chi va là?

DOBRA – Che cosa state combinando qui al buio? Finite di bere il caffè, su, su anche voi nonno, allora nonno?

BURKE – Allora nonno, non ha ancora finito?

DOBRA – Posate quella tazza, nonno.

BURKE – Dobbiamo parlarlo via, non è vero? E la Nela?

DOBRA – Sta bene. E gli alberi! Dove credete di essere, vecchi pazzi!

ISPETTORE – Avete sentito come abbaia?

BURKE – Sì, sento abbaiare una muta di cani, hanno sentito la volpe, a cavallo, inseguiamola! La volpe. English, scottish, irish è scappata, mylord!

ISPETTORE – Non sono neanche riuscito a sparare!

BURKE – Signor ispettore... allora, su; su; che succede?

ISPETTORE – E questo che cos'è? (*Indica una ciabatta*).

BURKE – Una beccaccia.

ISPETTORE – Cosa?!

BURKE – Una beccaccia!

ISPETTORE – Va bene, va bene ma cosa c'entra beccaccia?

BURKE – Un uccello da cacciare, beccaccia.

ISPETTORE – Va bene e allora?

BURKE – La beccaccia, un uccello da cacciare pressappoco di queste dimensioni. Si prende così: il cacciatore disteso sul dorso vede la sagoma dell'uccello contro il cielo della sera, volare a zig zag, le spara e dopo ci pensano i cani a riportarla; beccaccia, no?!

ISPETTORE – Non sono neanche riuscito a sparare!

BURKE – Amico, che succede?

ISPETTORE – E questo che cos'è?

BURKE – La beccaccia, stupido, cretino, idiota! Gliel'ho appena spiegato!

ISPETTORE – Va bene, sto già recitando!

BURKE – Scusa. Qualche volta è veramente difficile capire quando recita o no.

ISPETTORE – Non sono neanche riuscito a sparare! E questo, cos'è?

BURKE – La beccaccia, ma è già scappata, è volata via!

ISPETTORE – Se ce n'era una, ce ne saranno altre!

BURKE – Cosa avete?

ISPETTORE – Niente, mi sto appostando!

BURKE – Posso?

ISPETTORE – Ma certo.

BURKE – Centrata.

ISPETTORE – L'ho presa, l'avete presa!

BURKE – E adesso la riporto. Aspettate, vi aiuto, che succede?

ISPETTORE – La gamba!

BURKE – Non esagerate! Non ve la porto via!
BURKE – Viva la caccia!
ISPETTORE – Viva il bosco!
BURKE – Viva la caccia!
ISPETTORE – Viva il bosco, adesso tocca a voi.
BURKE – Lo so.
ISPETTORE – Cosa avete?
BURKE – Niente, mi sto appostando.
ISPETTORE – Posso?
BURKE – Ma certo!
ISPETTORE – Mancata, mancata!
BURKE – Allora, allora cosa avete?
ISPETTORE – Cosa?
BURKE – Beh, sto aspettando.
ISPETTORE – Allora aspettate!
BURKE – E la beccaccia?
ISPETTORE – Come beccaccia?
BURKE – La beccaccia non arriva.
ISPETTORE – Forse è colpa mia se non arriva? Certe volte passano ore intere prima che se ne veda una, anzi, può succedere che non arrivi affatto, non posso farci niente, non dipende da me, ci vuole pazienza!
BURKE – Va bene, va bene, ma il pavimento è freddo, è duro! è umido!
ISPETTORE – Pappamolla! Mancata!
BURKE – State esagerando, signor ispettore!
ISPETTORE – Tacete e sparate! Mancata! Lasciate stare, la prendo io.
BURKE – Ma almeno andate a prenderla!
ISPETTORE – Eh?
BURKE – Portatela!
ISPETTORE – Quasi dimenticavo!
BURKE – Cosa state facendo?
ISPETTORE – La porto!
BURKE – Buono, buono, stiamo invecchiando, vero Fido?
ISPETTORE – Stiamo invecchiando.
BURKE – Mi aiutate ad alzarmi?
ISPETTORE – Alzatevi!
BURKE – Mio nipote mi ha mandato una cartolina da Upsala, sci nautico!
ISPETTORE – Eh?
BURKE – Sci... nautico, non capisce niente! Cosa non vedo, la vostra è più grande!
ISPETTORE – No; la vostra è più piccola!
BURKE – Come un neonato!
ISPETTORE – Come un bambino!
BURKE – Cosa state facendo? Perché buttate giù il rifugio?! Perché fate i capricci? Io ho abbastanza tempo, io sì, I yes, ich ja... Cosa non vedo, cosa non vedo spostatevi, non vedo, là, lontano.
ISPETTORE – Fate vedere!
BURKE – Sembrerebbe una baita.
ISPETTORE – Ah! è la collina dei caprioli! Là ho preso il mio primo capriolo; macchè primo, il secondo, il terzo; il settimo giorno è domenica e arriva mio figlio Boris!

BURKE – State raccontando frottole!
 ISPETTORE – Ma no!
 BURKE – Ma sì! Amico, se ci andassimo una volta? Se andassimo una volta alla Collina dei Caprioli?
 ISPETTORE – Benissimo, se avete tempo e coraggio!
 BURKE – Il coraggio non mi manca.
 ISPETTORE – Ci troviamo qui fra due settimane.
 BURKE – Vicino a questo ramo rotto, arrivederci!
 ISPETTORE – Arrivederci, mio unico amico!
 BURKE – Forse non vi ho più sentito, perché ero già nella valle!
 ISPETTORE – Forse non mi ha più sentito, perché era già nella valle.
 BURKE – Le due settimane sono volate via, che abbia dimenticato?
 ISPETTORE – Dottore, allora l'avete trovato?
 BURKE – Dunque in marcia!
 ISPETTORE – In marcia!
 BURKE – Seguimi, Sancio! Dinnanzi a noi s'innalzano ripide pareti dopo di lei!
 ISPETTORE – Dopo di lei.
 BURKE – Dopo di lei.
 ISPETTORE – Io sono a casa mia.
 BURKE – In montagna nessuno è a casa sua! Dopo di lei.
 ISPETTORE – Dobra!
 BURKE – Non facciamo la spia, va bene vado io avanti; seguimi Panza. Diamo-
 ci del tu, in montagna è più pratico, ti passo la corda!
 ISPETTORE – Attenzione, salgo!
 BURKE – Sali, le pietre si muovono!
 ISPETTORE – Attenzione, salgo!
 BURKE – Sali!
 ISPETTORE – Ah, ah!
 BURKE – Non gridare, ci sentiranno! Ho dinnanzi a me una ripida parete, ah!
 ISPETTORE – Dove siete caduto?
 BURKE – Ci diamo del tuuuu!
 ISPETTORE – Scusa, dove sei caduto?!
 BURKE – Tutto a posto, ho solo le gambe rotte!
 ISPETTORE – Arriva la corda!
 BURKE – Tira!
 ISPETTORE – Sto tirando, non va!
 BURKE – Molla! Tira!
 ISPETTORE – Sto tirando!
 BURKE – Mi hai rovinato la faccia, idiota!
 ISPETTORE – Scusate!
 BURKE – Ci diamo del tu!
 ISPETTORE – Scusa!
 BURKE – Va bene, tira! Attenzione ai sassi!
 ISPETTORE – Sono bloccato!
 BURKE – Ti faccio uscire, Sancio. Adesso ti farà un po' male, ti fascio la ferita.
 Cosa non vedo, c'è un burrone profondissimo, ci metto un pezzo di legno. Ecco l'eco. Mi sono di nuovo rotto le gambe!
 ISPETTORE – Attenzione, vi seguio!
 BURKE – Corda!
 ISPETTORE – Un tronco d'albero!
 BURKE – Ah!

ISPETTORE – Scusate!
BURKE – Scusa!
ISPETTORE – Non c'è di che.
BURKE – Manca l'ultimo tratto, qui è più duro. Oh Ronzinante. Siamo arrivati, che meraviglia!
ISPETTORE – Venite dentro!
BURKE – La chiave, avanti un altro, va bene.
ISPETTORE – Venite, andiamo!
BURKE – La porta! Apro la finestra, che stupendo panorama! Che paesaggio! La collina è il seno della madre eterna. Là una chiesetta bianca, là una gonnellina rossa che volazza, che paesaggio divino!
ISPETTORE – Che bordello!
BURKE – Che paesaggio immacolato!
ISPETTORE – E quella non pulisce e non pulisce mai. Se ci fosse la povera Ruza!
BURKE – Amico, su, fatevi coraggio, prendetene un po' di quella buona, quella del bosco!
ISPETTORE – Ma non c'è niente!
BURKE – Ma sì che c'è, amico collaboratore! Cosa non vedo, cosa non vedo, un lago!
ISPETTORE – È acqua morta!
BURKE – No no, qui cosa non vedo, un ruscello!
ISPETTORE – Allora potrò pescare!
BURKE – Così mi piacete; allora nonno, abboccano, abboccano!
ISPETTORE – Eh?
BURKE – Vi chiedo se abboccano!
ISPETTORE – Non urlate, me li fate scappare tutti! Questi intellettuali di città!
BURKE – Vado fuori, vecchio pazzo!
ISPETTORE – Non vi permettete!
BURKE – Ma voi non mi potete sentire, ci separa la spessa parete della baita.
ISPETTORE – C'è la finestra aperta!
BURKE – Vecchio pazzo!
ISPETTORE – Abbocca, abbocca!
BURKE – Dài lo strappo, è forte e viscido!
ISPETTORE – Lupi!
BURKE – Ma quali lupi! Mi avete ferito col calcio del fucile, cretino!
ISPETTORE – Incapace! Lo apro!
BURKE – Per me la caccia è finita. Il fuoco arde.
ISPETTORE – Mettetelo sù!
BURKE – Non sono il vostro servo, io!
ISPETTORE – Allora me lo metto da solo, cosa avete?
BURKE – È il grasso che frigge, sarà quasi pronto.
BURKE – Che profumo, venite, lo mangiamo fuori! Che bontà! Attenzione alle lische! È una lisca, la state mangiando!
ISPETTORE – Anche voi la state mangiando!
BURKE – Buon appetito!
ISPETTORE – Buon appetito, signor dottore!
DOBRA – Perché state seduto sul letto? Perché non vi accomodate sulle sedie? Cosa state facendo con quel panino? Non siete capaci di mangiare come persone normali?!BURKE – Scotta!

DOBRA – Cosa avete detto?
 BURKE – Non mi ricordo più!
 DOBRA – A me, nessuno mi prende in giro! Che non diventi un'abitudine! Non sanno neanche mangiare un panino, vecchi pazzi...
 ISPETTORE – Caprona!
 BURKE – Una capra di montagna, stupida!
 ISPETTORE – Non sono neanche riuscito a sparare!
 BURKE – Tanto non si possono cacciare in questo periodo!
 ISPETTORE – Quello era un esemplare malato.
 BURKE – Andiamo a nanna, a nanna!
 ISPETTORE – Sì, sì!
 BURKE – La porta!
 BURKE – Non mi parlate?!
 ISPETTORE – Ma sì che parlo!
 BURKE – Allora dite qualcosa!
 ISPETTORE – Ma che cosa?
 BURKE – Qualcosa.
 ISPETTORE – Ma non mi viene in mente niente!
 BURKE – Vado a chiudere il recinto, altrimenti entrano gli orsi!
 ISPETTORE – Come un bambino! Cosa avete?
 BURKE – Niente, niente, la porta! Allora a nanna!
 BURKE – E domani mattina di buon'ora a caprioli!
 ISPETTORE – Non riuscirò a chiudere occhio!
 BURKE – Ma sì che riuscirete, mai perdere la speranza; dormi? Dorme! Adesso Burke vai! Signorsì! Tu non devi dormire, tu devi faticare, tu devi aiutare. Io, tu, lui, lei, noi, voi, essi, esse, tutti! Che appostamento! Qui starai comodo, cacciatore! Qui starai...
 ISPETTORE – Mani in alto! Ti ho preso cacciatore di frodo!
 BURKE – Io non sono un cacciatore di frodo, è un equivoco imbarazzante!
 ISPETTORE – Troppo facile dire così!
 BURKE – Sono il vostro amico! Dottore Zvonek Burke. Praga.
 ISPETTORE – Non ti credo, fa' vedere la faccia!
 BURKE – Eccola, eccola!
 ISPETTORE – Dio mio dottore, lei qui!
 BURKE – Così passavo da queste parti, ho visto un appostamento e mi sono detto: "Mi fermo un po'".
 ISPETTORE – Corriere per le montagne in pigiama! Chi l'ha mai visto! Vi prenderete un accidente, presto venite con me!
 BURKE – Sento già un po' di freddo!
 ISPETTORE – Ahi!
 BURKE – Che succede?
 ISPETTORE – La mia gamba!
 BURKE – Scusate! Ah!
 ISPETTORE – Cosa avete?
 BURKE – Mi hanno preso! Vai compagno Jozeph, vai solo. Lasciami qui a morire. I nostri devono avere notizie fresche!
 ISPETTORE – Cosa state facendo?
 BURKE – Vai, lasciami qui a morire! O meglio finiscimi e lasciami ai pastori tedeschi, vai Jozeph!
 ISPETTORE – Ma finitela!
 BURKE – Finiscimi, maledetti crucchi! Vai compagno Jozeph!

ISPETTORE – Ma io non sono Jozeph!

BURKE – Chi te l'ha detto che tu non sei il compagno Jozeph, Fritz? Chi te l'ha detto che non sei mio figlio!

ISPETTORE – Cosa vi ha preso?

BURKE – Ti spacco la faccia!

ISPETTORE – Ecco la vostra protesi!

BURKE – Protesi!

ISPETTORE – Scusa, protesi!

BURKE – Grazia.

ISPETTORE – Grazie!

BURKE – La ferita si sta rimarginando.

ISPETTORE – Venite subito.

BURKE – La porta!

ISPETTORE – Mettete su questo!

BURKE – Mi hai quasi salvato la vita, non me lo dimenticherò mai. Quando finirà tutto questo! Dove sono gli uomini? Devo dare gli ordini, dove sono gli altri?

ISPETTORE – Ma io non lo so, domani devo andare a caprioli.

BURKE – Scusa amico, la mia immaginazione mi ha portato troppo lontano, scusa. A nanna!

ISPETTORE – A nanna.

BURKE – E domani di buon'ora a caprioli.

ISPETTORE – Non riuscirò a chiudere occhio.

BURKE – Ma sì che riuscirete, mai perdere la speranza; dormi? Dorme! E tu, Zvonek, vai, sì mamma dormi come un bambino, dorme come un sasso, sembra morto. La porta. In ordine. L'appostamento è pronto, non state a poltrire uomini! Sù dritto, lavativo spostati, Nela è pronta, dunque in azione! Chic-chirichì!! È una splendida mattina, destati, cacciatore, la natura freme in attesa.

ISPETTORE – Lasciami dormire, Ruza!

BURKE – Io non sono Ruza!

ISPETTORE – Lasciami dormire Dobra!

BURKE – Non sono l'infermiera, sono il vostro amico, dottore Zvonek Burke; i raggi del sole vi solleticano.

ISPETTORE – Dio mio dottore, lei qui!

BURKE – Ci attende il capriolo!

ISPETTORE – Fatelo passare!

BURKE – Ma no, amico, volevate andare a caccia, vi ricordate? Il capriolo, vi ricordate? Quanto aspettavate di partire?

ISPETTORE – Ah! Il capriolo! A caccia.

BURKE – La porta! Avete dimenticato nella baita il fucile e la giacca!

ISPETTORE – Quasi dimenticavo!

BURKE – Il capriolo e l'appostamento stanno qui vicino. Dobbiamo attraversare solo questa boscaglia, ecco l'appostamento!

ISPETTORE – Che meraviglia!

ISPETTORE – Che meraviglia!

BURKE – Aspettate, trovo una scala, siete tutto infreddolito... Vieni Nestore, vieni buon Samaritano con i lunghi capelli sul cranio pelato, vieni ad aiutare perché una volta hai tradito l'amico tuo, hai scroccato (*carpito*) un bacio alla sua legittima moglie. L'hai adescata.

ISPETTORE – Ssst! (*E si addormenta*).

BURKE – Si è addormentato. Adesso all'opera. Vieni Nela, San Bernardo della immaginazione. Amico, arriva, arriva il capriolo.

ISPETTORE – Pummm!! Mancato.

BURKE – Mancato... l'avete preso!

ISPETTORE – L'ho preso!

BURKE – L'avete preso! Evviva la caccia!

ISPETTORE – Viva il bosco.

BURKE – Va bene, ancora una volta io viva la caccia e voi viva il bosco.

BURKE – Viva il bosco!

ISPETTORE – Viva la caccia!

BURKE – Cacciatore, la natura danza, tutto danza nell'aria! Tutti gli animali di tutte le specie, le sottospecie e le sopraspecie, tutte le famiglie, sottofamiglie e soprafamiglie, tutto danza, sei felice, cacciatore?

ISPETTORE – Sono felice.

BURKE – Orsù, in marcia per la valle a celebrare la tua gloria nell'osteria. Orsù, in marcia per la valle. Buonasera, amici; è arrivato il cacciatore con il trofeo. Cosa non vedo il signor farmacista con la signora. Buonasera, venite, vogliono congratularsi con voi. Un ottimo colpo direttamente al cuore; peccato che debbano già lasciarci. Buonanotte, siete felice?

ISPETTORE – Sono felice.

BURKE – Cosa non vedo, il signor architetto con la seconda moglie. Buonasera, venite, vogliono congratularsi con voi: un ottimo colpo direttamente al cuore; peccato che debbano già lasciarci; mi saluti anche la prima moglie; siete felice?

ISPETTORE – Sono felice.

BURKE – Franchicu, hai di nuovo bevuto?

ISPETTORE – Hai di nuovo bevuto?

BURKE – Ubriacone!... Fuori! Cosa stai farfugliando, nessuno è curioso di sentire le tue congratulazioni. Cosa non vedo, il signor commendatore, non vi fa neanche le congratulazioni, forse invidia il vostro trofeo, buonanotte commendatore! L'ho salutato con ironia! Siete felice?

ISPETTORE – Sono felice.

BURKE – Cosa non vedo, le sorelle Lida e Irena, come sono belle!

ISPETTORE – Cosa state sussurrando bimbe?

BURKE – Stanno parlando di voi!

ISPETTORE – Di me, davvero?

BURKE – Vogliono venire alla nostra tavola! Volete Lida o Irena?

ISPETTORE – Irena!

BURKE – Qui avete Irena, io prendo Lida, datele un bacino!

ISPETTORE – Cosa ne direbbe Ruza.

BURKE – Per una volta... Mon dieu.

DOBRA – Nonno, quegli alberi non possono restare nel corridoio, è ora di finirla! Che disordine!

BURKE – Vogliono ballare, non so ballare il valzer, no Lida no, venite venite anche voi due! Siete felice?

ISPETTORE – Sono felice.

BURKE – Il cambio delle dame, siete felice?

ISPETTORE – Sono felice.

BURKE – Anch'io sono felice!

BURKE + ISPETTORE – Siamo felici!! (*pum pum*).
DOBRA – Fine delle visite.
BURKE – Allora, signorine, dovete già andare a casa? Buonanotte, vi bacciamo le mani! Saluti a mamma e papà.
DOBRA – Fine delle visite!
BURKE – Subito subito signorina! Le signorine se ne sono dovute andare.
ISPETTORE – La porta!
BURKE – Allora io devo andare, è finita.
DOBRA – Pum pum pum.
ISPETTORE – Il picchio picchia!
BURKE – Ma che picchio, è l'infermiera, sono finite le visite, allora...
ISPETTORE – Dio mio dottore lei qui!
BURKE – Statemi bene, curatevi (*pum pum*) subito subito signorina.
ISPETTORE – Seguitemi, conosco bene questa riserva!
BURKE – All'anno prossimo, amico. (*pum pum*).
DOBRA – Fine!!
BURKE – Subito subito. Solo per voi signor ispettore forestale, passione della caccia.
DOBRA – Cosa state combinando? Aprite subito, mi sentite? (*pum pum*). È finita... Fine.
BURKE – L'ho preso, l'ho preso signorina infermiera. Amico cosa c'è? Non sono stato io, non è stata quest'arma, è l'età, la sclerosi, lo spazio, la sclerosi dello spazio, infermiera, è successo qualcosa di imprevisto.
DOBRA – Gesù Maria!!
BURKE – Signorina, dovete intervenire.
DOBRA – Gesù Maria!!
BURKE – Signorina.
Att. n. 1 – Io sto morendo e lui ride, facciamo un'altra fine, l'ispettore morirà nel suo letto e Burke se la caverà.
Att. n. 2 – Come sempre.
Att. n. 1 – Cosa?
Att. n. 2 – Che tu resti vivo. Altrimenti lui non ci arrivava. Signorina, è successo qualcosa di imprevisto. Signorina dovete intervenire. Signorina!!
BURKE – Qualcuno deve pure restare vivo.

IL TESTAMENTO

Due atti fantascientifici

di Alberto Viotto

IL TESTAMENTO è caratterizzato da due atti quasi indipendenti, che sono la rappresentazione di situazioni che concorrono a definire un quadro più ampio, con un procedimento abbastanza usuale nel campo fantascientifico: diversi nelle due parti il luogo, il tempo e anche i personaggi. Il primo atto, pur ritraendo le tanto umane reazioni emotive dei personaggi in un vario balletto attorno a una eredità, ed essendo in questo perfettamente finito in sé, di fatto costituisce solo il prologo della vera vicenda, che trova la sua rappresentazione nel secondo. Qui, il vero dramma, il dramma morale, emerge dalla staticità asettica di un laboratorio dell'avvenire e, benché non visualizzato da gesti disperati, si insinua inquietante nelle menti, prima dei personaggi, poi degli spettatori. Lasciando un finale aperto, l'autore non ha voluto imporre certezze preconfezionate. Anche perché a certezze assolute in questo campo l'uomo non è arrivato ancora se non con la sola fantasia.

ALBERTO VIOTTO, il giovane autore di questi due atti fantascientifici, ancora studente di ingegneria alla Statale di Milano, è alla sua seconda pubblicazione. La prima è stata «Notte su Wthek» nel Concorso EG '81. Ma numerosi sono i suoi scritti che attendono un mecenate: racconti, novelle, pezzi teatrali, soggetti cinematografici, saggi. Ha iniziato a scrivere nella scuola media, in terza. «Fortunatamente ho trovato un insegnante che apprezzava le mie composizioni; le leggeva anche se non erano d'obbligo né per me, né per lui. Scrivere era per me un bisogno fin d'allora». Concepire, sviluppare, creare un'opera qualsiasi, è sempre stata una necessità dell'uomo. E concepire l'idea di un soggetto, esplorarne le varie possibilità di sviluppo, arrivare alla sua espressione in un racconto, è non solo un segno di vitalità creatrice dello spirito umano, ma, oggi, è anche reazione alla prepotenza dei mass-media, che appiattiscono la nostra società senza remissione. Raccontare è inoltre un fatto emblematico di comunicazione e di comunione con gli altri e con se stessi. Perché anche il nostro io aspetta confidenze, riflessioni, storie: ha bisogno di verità e di utopia. La scelta dei temi fantascientifici in un giovane scrittore può essere interpretata come fuga da una realtà imposta e mai accettata, ma anche come proposta per un mondo diverso. La fantascienza come letteratura orientata al futuro è infatti la storia delle possibili proiezioni del presente; può restare un sogno. Però tanti di questi sogni dell'uomo passato sono per noi una realtà presente.

Atto primo

I PERSONAGGI

NOTAIO, piuttosto anziano.

VIOLET MC GINTY, ragazza piuttosto giovane, dall'aspetto deciso, vestita a lutto.

VANDA LUCKNOW, sul tipo della vecchia zitella, vestita a lutto.

JOHN MC DONALD-SINCLAIR, abbastanza giovane, con la voce stridula.

KEVIN LUCKNOW, più anziano.

SCENA

Una stanza dell'ufficio del notaio, che siede dietro una scrivania. Di fronte a lui si trovano seduti, nell'ordine, Violet, Kevin, John, Vanda. All'inizio della scena il notaio non è ancora entrato.

TESTO

VIOLET, VANDA, JOHN e KEVIN (*vociano in maniera litigiosa e disordinata*)

NOTAIO (*entra e va dietro la scrivania, restando in piedi, e fissa i quattro di fronte a lui*) – Signori... signori! Vi prego! Un po' di silenzio!

JOHN – Facciamo in fretta!

VANDA (*gesticolando*) – Sì. Facciamo in fretta. Ho *troppo* (*sottolineato con la voce*) bisogno di sapere che cosa ha deciso zio Rupert.

KEVIN (*quasi strillando*) – Il testamento! Il testamento! È più di un'ora che aspettiamo.

NOTAIO – Calma, calma signori, un attimo di calma. Vi prego di scusarmi per il contrattempo che mi ha costretto ad arrivare in ritardo. (*tossicchia in modo artificioso, come per darsi più importanza*) Noi tutti siamo qui riuniti per venire a conoscenza delle ultime volontà del defunto signor Rupert Selvin. Il signor Selvin depositò presso il mio studio notarile copia del suo testamento, che io stesso avevo aiutato a redigere, il 12 novembre 2035 (*una breve pausa*). E cioè quasi esattamente undici mesi fa.

VIOLET (*si asciuga ostentatamente gli occhi — perfettamente asciutti*) – Povero zio Rupert!

VANDA (*con finta commozione*) – Che disgrazia! Che disgrazia!

VIOLET (*sospirando*) – Mi voleva tanto bene.

VANDA (*strillando*) – Non è vero! (*si alza in piedi di scatto*) Non è vero! Sono sempre stata io ad avere più cura di lui! Chi lo andava sempre a trovare, la volta che si è rotto la gamba? (*alzando sempre di più il tono della voce*) A chi ha detto che era l'unica persona per cui provasse affetto?

NOTAIO (*quasi implorante*) – Vi prego, signori! Signori! Un po' di silenzio!

VANDA – Chi... chi ha sempre pensato a lui? Fino a quando... (*si siede di nuovo e nasconde il volto nella concavità delle mani riunite*) Fino a quando ci ha lasciati.

NOTAIO (*si siede e inforca un paio di occhiali*) – Signori! ... Devo procedere alla lettura del testamento!

KEVIN – Ha ragione!

JOHN – Il testamento! Leggiamo il testamento!

VIOLET (*fingendo continui singhiozzi*) – Sentiamo le ultime volontà ... del povero zio Rupert.

VANDA – Sentiamo il testamento!

NOTAIO – Bene. (*raccogliendo alcuni fogli sulla scrivania*) Il testamento del defunto signor Rupert Selvin è stato redatto nel mio studio notarile alla presenza di due testimoni. Procederò ora alla lettura integrale del testo.

VANDA (*quasi gracchiando*) – In fretta! ... In fretta!

NOTAIO (*lancia un'occhiataccia a Vanda sopra le lenti, poi inizia a leggere dopo un secondo di assoluto silenzio*) – Nel pieno possesso delle mie facoltà mentali, io sottoscritto Rupert Selvin figlio di John dispongo in questo modo delle mie proprietà: lascio cinquantamila sterline al mio fedele domestico Eric, nonché la proprietà piena ed inalienabile della dimora in cui ho trascorso gli ultimi anni della mia esistenza e a cui egli ha sempre accudito in modo del tutto irreprensibile e degno del più alto encomio...

VANDA (*con un grido soffocato*) – Eh?

VIOLET (*smettendo di colpo di fingere di piangere*) – Che cosa? Che cosa? Tutto al domestico? Ma è assurdo!

KEVIN (*si alza in piedi gesticolando come un forsennato*) – Ma no, ma no, Violet! Non hai capito niente! Cinquantamila sterline sono solo una briciola del patrimonio di zio Rupert. È giusto che lo zio abbia lasciato qualcosa anche a Eric.

JOHN – Avanti! ... Avanti!

NOTAIO (*annuisce e dopo qualche secondo ricomincia a parlare, un piccolo sorriso sulle labbra*) – ... irreprensibile e degno del più alto encomio...

VIOLET – Avanti!

NOTAIO – ... Tutto il rimanente delle mie sostanze, le officine di Liverpool, i possedimenti a Edimburgo, la cartiera, le navi della compagnia di trasporto, tutte le filiali della catena di grandi magazzini S.S.E., Selvin Sells Everything, tutte le azioni e le obbligazioni depositate presso...

VANDA (*quasi urlando*) – Più in fretta! ... Più in fretta!

NOTAIO – Tutte le azioni e le obbligazioni depositate presso la Banca Mercantile di Londra, tutto ciò dovrà essere *venduto* per costituire un unico fondo, che dovrà essere depositato presso la suddetta banca e messo ad esclusiva disposizione del professor John Wilkins dell'università di Edimburgo, affinché possa proseguire e, ciò che più conta, portare a realizzazione pratica le sue ricerche sulla felicità degli esseri umani. In particolare il fondo derivato dalla vendita delle mie proprietà dovrà essere utilizzato al fine di creare per un bambino tutte le condizioni atte a renderlo felice fino dal primo momento della sua esistenza, acciocché il risultato di questa esperienza possa essere utile per evitare il dolore e il pianto delle future generazioni. Ho visto troppe sofferenze nel corso della mia vita, e voglio fare in modo che il risultato della mia esistenza sia in qualche modo utile per il progresso e la felicità del genere umano. Nomino mio esecutore testamentario il notaio Christopher Taylor. In fede, Rupert Selvin. (*alza lo sguardo dal foglio e si toglie gli occhiali nel più assoluto silenzio*) Come vi ho già detto, la firma è del 12 novembre 2035.

VIOLET (*alzandosi in piedi di scatto*) – Ma è una follia!

JOHN (*con voce stridula*) – Non è possibile!

NOTAIO (*fissando i quattro di fronte a lui*) – Mi dispiace, signori. Il testamento è perfettamente regolare, e pertanto non può assolutamente essere impugnato. La volontà del defunto signor Rupert Selvin è questa, e dovrà essere compiuta in modo il più possibile conforme a quello in cui è stata espressa.

VANDA – Ma... ma... (*rimane senza parole*)

NOTAIO (*si alza in piedi e raccoglie i fogli sulla scrivania*) – Non c'è altro da dire, signori. Possiamo andare. (Sipario)

Atto secondo

I PERSONAGGI

WILKINS, direttore della Fondazione Selvin, possibilmente con lunghi capelli bianchi

RIPLEY, giovane giornalista

KINGLAKE, piuttosto giovane, una macchina fotografica a tracolla

SCENA

Una stanza piuttosto disadorna, sul tipo del laboratorio di ricerca. Un tavolo appoggiato ad una parete pieno di riviste e appunti in grande confusione, su cui ogni tanto R. e K. dirigono lo sguardo. Il maggior numero possibile di spie luminose e di quadranti sulle pareti. Inizialmente la scena è vuota. Una porta sulla parete di fondo.

TESTO

WILKINS (*entra dalla porta e fa cenno agli altri due di seguirlo*) – Venite. Venite pure avanti.

RIPLEY e KINGLAKE (*entrano*).

WILKINS (*indicando con la mano le pareti della stanza*) – Questa sezione dell'ospedale è dedicata esclusivamente alla ricerca. Meglio, per essere più precisi, è dedicata esclusivamente al progetto Selvin. Questa è la base operativa della Fondazione Selvin.

KINGLAKE (*guardandosi intorno*) – A giudicare dall'ingresso assomiglia più a un laboratorio di ricerca che a una sezione di un ospedale.

WILKINS (*annuisce*) – Non c'è dubbio. In pratica si tratta di un finto-ospedale per un solo finto-paziente. Questa (*indica quadranti e spie luminose*) rappresenta solo una parte del tutto marginale dell'apparato cibernetico di cui ci serviamo.

RIPLEY – È veramente impressionante (*fissando una delle pareti*) Sembra che qualcuno ci osservi continuamente da quel muro – con centinaia di occhi.

WILKINS (*annuisce*) – Già. Ma è un effetto puramente esteriore. In realtà questi quadranti non sono particolarmente importanti, e servono solo per la revisione periodica.

KINGLAKE (*prende la macchina fotografica in mano e si sposta come per cercare l'inquadratura migliore*) – Dovrebbero venire molto interessanti.

WILKINS (*alza una mano per fermarlo – fissando la macchina fotografica come se fosse la prima che vede*) – Mi perdoni. (*sorride*) Qua dentro è assolutamente proibito fare fotografie. Sarebbe meglio che lei mi consegnasse subito il suo apparecchio.

KINGLAKE (*imbarazzato, abbassa la macchina fotografica*) – Sono estremamente spiacente. Non lo sapevo (*porge la macchina a Wilkins*).

WILKINS (*sorride*) – Non fa niente (*prende la macchina con delicatezza e la appoggia sul tavolo*). A dire la verità, sarebbe assolutamente proibita anche la presenza di giornalisti. Ho fatto un'eccezione solo perché il professor Anderson mi ha assicurato che rappresentate una rivista specializzata estremamente seria. (*guardando Ripley*) Medical Research, non è vero?

RIPLEY (*si affretta a confermare*) – Medical Research, esatto. L'articolo sullo

- ospedale apparirà nel numero di febbraio.
- WILKINS – Ed il professor Collins vi ha raccomandato in modo estremamente vigoroso.
- KINGLAKE (*sorride*) – Era un amico di mio padre.
- WILKINS – Molto bene. Questa prima parte della Fondazione Selvin rappresenta il nucleo direttivo di tutto il complesso. Qua si svolge esclusivamente ricerca teorica e qua è stata compiuta la maggior parte del lavoro dei primi anni...
- RIPLEY (*prende appunti su di un piccolo notes. Alza una mano per interrompere Wilkins*) – È qua che si trova la Biblioteca?
- WILKINS (*con un ampio cenno di assenso, facendo ondeggiare la capigliatura*) – Certo. Abbiamo raccolto tutti i testi sull'argomento che potevano avere interesse per noi. È stato il primissimo lavoro che abbiamo compiuto, quasi trent'anni fa.
- KINGLAKE – Volete dire che tutti quei libri si trovano in una di queste stanze?
- WILKINS (*sorride*) – Naturalmente no. Il contenuto di tutti quei libri è stato introdotto nella memoria di massa del nostro calcolatore principale. In questo modo l'accesso ad ogni singola informazione è molto più rapido. In caso contrario avremmo dovuto costruire una biblioteca gigantesca.
- RIPLEY – In altre parole questa (*accenna alle immaginarie stanze al di là della scena*) è la sezione teorica della Fondazione.
- WILKINS – Esatto. Abbiamo compiuto qua quasi tutto il lavoro, prima che arrivasse il bambino...
- RIPLEY – Il bambino?
- WILKINS – Sì, il bambino. Il testamento di Rupert Selvin ne faceva esplicita menzione: «... creare per un bambino tutte le condizioni atte a renderlo felice fin dal primo momento della sua esistenza...». Ma ne avrete sicuramente sentito parlare.
- KINGLAKE – Certo. È stato otto anni fa, non è vero?
- WILKINS (*annuisce*) – Già. È stato otto anni fa che ci siamo decisi al grande passo. Forse è stato troppo presto (*scuote la testa*)... o forse invece troppo tardi.
- RIPLEY (*con espressione interdetta*) – Non riesco a capire. Per quale ragione avrebbe dovuto essere troppo tardi?
- WILKINS (*sorride*) – Abbiamo voluto essere sicuri di tutto. *Troppo* sicuri di tutto. Abbiamo aspettato eccessivamente, ed in questo modo abbiamo perso l'entusiasmo che avevamo all'inizio. O forse, semplicemente, le stelle non ci erano propizie. (*con tono improvvisamente violento, puntando l'indice contro il petto di Ripley*) Ma lo sapete che eravamo pronti a iniziare l'esperimento almeno cinque anni prima di quando lo abbiamo effettivamente compiuto?
- RIPLEY (*come sconcertato*) – E perché non avete tentato prima?
- WILKINS (*parlando di nuovo con voce tranquilla*) – Già. Abbiamo sottoposto ad ogni genere di verifiche tutti gli elementi che concorrevano a comporre il concetto di felicità introdotto nell'elaboratore centrale. Si potrebbe dire che ogni verifica, ogni controllo ne generava la necessità di innumerevoli altri. (*scuote la testa*) È un lavoro praticamente senza fine, una volta iniziato. Lo si potrebbe continuare per decine di anni, e rimarrebbero sempre dei punti oscuri, delle zone da esplorare. Noi ci siamo fermati dopo un anno...
- KINGLAKE – E a quel punto?
- WILKINS – E a quel punto, alla fine di questo controllo generale – che, non c'è dubbio, avremmo potuto evitare – era in fase di avanzata progettazione un

nuovo tipo di elaboratore, più efficiente, che abbiamo deciso di sostituire agli ordinatori di cui ci servivamo. In pratica abbiamo dovuto rinnovare il sessanta per cento del nostro apparato cibernetico.

KINGLAKE – Dev'essere stata una spesa enorme.

WILKINS – Molto grande. Ma noi disponevamo, e disponiamo tuttora, di fondi praticamente illimitati.

RIPLEY – E quando vi siete decisi, alla fine?

WILKINS – È stato nel 2056, nel ventesimo anniversario del Testamento.

RIPLEY (*continuando a prendere appunti*) – Avete avuto molte difficoltà per trovare un soggetto adatto?

WILKINS – Nessuna (*scuote la testa*) È stato molto semplice. Non richiedevamo nessuna caratteristica particolare. Un bambino. Doveva essere un bambino comunissimo.

KINGLAKE – Lo avete trovato subito?

WILKINS – Certo, il giorno dopo a quello in cui ci siamo decisi. Era un bambino che era stato abbandonato dalla madre appena dopo la nascita.

RIPLEY – Mi ricordo molto bene, adesso che ci ripenso. Ricordo persino i titoli dei giornali: «Il primo uomo nuovo di una nuova umanità».

WILKINS (*sospirando profondamente*) – I giornali. Sì, i giornali. Il loro entusiasmo è durato pochissimo, due settimane, al massimo. Per due settimane siamo stati degli eroi...

KINGLAKE – Ed in seguito?

WILKINS – Quello che hanno detto i giornali, poi, è molto triste. Ma era tutto falso. Non avevamo voluto «sacrificare» nessuno «sugli altari dell'arido progresso scientifico». Tutte le precauzioni necessarie erano state prese. Il bambino avrebbe dovuto iniziare a condurre una vita completamente normale dopo i primi due o tre mesi. Il trattamento previsto inizialmente doveva essere attuato per un periodo di tempo molto limitato.

RIPLEY – Ma non è stato così, non è vero? A poco a poco tutta la storia è stata dimenticata, ma mi pare di ricordare che le cose non siano andate subito come speravate, e che non abbiate potuto liberare il bambino dal contatto con il calcolatore...

KINGLAKE (*interrompendo*) – ... Ed è stato questo a provocare la reazione dell'opinione pubblica. Il bambino deve essere rimasto collegato con il computer per un periodo di tempo sensibilmente maggiore di quanto avevate previsto...

WILKINS (*con un sorriso amaro*) – Il bambino non è *mai* stato separato in modo definitivo dai contatti collegati con il suo cervello e controllati dal calcolatore.

RIPLEY (*restando a bocca aperta*) – Mai?

KINGLAKE (*stupefatto*): Volete dire... che non lo avete ancora...

WILKINS – Certo, trascorso il periodo di tempo inizialmente previsto per l'esperimento, abbiamo interrotto il contatto. (*scuote la testa*) Ma il bambino rimaneva totalmente privo di ricettività. Manteneva sempre un'espressione strana e assente, come lievemente imbronciata. Non piangeva, né rideva mai. Neppure quando dormiva perdeva la sua espressione, un'espressione che sembrava voler dire: «Non mi importa niente di tutto ciò che avviene intorno a me». E rifiutava il cibo.

RIPLEY – Che cosa avete fatto, allora?

WILKINS – Per un breve periodo lo abbiamo nutrito artificialmente e, alla fine, abbiamo provato a collegarlo nuovamente con il calcolatore.

KINGLAKE – E allora?

WILKINS (*spalancando le braccia con un gesto di impotenza*) – Beh, non c'è stato un cambiamento troppo grande. Ma, immediatamente, la sua espressione è cambiata, è diventata, come dire?, molto più tranquilla, rilassata, quasi felice.

RIPLEY – E non avete più tentato di renderlo indipendente dal calcolatore?

WILKINS – Abbiamo tentato, e come. Abbiamo tentato decine e decine di volte, ma il risultato era sempre lo stesso. Il bambino rimaneva privo di ricettività.

RIPLEY – Volete dire... volete dire che il bambino è ancora qua?

WILKINS (*annuisce*) – Certamente. Il bambino è ancora qua. Anzi, per essere precisi, (*indicando una immaginaria stanza al di là della scena*) si trova in una camera a non più di dieci metri da qui.

RIPLEY (*a bocca aperta*) – E... ed è sempre collegato con il calcolatore?

WILKINS – Praticamente sì. Lo stacciamo molto di rado, e sempre con le conseguenze che vi ho descritto poco fa.

KINGLAKE – Ma, nel frattempo... il bambino è cresciuto in modo normale?

WILKINS (*sogghignando*) – In «modo normale»? Che cosa significa, normale? Dal punto di vista fisico, certo, è perfettamente normale. È robusto e ben sviluppato per la sua età, e cioè otto anni e mezzo. Dal punto di vista mentale, invece, non abbiamo la minima idea del suo stato di sviluppo.

RIPLEY – Cioè non sapete che cosa sia in grado di capire e di pensare?

WILKINS (*scuote la testa*) – Non sappiamo neppure se pensa, se è ridotto a un vegetale o se il suo cervello funziona effettivamente, né tantomeno sappiamo a che cosa possa pensare. Nei nostri confronti è del tutto passivo. Non ha mai detto una parola – e neppure sappiamo se il calcolatore gli ha insegnato a parlare.

RIPLEY – Avete provato ad effettuare un encefalogramma?

WILKINS – Certo, c'è segno di attività cerebrale. Ma questo significa molto poco.

KINGLAKE – Ma... ma in che cosa consiste esattamente questo 'collegamento' con il computer? Non capisco in che modo il calcolatore possa riuscire a influenzare i processi mentali del bambino.

WILKINS (*sorride*) – È piuttosto difficile spiegarlo. Tutto quello che posso fare adesso è darle un'idea generale, per forza di cose approssimativa. In primo luogo bisogna considerare che siamo ormai arrivati alla decima generazione di elaboratori, intendendo la parola 'generazione' in senso stretto. È stato possibile, in altre parole, progettare i calcolatori della seconda generazione solo per mezzo dei calcolatori della prima generazione, quelli della terza per mezzo di quelli della seconda...

RIPLEY (*interrompendo*) – E quindi non li potete conoscere in modo completo.

WILKINS – Esatto. Non ci è più possibile renderci conto in modo esauriente dei loro processi interni; in un certo senso, conosciamo molto poco i computer con cui lavoriamo. Ad ogni modo, tenendo conto della struttura del cervello umano, il calcolatore trasmette al bambino gli impulsi che ritiene più adatti per renderlo felice in ogni aspetto della sua esistenza. Questo avviene per mezzo di un casco adattato al capo del bambino e che trasmette al suo cervello gli impulsi elettromagnetici corrispondenti agli impulsi elettro-positronici che il calcolatore gli indirizza.

KINGLAKE – E... e a che cosa equivalgono questi impulsi, per il bambino?

WILKINS – Equivalgono, o almeno lo crediamo, ad ogni genere di esperienze,

- di nozioni, di sensazioni. Ecco, (*spiega con molta intensità, gesticolando*) per il bambino non vi sarebbe alcuna differenza tra, ad esempio, il camminare in riva a un fiume nella realtà ed il ricevere dal calcolatore gli impulsi corrispondenti all'azione «camminare in riva a un fiume».
- RIPLEY (*sconcertato*) – Che cosa significa?
- WILKINS (*con enfasi*) – Significa che per la sua mente sarebbe esattamente la stessa cosa, che sentirebbe allo stesso modo il calore del sole, o la spinta del vento contro il proprio corpo. Dal punto di vista sensoriale non vi sarebbe la minima differenza.
- RIPLEY (*a bocca aperta*) – Ma... ma è spaventoso.
- WILKINS (*sorride*) – Certo, è spaventoso. Ma, non dimentichiamo, tutto questo doveva durare solo per i primi due-tre mesi, i più determinanti per lo sviluppo futuro di un essere umano. Dopo questo periodo il bambino avrebbe dovuto essere separato dal calcolatore. Avrebbe dovuto iniziare una vita del tutto normale. E felice.
- KINGLAKE (*con espressione inorridita*) – Ma questo fatto... questo vivere senza vivere nella realtà, ma solo per mezzo degli impulsi sensoriali... potrebbe avvenire per chiunque?
- WILKINS (*scuote la testa*) – No. È praticamente impossibile, almeno allo stato attuale della nostra conoscenza. Il trattamento deve iniziare il più presto possibile. Lo stesso momento della nascita non sarebbe sufficientemente precoce per iniziare in modo corretto, dopo i nove mesi trascorsi nel grembo materno.
- RIPLEY (*mormorando*) – E adesso, il bambino...
- WILKINS – E adesso il bambino rimane da noi, quasi costantemente collegato con il computer. Per la maggior parte del tempo ha un'espressione di vacuo compiacimento dipinta sul volto. Qualche volta diventa lievemente rabbuiato, ma ciò nonostante sempre straordinariamente sereno. In realtà non sappiamo niente di lui. Non sappiamo neppure con esattezza da che cosa, da quale parte del programma introdotto nel computer dipenda il suo stato attuale, il suo completo autismo.
- KINGLAKE – Vale a dire... vale a dire che non sapete quale sia il punto in cui il calcolatore si è sbagliato.
- WILKINS – I calcolatori non si sbagliano. (*sospirando*) Sono solo gli uomini che li programmano che si possono sbagliare.
- RIPLEY (*chiude improvvisamente il notes e rimane con la matita a mezz'aria, puntata contro il petto di Wilkins*) – È vero. Ma forse... forse nemmeno i suoi programmatori si sono sbagliati.
- KINGLAKE – Non capisco. Che cosa intendi dire?
- RIPLEY – Avevate chiesto al computer di rendere felice il bambino, non è vero?
- WILKINS – Certo.
- RIPLEY – E se fosse... e se fosse davvero felice, se in realtà fosse il più felice degli esseri umani, completamente isolato nel suo universo chiuso e autosufficiente?
- WILKINS – Forse. (*una pausa – allarga le braccia con gesto di impotenza*) Nessuno lo può sapere. Ma continuiamo il nostro giro (*indica la porta da cui sono entrati e vi si incammina*) La sala dove si trovano i terminali è da questa parte.
- (*Ripley e Kinglake dopo alcuni secondi seguono Wilkins.*)
- (*W., R. e K. escono*) (*Sipario*).

UNA GAG VALE L'ALTRA

Da "to gag": introdurre qualcosa in bocca a qualcuno. Nel linguaggio del cinema: "trovata" o battuta comica.

Carlo, Valerio e Bano

Sono arrivate in redazione molte lettere con richieste pressanti di gags nuove per gli amici che ci seguono.

Questo è dovuto sicuramente alla voglia di lavorare (almeno è quello che noi speriamo) e di confrontarsi con materiali sempre nuovi. Ciò indica che abbiamo dei fedelissimi e che in generale la rubrica sulla clownerie interessa, e questo a noi (non lo nascondiamo) fa molto piacere.

Però, detto questo, crediamo si debba fare un passo indietro, riprendere il discorso sull'improvvisazione, l'immaginazione, e in generale il lavoro e le fasi di produzione di un evento teatrale con, in questo caso, un punto di vista particolare come è quello del clown, così come noi lo rappresentiamo e lo sentiamo.

Le gags che quasi puntualmente appaiono sulla rivista, non sono da «consumarsi» come un buon caffè, né da stagionarsi come il formaggio grana, ma vanno riprese, gustate e rigustate, digerite, quasi ruminare. Devono diventare spunto per un approfondimento, uno sviluppo, o addirittura uno stravolgimento del lavoro di partenza.

Il nuovo, l'improvvisazione, lungi dall'essere solo una pensata, nasce dal continuo lavoro sulle gags attraverso la tecnica e l'IMMAGINAZIONE. Quest'ultimo vocabolo è da leggersi anche così: GIOCO.

Infatti non si può giocare senza immaginare, cioè senza rappresentare non solo il campo da gioco, ma il soggetto o/e l'oggetto del gioco. E al gioco debbono partecipare tutti (tranne quelli che non vogliono giocare), ed è per questo che il gioco deve obbligatoriamente essere chiaro ed evidente e, cosa da non darsi mai per scontata, possibilmente bello.

Dobbiamo tornare bambini, questo è un imperativo!

E dobbiamo anche imparare a giocare. Giocare con i suoni e rumori, con i colori e la luce, con i vestiti, con le cose, con noi stessi e con gli altri.

Ma tornando a quello che dicevamo sulla gag come punto di partenza, e non solo di arrivo, del lavoro di produzione, vorremmo ricordarvi che il grande clown Adrien Wettach (1880-1959), in arte Grock, ha lavorato per anni sviluppando continuamente, esclusivamente un solo spettacolo. Questo vuol dire che, non

solo, ogni evento teatrale è unico e irripetibile, ma che uno dei nostri strumenti è la MEMORIA. Infatti la memoria:

I - ci serve a rammentare l'esperienza personale, il vissuto: quella trama di rapporti, di analogie, di causa/effetto di cui è piena la nostra vita;

II - ci permette di ricostruire, dopo, i passaggi dell'improvvisazione, sia essa gestuale o verbale (monologo o dialogo), il canovaccio, la partitura dello spettacolo.

La memoria poi, unita alla PERCEZIONE e alla COSCIENZA del ritmo della azione, due cose che crescono solo con il lavoro e l'allenamento, ci informa direttamente sull'andamento della gag e del suo delicato meccanismo. Attenzione: il meccanismo (in parole semplici Azione-Reazione) non ha come fine ultimo soltanto il riso, bensì la messa in scena, cioè l'itinerario, la rappresentazione di un mondo, di una situazione, di un personaggio. Tutto questo può rimanere solo un nostro pio desiderio se l'immaginazione e il gioco, se la memoria attraverso la percezione e la coscienza non vengono supportate dalla PRECISIONE, che nasce necessariamente dalla TECNICA e dal METODO di lavoro.

Della precisione vi diremo che essa è legata alla memoria come alla percezione e alla coscienza, e spesso la precisione, cioè la fedeltà al testo (in senso integrale, parola, suoni e gestualità), non come mera ripetizione, ma come evento vitale e presente, è l'unica garanzia per l'attore/clown perché lo spettacolo sia possibile.

Quando usiamo la parola «tecnica», indichiamo principalmente il modo concreto di lavorare: infatti noi spessissimo parliamo di tecniche differenziate che derivano dal mimo, dall'espressione corporea, dalla danza, ecc.: quegli esercizi che ci permettono una maggior presenza, una maggiore espressività.

Con «metodo», invece, intendiamo in genere il modo di procedere per arrivare alla costruzione di un evento spettacolare.

È anche vero, comunque, che il confine tra le due cose non è completamente definito. Prendetela pure come una convenzione, quindi. Infatti, per noi il metodo è, per esempio, il montaggio già accennato. Il montaggio è la fase finale, e proprio per questo estremamente importante, del lavoro: è da qui, infatti, che uscirà il prodotto pronto per la grande e affascinante avventura che è uno spettacolo in strada, in teatro, in palestra, ecc.

È il momento della pulizia, della potatura di ciò che, anche se buono, deve essere tolto perché in sovrappiù.

Spesso si corre il rischio di saturare la gag di tante, troppe «informazioni» che in seguito, non sviluppate, invece di arricchire il «discorso» lo disperdono e lo appesantiscono. Per cui è sempre meglio approfondire poche cose che rimanere in superficie, non permettendo così all'immaginazione di creare in profondità e liberamente.

È molto importante che nella fase sia dell'improvvisazione, sia del montaggio, sia presente una persona, della quale possibilmente ci si fida e con cui si va d'accordo, con la quale si riprende l'improvvisazione (perché, ovviamente, non vediamo quello che facciamo), si affina e si va poi al montaggio della gag ed infine dello spettacolo. Questa figura è un po' il regista, anche se si cercherà di lavorare e di scegliere di comune accordo.

Comunque, senza un punto di vista esterno si corre il rischio di produrre cose senza nerbo, senza ritmo.

Uno schema possibile di ciò che abbiamo detto può essere questo:

immaginazione-gioco

memoria | Tecnica IMPROVVISAZIONE-MONTAGGIO | GAG
percezione-coscienza | SPETTACOLO

Per cercare di comprendere meglio la costruzione di una gag, vediamo, per quanto ci è possibile, fase per fase il lavoro.

GUGLIELMO TELL

Decidiamo di partire da una gag classica della commedia clownesca: il Guglielmo Tell.

I personaggi:

IL DIRETTORE, presentatore del numero e unica vittima.

GUGLIELMO HOTELLO, tiratore d'eccezione.

IL CLOWN, volente o nolente, portatore del bersaglio.

LA MELA, possibilmente grossa e deliziosa.

In realtà i personaggi sono tutti clown, tranne la mela, s'intende.

Nel presentarvi i personaggi e gli interpreti della gag vi abbiamo dato dei nomi che in realtà sono nati dopo, anzi durante l'improvvisazione.

La prima fase del lavoro è infatti quella di imparare la gag tradizionale, cioè a dire, entrare nel meccanismo, capirlo. Si vedrà bene di non sovrapporre in questa fase niente che non serva ad apprendere la gag.

Seconda fase: in questa fase si inizia a far interagire, a gag appresa, i personaggi: si decide, ad esempio, come viene presentata la gag, quale carattere devono avere i personaggi, che trucco hanno, gli oggetti da loro usati, ecc. Si può decidere anche di aumentare il numero dei personaggi.

Terza fase: nella terza fase abbiamo la gag «funzionante», con i personaggi già sbizzati. Ora s'inizia l'improvvisazione, usando tutto ciò che si ha: lo spazio, e quindi gli itinerari dei personaggi, gli oggetti, ecc.

Quarta fase: in quest'ultima fase, badando a quanto detto, si decide cosa tenere e cosa invece togliere. Questo, possiamo dire, è propriamente il momento del montaggio.

È chiaro che nel momento in cui la gag farà parte di uno spettacolo, bisognerà decidere dove «parla» cronologicamente, tenendo conto del ritmo complessivo dello spettacolo.

Tutto quello che abbiamo accennato è la base di un buon lavoro che, sposata alla genialità, all'intelligenza e alla vis comica, che alcuni di noi hanno connotata, porta sicuramente a buoni frutti.

LA SCENEGGIATURA TEATRALE

**L'opera teatrale è un pensiero che si trasforma
in disegno, in meccanismo, in azione, in storia.**

Luigi & Bano

Chi ha fatto la sceneggiatura?

Seduti in prima fila, ci eravamo augurato un buon divertimento. Invece: recitazione da principianti, visi piatti e inespressivi, occhi spenti, braccia dure e diritte come bastoni, corpi irrigiditi per la tensione, gambe che non stanno in piedi; e, in altri momenti, un agitarsi senza senso, a destra e a sinistra, in avanti e indietro, e un dialogare ciascuno per conto proprio, rispondendo all'altro senza averlo ascoltato, con dizione flemmatica insieme a gesti da superagitati, e...

Stiamo forse descrivendo l'ultimo vostro lavoro teatrale?

Speriamo di no. Perché vedere uno spettacolo così, senz'anima, senza comprenderne la successione degli avvenimenti ed il collegamento tra gli uni e gli altri, tra gesto e parola, senza capire il senso di certi personaggi e il loro atteggiamento, il perché di quella scenografia e illuminazione, gli spettatori non possono che restare disorientati, delusi, persi per sempre.

«Di questo spettacolo è mancata completamente la regia». E' il giudizio più educato, forse, che si possa sentire e dire, ma anche il più severo: una stroncatura radicale. Questo succede sempre quando non viene curata la sceneggiatura. Capita non di rado, soprattutto nell'ambito dilettantistico, che si lasci la sceneggiatura all'improvvisazione casuale degli attori, alla loro inventiva del momento, per paura di perderne la spontaneità e l'autenticità, oppure per mancanza di logica drammatica, di fantasia, di capacità registica.

Ma purtroppo senza una motivata e dettagliata sceneggiatura, lo spettacolo risulterà caotico e contraddittorio, involuto e artificioso, discontinuo e disarmonico, e quindi inefficace, di cattivo gusto e irritante.

La sceneggiatura è così importante per arrivare con sicurezza e successo alla messa in scena di un qualsiasi lavoro, che abbiamo pensato di ritornarci sopra, non contenti delle note scritte nell'ultima puntata.

Abbiamo detto che la sceneggiatura, diretto proseguimento e sviluppo del lavoro creativo iniziato dal soggetto, è arte del regista, una sua operazione, che deve fare a qualunque costo. Costringiti quindi a immaginare, prevedere e stendere la sceneggiatura di ogni spettacolo, anche di una scenetta, di un

semplice sketch o monologo che sia. E' una fatica che dà sicuramente risultati positivi e inimmaginabili.

Assistendo alla messa in scena de «L'ultima caccia» abbiamo visto quale enorme diversità c'è fra la recitazione senza sceneggiatura e quella con la sceneggiatura, nell'interpretazione delle due infermiere (erano veramente due gemelle, e di questo ci si accorgeva solo alla fine, quando entravano contemporaneamente da porte opposte): la diversità che c'è tra il giorno e la notte.

Ma che cosa s'intende per sceneggiatura?

Forse è la domanda che ti sta girando dentro la testa fin dal titolo di queste pagine. In italiano il termine «sceneggiatura» si usa genericamente per indicare il lavoro di suddivisione in scene del soggetto teatrale o cinematografico; è cioè il vario e complesso lavoro di preparazione del copione. Abitualmente si dice «sceneggiatura» anche la descrizione (o scenario o sceneggiatura) letteraria e la descrizione (sceneggiatura) tecnico-drammatica, che è il racconto analitico e particolareggiato delle scene, sequenze e quadri, e, di ogni scena, dei movimenti e gesti, dei dialoghi, delle indicazioni scenografiche.

E', in sintesi, l'elaborazione della messa in scena di un testo, ossia la pianificazione dell'azione drammatica.

Viene determinata da più elementi: dal soggetto, dallo stile in cui l'azione deve essere realizzata, dagli attori, dallo spazio scenico, dal tempo-durata... Non esistono affatto ricette di sceneggiature, come per la buona cucina. Tante teste, altrettante maniere.

Né bisogna preoccuparsi di imitare lo stile originale di un regista piuttosto che di un altro, ma di scoprire, attraverso una paziente e costante ricerca, il proprio stile, quello più confacente alla vostra sensibilità e temperamento. C'è chi si chiude via, e, da solo, su un bloc-notes traccia la sua sceneggiatura, sequenza per sequenza, come la realizzerà poi sul palcoscenico, immaginandola e prefabbricandola a priori, come una partita a scacchi, magari con l'aiuto di figurine, tipo soldatini, da distribuire sulla scacchiera-palcoscenico.

Un altro, invece, non farà nulla di tutto questo, ma modellerà la sua sceneggiatura sul posto, insieme agli attori, durante le prove, lasciando libero corso alla sua fantasia e all'istinto creatore, di volta in volta stimolato dalle cose, dagli attori, dai fatti.

Il modulo che sintetizzi queste due diverse maniere di inventare la sceneggiatura può essere il più completo ed efficiente. Sarà quindi opportuno, se non indispensabile, fin dall'inizio, prima di incominciare le prove, tracciare su fogli (con parole e disegni) un abbozzo di sceneggiatura, incompleto, non definitivo, dinamico: come lo schizzo del pittore che prepara e imposta il quadro che è, ma non ancora. Ma prima, attenzione! Bisogna essere «cotti» o «patiti» per l'opera da rappresentare, e su questa sintonizzare tutto il proprio essere espressivo. Il progetto non deve uccidere voi né gli attori: lasciate vivere i personaggi e voi con essi, nella loro atmosfera.

Ancora dal notes di un regista.

Anche questa volta utilizziamo le note autografe del nostro regista anonimo. Le abbiamo trovate facendo una raccolta di carta e stracci per i poveri dell'A-

merica Latina. Sono annotazioni essenziali, magari prive di eleganza, (alcune così ermetiche da non riuscire a capirne il senso, e queste non ve le trascriviamo) ma che ci sono apparse vere e pratiche, nate certamente da una esperienza teatrale.

1. Una scoperta da fare.

Prima di stendere la sceneggiatura di un copione devo scoprire l'idea fondamentale che sta alla base del soggetto, e successivamente trovare una soluzione registica globale che la possa esprimere. L'idea fondamentale sarà il filo conduttore segreto e visibile di ogni scena; il loro collegamento interiore.

2. Suddividere l'opera in atti, scene e quadri.

Il testo va suddiviso in atti (o parti o tempi; di solito due), in scene (o sequenze) e in quadri. Nel cinema il quadro lo si suddivide ancora in primi e primissimi piani, in dettagli, in nodi di montaggio, in inquadrature...

Le suddivisioni devono sempre essere motivate: gli atti dagli ambienti, dai tempi, dallo sviluppo della vicenda...; le scene sono solitamente determinate dai personaggi e dalle loro azioni; «parola-gesto-sentimento» sono alla radice dei singoli quadri.

3. Sul palcoscenico o sul set.

Il dramma scenico deve essere assolutamente impostato fin dall'inizio sul palcoscenico o sul set cinematografico; dentro lo spazio teatrale, più o meno definito dalla scenografia. Indicare subito le porte, le finestre, le sorgenti luminose, il pubblico.

4. Conoscere e amare i personaggi del dramma.

Il regista-sceneggiatore deve convivere con i suoi personaggi. Deve cioè sentirli amici e familiari, e di ciascuno immaginare il volto, i sentimenti, le caratteristiche, l'atteggiamento, il temperamento: tranquillo, agitato, isterico, ridicolo, autoritario, servile, nevrotico, mistico... Di ogni personaggio deve «vedere» la posizione: a destra, a sinistra, in fondo, sul proscenio, al centro... Dovrà ancora fare emergere, dall'atmosfera generale del soggetto, il colore e il tono di ogni personaggio.

5. Mettere in evidenza rapporti e conflitti.

Per elaborare una precisa soluzione scenica è importante mettere a fuoco chiaramente il rapporto tra personaggi o gruppi di personaggi... scoprire il conflitto interpersonale tra protagonisti, tra un protagonista e un gruppo. Questa operazione presuppone la suddivisione dei personaggi in gruppi.

6. Sistemazione scenica del luogo dell'azione.

Bisogna trovare gli elementi principali dell'ambiente in cui si svolge l'azione, e decidere come disporli: tavolo, sedie, finestre, porte, armadio, alberi, scala, letto, fontana, monumento... le pareti, i fondali.

7. Pianificazione dell'azione drammatica.

Fin dall'inizio bisogna fare un piano motivato e preciso dello svolgimento dell'azione, che dovrà essere scomposta in diversi pezzi. Definire inoltre in

quale parte del palcoscenico e in quale zona d'azione si dovrà svolgere ciascuna parte. Luogo e azione vanno di pari passo sempre. La ripartizione dell'azione tiene conto dello sviluppo dei diversi temi del soggetto.

De Visé scriveva che tutta la messa in scena di uno spettacolo è essenzialmente soltanto questo: in movimento su una superficie, l'attore descrive un'azione mentre la vive. Lo sceneggiatore sa quanti passi deve fare ogni personaggio, e ha contato il numero delle occhiate.

8. E quando non c'è azione?

Ci sono opere teatrali povere di azione esteriore, ma ricche di azione interiore. Ad esempio: nell'inazione di molti personaggi di Cechov si nasconde una complessa azione interiore. Dobbiamo ricordare bene che la vera azione drammatica nasce sempre dal di dentro dei personaggi. L'azione esterna distrae, forse diverte, eccita i nervi, ma soltanto quella interna contamina, coinvolge, afferra lo spettatore e se ne impadronisce.

9. La sceneggiatura delle parole.

Anche il parlato esige la sua sceneggiatura. Per questo è necessario arrivare ad amare ogni parola, ogni respirazione del testo. Indispensabile quindi, prima di ogni altra cosa, è la conoscenza del copione: una conoscenza affettiva. In un secondo momento bisogna smontarlo, ricostruirlo, mettere in evidenza la verità, la poesia, l'umanità per rianimarlo. La sceneggiatura del dialogo, strettamente legata al resto, metterà in evidenza toni, volumi, intensità e ritmo.

10. Il tempo-ritmo della sceneggiatura definitiva.

Quanto tempo deve durare lo spettacolo, un atto, una scena, una sequenza, un quadro? Nella stesura definitiva sarà utile precisare i tempi d'esecuzione di ogni parte e il ritmo dell'azione-parlato. Tempo e ritmo drammatici sono determinanti per la creazione suggestiva di sensazioni, impressioni, atmosfere, emozioni.

E la scena definitiva sarà il risultato dell'impasto armonico di tutti gli elementi emersi dalle scene vagliate e confrontate durante le prime prove dello spettacolo. Partire dal semplice schizzo o dalla scacchiera teatrale, con molti «materiali» scenici ancora disarticolati, e dopo una serie concatenata di mosse, giocare insieme agli altri operatori, arrivare allo spartito definitivo di una sceneggiatura, è la soddisfazione dell'artista.

ESERCIZI ILLUSTRATIVI

Avremmo voluto pubblicare qualche pagina della sceneggiatura de «L'ultima caccia» redatta dallo stesso Polivka, ma il problema della lingua ce lo ha impedito. Non è poi facile trovare edizioni di sceneggiature teatrali, ad eccezione che ci si contenti della sceneggiatura indicata dagli autori dei testi. Ma sono piuttosto generiche ed essenziali, quindi poco illustrative. Vi consigliamo di leggere qualche sceneggiatura di film. Non è la stessa cosa, ma ci si avvicina molto. Di queste esistono molte pubblicazioni. Vi trascriviamo una pagina della sceneggiatura di Dreyer «La Passione di Giovanna d'Arco» (Ei-

naudi, 1967) e cinque sequenze del primo atto di Wielopole-Wielopole di Tadeusz Kantor (Ubulibri, 1981).

Dreyer - La Passione di Giovanna d'Arco.

In prigione

— *...Tu però non potrai godere mai dei benefici della Chiesa se non ti emendi dei tuoi errori.*

E col gesto fa comprendere a Giovanna che deve firmare. Uno dei giudici si avvicina col sacramento. C'è un'espressione di miseria e d'infelicità sul viso di Giovanna, seduta com'è, malata, in preda alla febbre, vittima dei dubbi. Da una parte vede il sacramento che per lei vale più della vita, dall'altra vede il documento che vuole farle ammettere d'essere l'inviata del demonio.

Come parlando a se stessa e alla propria coscienza, Giovanna dice:

— *Io sono una buona cristiana...*

Seduta lì, sola contro tutti quegli uomini, è l'immagine della disperazione e dell'abbandono. Tutti la fissano attentamente, nessuno le parla. Infine Cauchon rompe il silenzio. Parlando con calma, consiglia a Giovanna di firmare per la salute della sua anima. Ma Giovanna ha finito di lottare con i propri dubbi, restituisce il documento. Il suo corpo è spezzato, ma il coraggio della sua anima non è diminuito. Segue un momento di stupore e di silenzio.

Poi Cauchon dà con un gesto l'ordine di portar via il sacramento. Le lacrime scorrono sulle guance di Giovanna quando vede i preti allontanarsi col sacramento:

— *Io amo Dio... l'amo con tutto il cuore!*

Loyseleur che ha seguito la processione sino alla stanza accanto, comunica a Warwick i risultati.

Nella cella l'atmosfera è improvvisamente cambiata. La cordialità ha ceduto il posto al gelo e la dolcezza alla durezza. Fra i giudici regna quasi dell'irritazione, dell'irritazione verso Giovanna, verso ciò che essi chiamano la sua ostinazione.

Jean d'Estivet la rimprovera con violenza di aver posposto la salvezza dell'anima alla vanità. Termina dicendo:

— *Se muori adesso, muori come una saracena...*

Giovanna, eccitata dalla tortura morale alla quale è stata esposta, gli risponde con parole suggerite dalla sua santa ingenuità; ma Jean d'Estivet si compiace del dolore che le sue parole causano in Giovanna e la ferisce con le seguenti parole che cadono come delle sferzate:

— *La tua anima è condannata alla perdizione...*

E un altro giudice aggiunge:

— *...e ai tormenti eterni nelle fiamme dell'inferno!*

Giovanna è come una bestia la cui pelle è lacerata dalle frustate. Gemendo

sotto il peso dell'ingiustizia e della cattiveria da cui è oppressa, si rivolge a Cauchon per cercarvi sostegno, lui la cui mano ha appena serrata contro la propria guancia; ma Cauchon non ha consolazione da prodigarle. Dice freddamente:

— *Giovanna, sei una creatura del demonio!*

Ella lo guarda con ingenuo sgomento. Poi è come se un velo le si strappasse lentamente davanti agli occhi; vede tutta la verità come in un lampo; le si ha mentito per ingannarla. In uno stato di sovraeccitazione e di esasperazione, perde il suo ultimo sangue freddo. La febbre e l'estasi s'impossessano del suo viso. Mentre un torrente di rimproveri sfugge dalle sue labbra, tutti la guardano con spavento; è l'ultima fiammata prima della morte, è la follia? I presenti si sentono testimoni d'una cosa sconosciuta, strana. Lentamente si ritirano.

Ma Giovanna, con la schiuma alle labbra, continua a versare il suo fiume di parole:

— *Dite che sono una creatura del demonio...*

I giudici pensano: non c'è il minimo dubbio. Giovanna continua:

— *...ma io vi dico che siete voi che il demonio ha inviato per farmi soffrire!*

E, sollevandosi sul letto, indica col dito ad uno ad uno tutti i giudici e continua:

— *Voi!... Voi!... Voi!...*

Scoppia una vera tempesta d'ira: «Blasfema! è posseduta! E' mostruoso!» I giudici raggruppati e irti d'orrore indietreggiano a poco a poco, spaventati, sempre inseguiti dal terribile:

— *Voi!... Voi!... Voi!...*

Ma ora Giovanna ricade spossata. Ansa sollevando il petto. S'asciuga la fronte con la mano. C'è un momento d'assoluto silenzio. Non si sente che il gemito di Giovanna. I giudici si guardano senza saper che fare. Poi si voltano verso Cauchon che riflette. E' lui che rompe il silenzio con le seguenti parole rivolte a Massieu:

— *Non c'è più niente da fare... va' ad avvertire il boia!*

Mentre i medici, che sono entrati durante la scena precedente, si incaricano di Giovanna, i giudici lasciano la prigione.

Tadeusz Kantor - Wielopole/Wielopole

Atto primo

Undicesima sequenza. I soldati morti hanno la loro festa

(A partire da un certo momento i soldati escono fuori da tutti gli angoli della STANZA. Sempre quegli sgraziati movimenti imparati male, rigidi, alla cieca... Cadono, si rialzano, a poco a poco circondano la Famiglia e la Madre-Helka sul «GOLGOTA»... Tutto ciò fa l'effetto come se li calpestassero. Tengono i fucili sopra le teste, rovesciano tutto intorno a loro, calpestano... La Famiglia

non si vede già più. Improvvisamente, sopra le teste dei soldati, appare la Madre-Helka-Manichino).

Dodicesima sequenza. Helka-Manichino

(Sollazzo dei soldati con Helka. La gettano molto in alto. Con le gambe e le braccia di qua e di là, ricade spudoratamente su un velo da sposa, sudicio e tutto bucherellato, sostenuto dai soldati. Questi a poco a poco si ritirano e spariscono dietro la porta. Sul pavimento rimane Helka morta, violentata, scosciata).

Tredicesima sequenza. Pilato

(Entra veloce la Vedova del Fotografo, che in questo spettacolo è un vero factotum. Si sofferma sul corpo di Helka. Stende le mani e se le lava con uno strofinaccio sporco).

Quattordicesima sequenza. Il matrimonio ripetuto

(Per tutto questo tempo il Padre in licenza ha marciato indefessamente. Tutti gli avvenimenti non hanno avuto su di lui il benché minimo effetto. Ora si dirige verso la Madre-Helka, si sofferma su di lei, la prende in braccio e, come nel primo atto, la trasporta avanti a passo di marcia serrato. Naturalmente, come allora, risuona la marcia *Grigia fanteria*).

Quindicesima sequenza. Il Prete

(Come sempre i momenti importanti della Famiglia sono accompagnati dalla presenza del Prete. Sta sul limitare della scena a attendere che il Padre in licenza riporti il corpo della Madre-Helka. Il Padre, come al solito, ha oltrepassato la ribalta e si trova nel territorio del pubblico. Ora fa ritorno sulla scena. Ma in questo momento non può mancare un altro personaggio che, da lontano ma fedelmente, accompagna sempre le sventure della Famiglia. Come sempre, sulla porta appare il Deportato-Zio Stasio con la sua custodia. Gira la manovella, KOLEDA DELLA VIGILIA, la stessa canzone, come se fosse ferita... Quando i due noti accordi striduli riecheggiano, il Padre in licenza si getta brutalmente sulle spalle il corpo della Madre-Helka. Sulla schiena gli pendono inerti la testa e il velo di Helka. Il Prete conduce questa coppia infelice. Tutto sparisce dietro la porta che io, naturalmente, chiudo).

PROPOSTE DI LAVORO

Crediamo che, a questo punto, proporre il compito sia superfluo. Un elenco di copioni da «sceneggiare» lo trovate nella rubrica «Lettori in redazione». Come metodo di scrittura vedetevela voi. Noi siamo soliti stendere la sceneggiatura su foglio a parte, a fronte del testo-dialogo.

Ma anche «L'ultima caccia» aspetta un regista-sceneggiatore!

PROSPETTIVA SOCIALE NEI DRAMMI DI MARIO FRATTI

**È necessario ricondurre l'uomo
alla giusta dimensione umana.**

Orazio Tanelli

Pirandello e Fratti

Il teatro di Mario Fratti, che ha suscitato discussioni e ammirazione per il dissidio che contrasta realtà e finzione, individuo e società, razzismo e violenza sessuale, desiderio di libertà ed ingiustizia sociale, è erede più di Luigi Pirandello che di Eduardo De Filippo. E quanto più Fratti si avvicina a Pirandello, sia il drammaturgo (*Così è se vi pare. Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Liolà*) che il narratore (*La carriola, Il pipistrello, La giara, Il fu Mattia Pascal, La Madonnina*), tanto più egli riesce nella sua evoluzione della realtà drammatica della vita e della morte dei personaggi che vivono una loro vita autonoma (essendo vivi in carne ed ossa) ma non possono sfuggire l'ambiente sociale in cui sono condannati a condurre la loro esistenza. Entrambi, Pirandello e Fratti, concepiscono l'esistenza come «espressione della pena di vivere» e rifuggono dalle caricature che De Filippo macchina nel suo genere teatrale. La constatazione frattiana del «dolore» diventa più realistica al cospetto di una società che restringe la libertà dei personaggi che vanamente cercano una soluzione esatta ed adeguata nell'illusione soggettiva, allorquando ricorrono ad una fede, ad una religione che predica solo la tolleranza dei mali, ma non risolve le incombenze della vita.

Entrambi, Pirandello e Fratti, condotti verso una dimensione più realistica della vita e ver-

so uno scetticismo di sapore esistenzialista, scoprono un relativismo in cui la verità non può essere raggiunta seguendo la ragione umana e gli stimoli della fede; anzi, col problema della relatività che pone in dubbio ogni opinione dei personaggi, i due drammaturghi cercano di reagire a quel nichilismo assoluto per giungere ad una Fede che è ammessa come esigenza spirituale degli uomini e non come concezione dogmatica. Solo così si può spiegare la pazzia di Enrico IV, quella della signora Frola e del signor Ponza, il *Cadavere vivente* di Tolstoj, la doppia personalità di Mattia Pascal, ed i personaggi frattiani de *La gabbia, I frigoriferi, Il suicidio*.

Mario Fratti è nato a L'Aquila, nell'Abruzzo, nel 1927. Dopo aver conseguito la laurea in lingue e letteratura straniera presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha iniziato la sua carriera come scrittore, traduttore e giornalista. Già noto in Italia come drammaturgo, nel 1963 egli venne negli Stati Uniti in occasione della presentazione del suo dramma *L'Accademia* in prima mondiale. Il grande successo, le molte offerte d'insegnamento e le numerose commissioni teatrali e televisive lo indussero a restare qui. Oggigiorno, grazie al suo instancabile attivismo letterario e drammatico, Fratti insegna a livello universitario a New York, collabora a nove riviste, ha pubblicato 41 commedie in inglese, 37 in italiano, 7 in diciotto lingue, 2 sillogi poetiche ed ha ricevuto più di

33 premi teatrali. Un successo impareggiabile. Ma vediamo perché.

La chiave di lettura

Il discorso di Pirandello sulla relatività dell'individuo rispetto all'ambiente è stato ripreso sapientemente da Fratti. Infatti, il critico che legge i drammi di Fratti e vi riflette sopra, non può non scoprirvi una chiave preziosa di lettura che mette in luce la prospezione sociale allo stesso tempo che ne analizza l'introspezione psicologica dei personaggi. In tal modo, lo studio esegetico della problematica sociale gli offre un'analisi rivolta alle relazioni tra individuo e società, tra le istituzioni che limitano la libertà umana e certe forme ideologiche di pensiero che si oppongono alla «mediocrità del vulgus» nel tentativo di ristabilire i valori creativi dello spirito. E il Pirandello de *La giara* viene arricchito col Fratti de *La gabbia*, in cui la tensione lirica emerge dall'intrigo di eventi inaspettati ma verosimili, in cui gli elementi sociali riassorbono l'individuo nella strettoia labirintica dell'ambiente. Gli intenti socio-biologici di Fratti sono evidenti: il giovane intellettuale de *La gabbia* tenta di mantenersi puro ed incontaminato dai mali che lo circondano e, a questo scopo, si rinchioda in una gabbia nell'appartamento che condivide con i suoi familiari. L'ambiente familiare è naturalmente contrario a tale isolamento che ci ricorda quello de *Il barone rampante* di Calvino, con la differenza che costui aveva più spazio per muoversi fra gli alberi dell'orto. Invano i membri della famiglia tentano di dissuadere il giovane dal suo proposito. La voluttuosa cognata Chiara è la sola che riesce a comunicare in qualche modo col giovane: pigra, passa tutta la giornata sul letto piazzato a poca distanza dalla gabbia, e si accorge che le sue forme sensuali non passano inosservate. Ed è così che escogita un gioco atroce di sapore pirandelliano (quello di Enrico IV dopo che si è accorto che non è più pazzo e continua la finta pazzia): Chiara, pur di guadagnare la libertà da suo marito Pietro (l'azione si svolge quando in Italia non c'era il divorzio), farà innamorare perdutamente il giovane Cristiano, che in un momento di estrema gelosia ammazzerà il fratello (cfr. *Oggi e do-*

mani, Pescara, gennaio-febbraio 1977, p. 41).

Come Fratti è riuscito ne *La gabbia* a ritrarre un ambiente dal quale non si può sfuggire se non mediante l'uccisione e la complicità di omicidio, così egli riesce anche in altri drammi mediante una tecnica schematica del dialogo che rifugge da lunghi discorsi e crea spesso una tensione di ambiguità e di incomunicabilità tra i personaggi. Fratti analizza i problemi razziali (*Le razze*), la povertà, l'antifemminismo, le ingiustizie giudiziarie, i pregiudizi degli idioti e dei puritani, la droga, il suicidio, la prostituzione, lo stupro, l'adulterio, ecc. In un'età in cui non dovrebbe esitare la filosofia stoica, si hanno più suicidi che ai tempi di Nerone e di Seneca. E l'uomo cerca di liberarsi dalle catene sociali mediante la morte volontaria che è preferita alla viltà della schiavitù del pensiero e alla rinuncia della libertà umana: Socrate e Seneca, Pavese e Incoronato, Mastronardi e Noschese, nonché i suicidi di Jamestown votati ad un falso feticismo religioso.

Comicità grottesca

Non sempre, però, la risonanza della filosofia stoica trova la soluzione dei mali sociali nel suicidio: spesso i personaggi di Fratti trovano la propria salvezza dalle strettezze della vita nella prostituzione o nella droga o nell'evasione (che molto spesso non si verifica come ne *I rinoceronti* di Eugenio Ionesco). Questi tre espedienti soluzioni, più o meno abietti, causano un suicidio spirituale, che non si può curare con nessuna medicina o tecnica psicoanalitica (*Schiavi; La vittima; David, figlio di Sam; La terza figlia*). E il motivo dell'evasione dalla società non si avvera; anzi rende la vita stessa più aspra e meno accettabile, nonostante l'umorismo dell'autore. E, al pari di Pirandello, Fratti presenta due momenti comici della nostra vita esistenziale: la percezione ridicola degli atti umani e la riflessione tragica su di essi. Il comico viene evocato nella vita oggettiva dei personaggi, mentre l'umorismo tragico è rappresentato soggettivamente, poiché anche lo spettatore viene chiamato in causa e viene coinvolto nella vicenda comica.

Il riso pariniano di De Filippo è raro sia in Pirandello che in Fratti. Per questi due il riso

si trasforma in una smorfia grottesca che ci ricorda le maschere della tragedia greca, ci rivela un cinismo ossessionante che si avvicina più a Jean Anouilh che ad André Gide, poiché la realtà è nuda ed arida, la relatività della verità opprime, le facezie sono crudeli. Mentre di Pirandello si è parlato di «cerebralismo», di Fratti si parlerà di «prospezione sociale» e di «introspezione psicologica». L'una e l'altra caratteristica tematica, essenziale anche nel teatro di Pirandello, fanno assurgere il lettore all'idea di convergenza tra la follia e la genialità; infatti, sia il genio che il pazzo sono considerati dalla società imborghesita come delle malformazioni anormali dell'individuo, l'una fisiologica e l'altra cerebrale, direbbe Pirandello, come pure sono considerate malformazioni sociali il povero e il ricco, e dicotomie politiche la estrema destra e l'estrema sinistra nel contesto di una società capitalistica e consumistica, nella quale i poveri e i pazzi sono più numerosi. Il genio può accettare il suo stato di povertà, ma non può conformarsi alla mediocrità della massa, poiché non condivide la formula aristotelica dell'«in medio stat virtus» e crede che «in medio stat mediocritas»; il pazzo, dal canto suo, crede che gli altri non siano capaci di conformarsi al suo stato esistenziale e si ribella, sfociando nella violenza carnale, nella solitudine, nell'incomprensione, nella protesta, distruggendo le impalcature provvisorie del senso comune.

Una società malata da «compatire»

Solo in questa prospezione sociale in cui convergono gli estremi poli di una società che crede nella religione ma ammette il divorzio e l'aborto, crede nella famiglia ma ne causa la disintegrazione, crede nella libertà ma ne causa la perdita, solo in questo contesto sociale, dico, si possono capire sia *I frigoriferi* di Fratti che i *Rinoceronti* di Ionesco, poiché questi lavori drammatici trasportano gli impulsi antisociali ed anarchici di Pirandello in un mondo più assurdo ed irrazionale, tanto grottesco e terribile che sembra irreali: il mondo atroce dei mostri di Ionesco da un lato somiglia alle divinità malefiche della società mitologica di Jean Cocteau (*La machine infernale*), dall'altro ci ricordano il gigantesco Leviathan

di Tommaso Hobbes, il mostro biblico che forza gli individui a rinunciare alla propria libertà e moralità in nome del concetto astratto ed artificiale della «sovranità» del governo; Fratti non solo si ribella, come i suoi personaggi, al sistema sociale in cui l'autorità governativa muove gli individui come manichini e pupazzi (*La casa delle bambole* di Ibsen), ma raggiunge anche, teoricamente, la tesi di Cesare Lombroso che sostiene che il criminale è, in realtà, un uomo diventato malato a causa dell'ambiente in cui vive e non ha alcuna responsabilità morale per la sua colpevolezza, ma desta solo pietà. Anche l'ambiente familiare può a volte causare distorsioni morali nell'individuo fino al punto di sviluppare influenze psicopatiche che producono il complesso di Edipo (Marcel Proust), o l'incesto, o il parricidio, o il matricidio. I grandi scimmioni innamorati de *I frigoriferi* si muovono fra donne nude che devono sottomettersi per forza alla violenza del sesso; Fratti unisce sapientemente il sacro col profano, il comico con l'osceno, il reale col grottesco. Forse gli scimmioni, così innamorati, possono rendersi conto se quelle donne nude siano le loro madri, le loro sorelle o le loro cognate? Da qui la prospezione sociale di Fratti viene trasportata sul piano della famiglia o, meglio, della disintegrazione della famiglia. Ed aveva ragione Sigmund Freud col suo metodo psicanalitico che curava i nevrotici mediante la ricerca di influenze psicosessuali riposte nello stato inconscio dell'individuo.

Tale stato inconscio viene messo sulla scena teatrale da Fratti con *I seduttori* (un musical tratto da *L'Accademia*) che rientra nell'introspezione del sesso condotta con abilità satirica che ci ricorda il *Don Juan* di Lord Byron e il *Don Giovanni in Sicilia* di Vitaliano Brancati: il mondo di Fratti, più assurdo e meno dongiovannesco, si arricchisce della caricatura del fascismo e dell'ammirazione per gli Americani. Tale ammirazione, mista con pietà, esiste pure in *Eleonora Duse* e in *Che Guevara*: l'una stava morendo di freddo vicino alla porta chiusa del teatro dove un'insegnante la idolatrava, l'altro è presentato allorché venne catturato e ucciso dalle truppe della Bolivia e dagli agenti della CIA. E desta pietà la madre maltrattata dalla giovane coppia de *Il suicidio*

come ci fa piangere l'autoaccecamento di Edipo sia in Gide che in Cocteau. Una giovane coppia, infatti, aspetta la madre (la suocera dell'uomo) che vive con loro e che tarda a tornare in casa; credono che ella abbia commesso il suicidio a causa dei loro maltrattamenti e si rammaricano per il corso che potrebbe prendere l'investigazione relativa al caso. La madre, però, con loro grande sorpresa, torna dopo aver fatto una buona azione, ed essi ricominciano spietatamente il ciclo dei loro maltrattamenti. Questa crudeltà è ben lontana dalla concezione dell'uomo rousseauiano, che è buono per natura: la società ha corrotto questa sua bontà originaria ed ha causato l'ho-mo homini lupus di Hobbes.

Ristabilire i giusti valori morali

Fratti, con la sua prospezione sociale, non solo vuole additare al vasto pubblico i mali oscuri e palesi della società e le cause della disintegrazione della famiglia e la perdita della libertà umana, della società, della famiglia e della scuola. Il suo linguaggio è preciso e scarno, privo di quegli stridori onomatopeici ed aggettivi inutili che distoglierebbero il lettore e lo spettatore dal vero messaggio del dramma: infatti, il linguaggio di Fratti è caratterizzato dal vocabolo tecnico che si amalgama con la formula scientifica e non si esaurisce nell'impegno provinciale e popolare, ma assurge ad una vera e propria ideologia sociale, la cui cri-

si iniziò col fascismo e culmina oggi con la disintegrazione della famiglia. L'umanità ha fatto passi giganteschi nel mondo della tecnologia e della scienza: ha trapiantato cuori umani, ha prodotto il bimbo in provetta, ha messo piede sulla luna, ha inventato computer, ha creato armi nucleari per l'autodistruzione, ha intessuto sistemi di telecomunicazioni e televisivi impareggiabili. E l'umanità sarebbe grande se potesse superare la sua sterilità morale causata da assurde ideologie e dalla decadenza dei nostri rapporti con la divinità.

È necessario, direbbe Fratti, superare quella ipocrisia che ci fa accettare la presenza del male nel mondo, quel male originato dalla pazzia satanica della superbia, il più grande dei peccati capitali. È necessario, direbbe Fratti, ricondurre l'uomo alla giusta dimensione umana in cui si possano superare la nevrosi e l'alienazione. È necessario, direbbe Fratti, ristabilire i giusti valori sociali che non privino gli uomini della loro libertà e del loro senso comune di giustizia e di moralità. Solo in questi termini, che sono immanenti e trascendenti allo stesso tempo, si potrà verificare l'umanizzazione della tecnologia che è la futura salvezza dell'uomo: o controlliamo la tecnologia o la tecnologia ci controllerà con le sue morse beffarde ed inumane. Questo «nuovo umanesimo», più realistico che romantico, si avvererà solo sotto il cielo stellato di Dio, che permette la tecnologia ed illumina l'uomo nel sentiero ambito della sua libertà.

FOTO-INSERTO

1. TEMPORALE, di August Strindberg

Regia di Giorgio Strehler.

Tino Carraro nella parte del Signore, funzionario in pensione (pag. 3).

2-4. L'ULTIMA CACCIA di Bolek Polivka

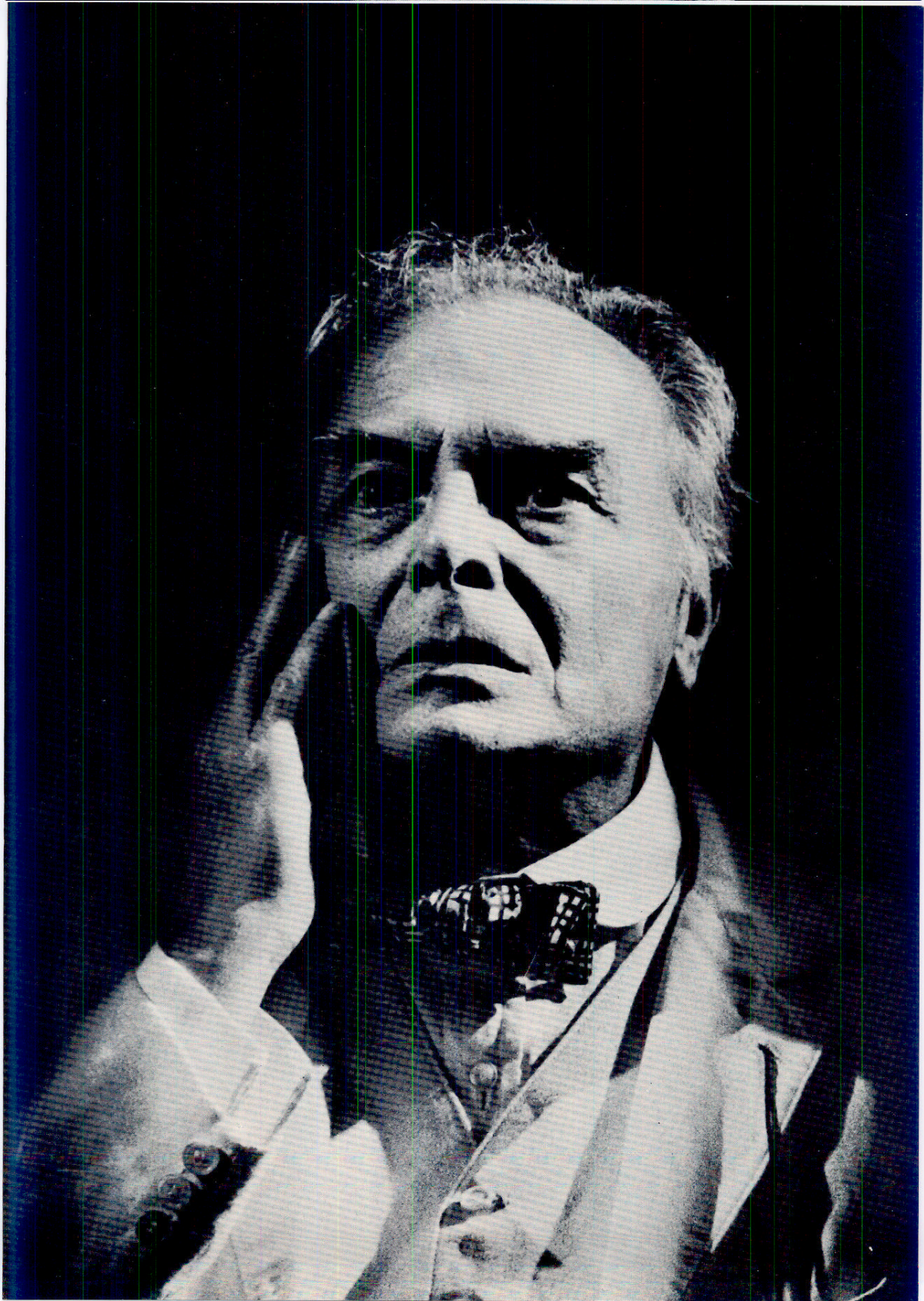
Il dottor Burke (Bolek Polivka) e l'ispettore forestale (Jiri Pecha) (pag. 12).

5-6. ANNI DI PIOMBO, di Margarethe von Trotta

Barbara Sukowa in Marianne.

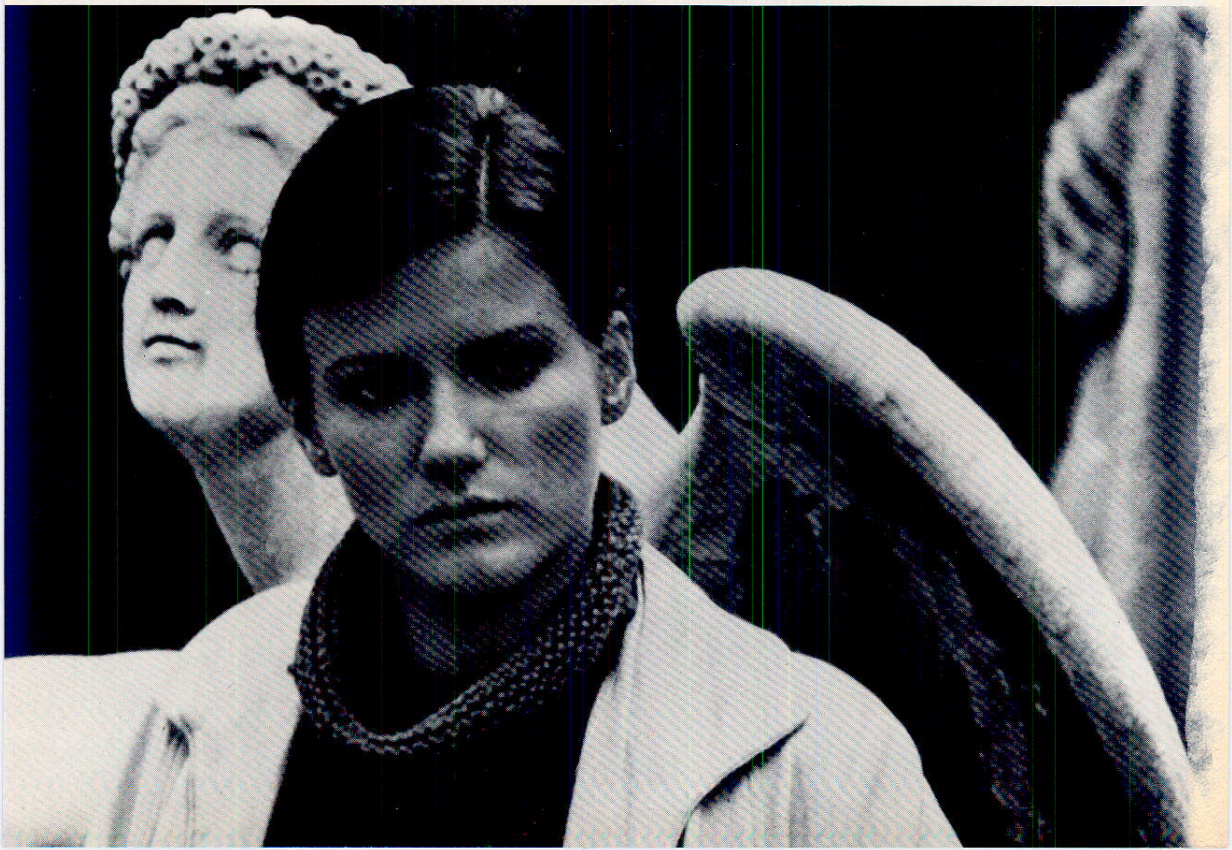
Jutta Lampe in Juliane (pag. 49).

In copertina: disegno di Leonardo da Vinci. Leonardo sulla Senna. Dalla collezione di Windsor.









ANNI DI PIOMBO

di Margarethe von Trotta

**Perchè chi dimentica il passato
è condannato a ripeterlo,
perchè anche nella contraddizione del terrorismo
una donna è una donna ...**

Federico Bianchessi Taccioli

1. La storia siamo noi.

All'indomani del raid delle «teste di cuoio» a Mogadiscio e dei misteriosi suicidi dei terroristi della banda Baader-Meinhof nel supercarcere di Stammheim, dieci registi del nuovo cinema tedesco misero mano alla cinepresa per raccontare, ciascuno dal suo punto di vista e ciascuno con il suo stile, quella triste stagione della storia. «Germania in autunno», uscito nel 1978, il titolo del film, un film a «episodi» sulla crisi di una società.

Il più sconvolgente dei «capitoli» fu quello diretto da Fassbinder. Il quale pensò bene che non c'era niente di meglio, per raccontare la malattia di una fase storica, che puntare la cinepresa su se stesso e mostrarsi e confessarsi nel proprio sfacelo, nella propria emarginazione, alcolizzato, pederasta, in fuga dalla vita, nascosto nella droga e nel vizio. Ma disposto a scegliersi come simbolo di quell'autunno.

Il senso era quello già scoperto dall'arte contemporanea quando ha identificato l'«atto» materiale del produrre come il momento della rivelazione dell'identità dell'uomo - artista, e quindi come il vero contenuto e il vero significato della sua opera. Filmando se stesso, Fassbinder ha messo a nudo non soltanto l'impasto del suo corpo e della sua anima (o ideologia?), ma anche l'essenza della storia: la storia dalla quale nessuno può fuggire, perché ci vive addosso, sulla pelle, e che noi stessi, ciascuno di

noi, mentre mangia, mentre beve, mentre vive la sua vita quotidiana crea e ne viene creato. La storia siamo noi. Un concetto profondamente umanistico, che richiama quello dell'uomo misura di tutte le cose. E, in tempi più recenti, è forse il frutto più intelligente del femminismo: la scoperta che il privato è politica, cioè storia. Non si è liberi se non si è liberi in casa propria, la rivoluzione comincia tra le lenzuola. Non è forse come dire che il regno dei cieli dobbiamo prima cominciare a costruirlo dentro di noi? È stato anche il tema di un film sul '68, presentato all'ultima biennale di Venezia, «Il fattore soggettivo» di Helke Sander. Ed è il senso di quel fenomeno che molti superficialmente hanno chiamato «riflusso», che non è rinuncia a cambiare ma scelta di una strada diversa.

In questo clima e in queste circostanze, germoglia l'idea di «Bleiernzeit», il «tempo plumbeo». Margarethe von Trotta è con Schloendorff a seguire i funerali dei terroristi «suicidi». Tra la gente, incontra Christiane Ensslin, sorella di Gudrun, una delle donne della Rote Armee Fraktion e una delle figure più oscure del terrorismo tedesco: non si sa a quali imprese abbia partecipato, non si sa quale fosse con precisione il suo ruolo, la sua morte è tra quelle che lasciano più dubbi circa la sincerità della versione ufficiale. Christiane ha tenuto un diario, racconta a Margarethe von Trotta dei suoi dubbi, delle sue angosce, e poi dei suoi rapporti con

la sorella, della loro infanzia, della loro adolescenza.

La regista capisce che quella storia privata che parla di un padre pastore protestante, di camicette allacciate reciprocamente, di balli scolastici, di caratteri opposti che poi si scambiano specularmente, di ribellioni intime e sociali, di fughe, e poi di incontri nei parlatori delle prigioni, e di pacchi con oggetti di conforto, e poi del trauma di una morte incomprensibile, di un bambino innocente colpito (col vetriolo nella realtà, con le fiamme nel film), di una ricerca della verità che tutti ostacolano, che quella storia era l'altra storia del terrorismo: non di quello dei mass-media, della televisione o dei giornali, non quello dell'orrore in diretta, non quello del sangue, delle bombe e dei mitra, ma di quello vissuto come dolore privato, come dissidio e conflitto tra obiettivi e mezzi, come tragedia di sentimenti oltre che di ideali. Non raccontando di Gudrun, Margarethe von Trotta ha capito di poter trovare la chiave, ma raccontando di Christiane: e della Gudrun che si rifletteva su di lei.

2. Parliamo di donne.

«Anni di piombo» nasce più come un film sulla donna che sul terrorismo. Anche le altre opere di Margarethe von Trotta confermano che la pista da seguire per introdursi nel suo mondo è quella che passa per l'«altra metà del cielo». In «Fuoco di paglia» aveva raccontato di una donna sposata e insoddisfatta che cerca di emanciparsi, ma il suo esperimento finisce inaspettatamente a indurla a risposarsi di nuovo. Dimostrazione di come si possa capitolare davanti ai condizionamenti della società. «Secondo risveglio di Crista Klages» era invece la storia di una donna costretta all'illegalità per difendere il proprio lavoro e mostrava l'utopia di una solidarietà tra donne anche se appartenenti a mondi del tutto diversi. Il suo ultimo film, «Sorelle», mostra invece una donna indipendente, emancipata, ma solo in apparenza: in realtà ha adottato per sé l'ideologia maschile e come un uomo «machista» tende a sottomettere il membro più debole del suo rapporto personale, in questo caso la sorella.

La «femminilità» è quindi il leit-motiv comune

a tutte le opere di una regista intenzionata a cercare le possibilità di un cinema delle donne sulle donne. Ma in cosa consiste il «femminino» della von Trotta? Qual è il significato dell'essere donna nei suoi film? Due aspetti vengono in primo piano. Da un lato, la debolezza: a volte mascherata da spavalderia o da sicurezza, ma in realtà pronta a travolgere propositi, ideali, valori. La donna è debole: non per colpa sua, ma perché priva di indipendenza. Il secondo aspetto è quello dei sentimenti. Può forse sembrare un'accoppiata di luoghi comuni ben poco femminista: debolezza e sentimenti. E infatti c'è chi ha accusato di questo Margarethe von Trotta. Ma non si tratta di una visione arretrata o di una scelta a priori: piuttosto di un tentativo di analisi sincera in cui la debolezza può diventare stimolo a superare gli ostacoli, e i sentimenti si configurano come lezione morale e storica.

I sentimenti delle donne diventano insegnamento. E monito: a ricordarsi dell'umanità dell'uomo, a capire quando le fredde mani della ragione devono essere scaldate dal cuore. La donna come coscienza sentimentale della storia: questo è in fondo il messaggio della von Trotta. Dove «sentimentale» non ha nessuna accezione negativa, ma diventa il marchio distintivo di un programma di rinnovamento. Vediamo come i due aspetti, la debolezza e i sentimenti, si manifestano nella trama di «Anni di piombo». La debolezza fondamentale delle due ragazze nasce innanzitutto dal confronto con la figura paterna: severo, autoritario, di una rigida moralità luterana. Marianne è la sua favorita, perché si rassegna alla sua parte di debole e usa la grazia e i sentimenti per conquistarlo. Juliane, ribelle, testarda, viene d'altro canto indebolita dagli insuccessi in famiglia e a scuola, e la sua sicurezza è solo esteriore. Soltanto nella reciproca intima solidarietà di sorelle si sentono davvero sicure.

C'è poi la scoperta, nei documentari proiettati dal padre sui campi di sterminio nazisti e sugli affamati del terzo mondo, di una più generale e drastica debolezza. Il padre è forte, perché è dei pochi che osano ricordare al mondo i suoi peccati, ma è anche incapace di redimerli, il sangue versato da Cristo (nel quadro del Crocifisso) non è stato sufficiente a lavare l'ingiustizia dal mondo. E quando Marianne sceglie

di rifiutare la propria debolezza femminile e il proprio sentimento di «figlia modello» per fare guerra, guerra violenta, alle strutture della società, non ricade forse però in un'altra debolezza, quella, appunto, della violenza? Più forte è, anche questa volta, Juliane, che preferisce battersi pacificamente, con le leggi, i referendum, la stampa. Ed è forte poi nel non arrendersi alla verità ufficiale, nel cercare la verità contro tutto e contro tutti. Ma è ancora una volta costretta a prendere atto della propria debolezza davanti all'invalidabile muro dell'indifferenza. La debolezza impone a Marianne la violenza, ripagata con la violenza della prigione e della morte (a sua volta frutto della debolezza della società?). La debolezza impone a Juliane — o tenta di imporle — il silenzio, l'oblio. La risposta alla debolezza sono i sentimenti. Con i sentimenti le bambine reagiscono alle angosce della vita familiare, con i sentimenti Marianne e Juliane si aiutano a resistere alle torture della prigione, con i sentimenti Juliane è alla fine più forte di Marianne e della «congiura del silenzio». La condanna di Marianne è avere rifiutato di essere donna, e cioè portatrice di affetti: ha lasciato il marito, che si è suicidato, ha lasciato il figlio, chiuso in collegio, vive in gruppo di gente feroce, dura, arida. Ha voluto fare di pietra il suo cuore, ma questa non è la strada giusta, perché dimentica l'umanità, fino a riscoprirne il valore tra le mura della cella d'isolamento. Juliane non ha scambiato la forza per la violenza e ha avuto fede nel messaggio del padre, ha scelto di raccontare, di far vedere, di ricordare alla gente che ci sono delle colpe nella storia e nella vita e che se la ragione addormentata evoca mostri, quando è sveglia evoca sentimenti.

3. Le ragioni della memoria.

La memoria è la grande frontiera dell'uomo del XX secolo. Come nell'800 si esploravano i continenti, nel '900 si è scoperta ed esplorata questa facoltà dai risvolti un tempo inimmaginabili. Le avventure letterarie del nostro tempo si sono svolte tutte lì dentro, nei confini insieme angusti e smisurati delle cellule grigie, tra i flussi e i reflussi dei ricordi. Nella memoria si è cercata la medicina dell'angoscia e dell'infeli-

cità umana. Nella memoria si è trovata un'immagine nuova del tempo e dello spazio. Trasferita sui microcircuiti dei computer e potenziata all'inverosimile, è stata posta alla base del sistema nervoso della nostra civiltà. Eppure, o forse proprio per questo, siamo tanto pronti a dimenticare, illusi di poter chiudere il passato in un archivio sperduto o addirittura di poterlo cancellare come un nastro magnetico.

«Anni di piombo» è invece un apologo della memoria. Chi dimentica il proprio passato è condannato a ripeterlo: il monito vale per la Germania, ma vale anche per ciascuno di noi. È manifesta una poesia della memoria nel film di Margarethe von Trotta specialmente negli splendidi flash-back sull'infanzia e l'adolescenza di Juliane e Marianne. E c'è anche la memoria, anzi le memorie, della poesia: a scuola, dove Juliane recita Brecht per contestare Rilke, la tradizione, imparato giudiziosamente da Marianne. Ma la memoria è storia: ed ecco i documentari sugli orrori del mondo. La memoria è morale: significa non nascondersi la verità, non fingere d'ignorarla, non vivere come se non fosse successo niente. Le morti di Stammheim hanno agito come un colpo di spugna, come un trauma che ha spinto un popolo a cancellare e rimuovere il dramma del terrorismo e, con esso, i terroristi. Senza più voler sapere chi erano, come sono morti e per che cosa, l'opinione pubblica tedesca ha chiesto solo di dimenticare. È sbagliato cercare perciò un film «sul» terrorismo: è invece un film sui sentimenti e sulla memoria.

Si potrebbe rimproverare alla von Trotta di avere «dimenticato» qualcosa anche lei: e cioè le violenze dei terroristi. Non vediamo nulla di ciò che fa Marianne nella clandestinità, non vediamo nessuno dei sanguinosi attentati eseguiti dagli uomini della RAF, non ci sono le altre vittime, le loro vittime. Qualcuno sente come parziale la pietà mostrata solo verso quelli che sono stati a loro volta aguzzini e assassini. Ma non è difficile rispondere.

Primo: il film si propone volutamente di indagare sulla verità del terrorismo al di fuori di quella mostrata quotidianamente dai mass-media. Le immagini del sangue, dei morti, della violenza, le abbiamo già tutti nelle nostre coscienze. Ed esse rischiano di cancellare una par-

te non trascurabile della nostra umanità.

Secondo: la von Trotta non vuole «dimenticare», vuole ricordare, ricordare completamente.

Il suo film finisce con il figlio della terrorista che grida alla zia: «spreche!» «parla!». È il grido rivolto alla intera società da parte di chi non vuole affatto dimenticare il terrorismo, di chi, senza indulgenze, vuole sapere l'intera verità. Ora, questa verità, secondo la regista, non è ancora completa: e mostrarne una parte, sulla quale non abbiamo documenti certi, salvo le immagini dei telegiornali, sarebbe a sua volta una parzialità.

Terzo: in questo modo, ogni spettatore è incitato a scoprire la verità, a costruire il quadro, ancora incompleto, volutamente incompleto, della verità. E questo significa educare a non dimenticare. Uno spettacolo di film gangster o western, con spari, scoppi, sangue, ci renderebbe forse più tranquilli, più sicuri di poter archiviare il caso, certo non più disponibili a sapere quanto la ferocia ha contagiato anche noi stessi e la nostra società. Le «assenze» di *«Anni di piombo»* sono un appello a essere come Juliane, a porci delle domande e a cercare delle risposte, anche quando ci dicono che ormai i problemi assillanti sono altri e che il terrorismo «è finito nella pattumiera della storia». Ne siamo così sicuri?

Quarto. Non è mostrando «azioni esemplari» che il personaggio di Marianne sarebbe risultato più completo di come è. I colloqui in carcere, le liti tra lei e Juliane, non lasciando in ombra nulla della scelta terrorista, delle responsabilità storiche e morali e della consapevolezza da parte di Marianne di essere giudicata in errore. Quinto: la coerenza stilistica e narrativa. Ciò che ci viene mostrato è solo quanto la stessa Juliane — il soggetto del film — ha visto e saputo di sua sorella. Ed essendo inoltre un film di psicologie e di idee più che di fatti, l'«accaduto» resta fuori dalla scena. Come nelle tragedie greche.

4. I volti.

Si è parlato di Bergman, a proposito dello stile di questo film. In effetti ci sono molti elementi di quei «drammi nordici» dalle precise caratteristiche formali e di contenuto che costituiscono

no i capolavori del regista svedese. L'isolamento dei personaggi, fisico ma soprattutto interiore; il senso di un peccato originale che grava sulle spalle degli individui e della società; l'ansia di liberazione dalle convenzioni e dalle norme borghesi; la scarsità di fatti esteriori e l'enorme tumulto di vicende intime, chiuse nell'anima ma capaci di esplodere improvvisamente; la ricerca di una verità scritta sui volti e sui corpi degli uomini piuttosto che nelle loro parole, nei loro gesti piuttosto che nelle loro «imprese». E in questo hanno enorme risalto le due interpreti: Juditta Lange (Juliane) e Barbara Sukova (Marianne).

Il linguaggio di Margarethe von Trotta segue anch'esso, come quello di Bergman, le oscillazioni tra realismo e surrealismo, alla ricerca di immagini-simbolo, a volte di immagini-metafora, come quella della sovrapposizione dei volti sul vetro del parlatorio, a indicare lo sdoppiamento di una stessa personalità (le due sorelle condividono gli stessi ideali), o come le immagini del padre-pastore dal pulpito e dello scambio dei maglioni in parlatorio. A volte, si avverte qualche forzatura di gusto e di tensione (la musica melodrammatica durante il collasso di Juliane dopo la visita alla camera ardente di Marianne, le scene in Italia). Ma sono solo brevi stonature di un'opera molto coerente.

Rispetto a Bergman, Margarethe von Trotta dimostra un maggiore ottimismo, una fiducia illuminista nella possibilità che la «verità» possa essere, un giorno, trovata attraverso un'indagine logica e che essa possa portare la salvezza. E la fiducia (romantica? marxista?) che la verità si trovi nascosta nella storia. Basta cercare, basta non chiudere gli occhi, e saremo salvi. Ed è forse proprio questo ottimismo, peraltro nobilissimo, che lascia un soffio di perplessità. Siamo proprio sicuri che la verità ci farà salvi? Ma, del resto, l'uomo è Edipo, e cercare la verità fino in fondo è la ragione del suo esistere, a qualsiasi condizione. E a qualsiasi rischio. Se nella verità incontrerà la propria colpa, ne subirà le conseguenze, perderà forse la vista ma acquisterà la coscienza. *«Anni di piombo»*, se non altro, ci ricorda proprio questa prima e fondamentale «verità» umana: non rinunciare mai a cercare la verità, la verità intera, senza la quale siamo uomini soltanto a metà.

IL TEMPO DELLE MELE

di Claude Pinoteau

Una commedia alla francese leggera come una piuma, svagata come una farfalla.

Valerio Guslandi

Dovevano essere dei «tempi di piombo» (parfrasando il film vincitore all'ultimo festival di Venezia) e invece, all'improvviso, è scoppiato il tempo «delle mele».

Senza dubbio la pellicola francese diretta da Claude Pinoteau, intitolata appunto «Il tempo delle mele», rappresenta il fenomeno più incredibile che si sia verificato nel mondo del cinema in questi ultimi due anni: successo travolgente, locali presi d'assalto da una folla di adolescenti. E siccome sono proprio gli adolescenti a rappresentare la maggioranza degli spettatori su cui può contare oggi il cinema in Italia e nel mondo, significa che il pubblico tout court è favorevole a questo tipo di lavori, anzi, l'ha eletto a specchio della realtà, lo premia perché gli racconta le cose come stanno.

All'uscita dei cinematografi, nell'intervallo tra un tempo e l'altro, si possono «rubare» frasi significative al proposito: «Stupendo!» «Finalmente un film che parla dei nostri problemi», «Anche a me sono successe le stesse cose che a Vic». I più critici si limitano a osservare «Cosa hanno messo a fare la storia dei genitori? Avevano paura che il film avesse meno successo?».

Un plebiscito. Ma che succede in questo «tempo delle mele» da scatenare tanto entusiasmo? Succede che Vic, una graziosa ragazzina sui quattordici anni, comincia a frequentare il liceo. Ad una festiccioia conosce Manthieu, suo coetaneo e si prende una bella cotta con conseguenti pene d'amore, mentre i genitori, forse

troppo assorbiti dal lavoro, finiscono col separarsi per una scappatella del papà, salvo tornare insieme alla fine del film. E non bisogna dimenticare una nonnetta sprint che dispensa saggi consigli a figli e nipoti.

Un film sugli adolescenti, ragazzi spensierati che non si drogano, non contestano, amano divertirsi, ascoltare la musica. Hanno pochi problemi, tutti causati dal loro giovane cuore, il loro solo desiderio è di avere un piccolo spazio per sognare. Niente più miti da imitare, niente più politica: se qualcosa non va, basta «staccare» col resto del mondo, basta appendere fuori della porta un cartello di divieto di transito.

In questo simili alla generazione dei nonni, che hanno però dalla loro la saggezza e sanno sempre come cavarsela, come trovare la parola giusta al momento giusto, mentre i genitori peccano un po' di infantilismo.

Dal momento che l'identificazione degli spettatori è totale, si potrebbe pensare che i ragazzi sentano di appartenere allo stesso status sociale dei personaggi. I giovani di oggi, cioè, sarebbero come i protagonisti immaginari dello schermo: spensierati e tranquilli, soddisfatti e motivati, con gli inevitabili problemucci di cuore.

Identiche reazioni si hanno da parte di adolescenti di diverse estrazioni sociali e questo crea un'ipotesi di livellamento sino a qualche tempo fa utopistica.

Fin qui le considerazioni immediate. Ma dietro

gli entusiasmi dilaganti è meglio porsi interrogativi ulteriori:

- L'identificazione degli spettatori, non è piuttosto un desiderio di evasione dalla realtà, un rifiuto positivo di una società in crisi?
- Al contrario, la nostra società sta producendo questo tipo di gioventù perché ha finalmente compreso quali sono i valori positivi della vita?
- Se si tratta di un'evasione, è possibile soltanto sotto forma di fuga verso il sogno-cinema (evasione passiva) o come spunto per una vera e propria «rivoluzione» (evasione attiva)?
- Esiste davvero, almeno tra i giovani, un livellamento sociale?
- Non è in fondo, anche questo film, un'ope-

razione occulta per addormentare le coscienze, gratificando lo spettatore e rendendolo meno ostile nei confronti della società?

- Non sarebbe utile, da parte di chi si dedica all'educazione giovanile, osservare questo fenomeno per capire meglio il mondo con cui è a contatto?

E molti altri interrogativi.

IL TEMPO DELLE MELE (La boum)

regia: Claude Pinoteau

soggetto e sceneggiatura: Claude Pinoteau e Danièle Thompson

musica: Vladimir Cosma

interpreti: Claude Brasseur (il padre), Brigitte Fossey (la madre), Sophie Marceau (Vic), Denise Grey (la nonna)

origine: Francia, 1981

RECENSIONI

MEPHISTO

di István Szabò

**“Tu sei quello che sei. Mettiti pure in testa una parrucca con milioni di riccioli ...”
I rapporti dell'artista, dell'intellettuale con il potere.**

Valerio Guslandi

Germania anni '20. Hendrik Höfgen è un promettente attore giovane che è riuscito a compiere il gran salto da Amburgo a Berlino. Recitare è la sua ragione di vita, non lo interessano i cambiamenti politici che si stanno preparando, anche se le sue simpatie sembrano andare alla sinistra, che gli permette di portare il teatro al popolo. L'avvento di Hitler provoca una rivoluzione anche nel mondo della cultura e

mentre molti fuggono all'estero, compresa sua moglie (figlia di uno scrittore antinazista), Hendrik resta in Germania, si sottomette a quel nazismo che sembrava osteggiare. Ne diventa uno strumento di propaganda, direttore del teatro nazionale, giustificando la sua viltà in nome della sopravvivenza dell'arte.

«Tu sei quel che sei. Mettiti in testa una parrucca con milioni di riccioli, calza un coturno

alto alcuni palmi, rimani pur sempre ciò che sei» dal Faust.

«Non è mostruoso che quell'attore, fingendo sulla scena una passione solo immaginata, tanto assoggetti al suo concetto l'animo, da tremare tutto e farsi pallido e smorto... e tutto questo, per chi?» dall'Amleto.

Le due citazioni tratte dai due lavori che Höfgen porta al successo nella Germania di Hitler, possono servire a comprendere la sua figura. Hendrik è ambizioso e vanitoso (lo vediamo all'inizio smaniare, geloso del successo di una collega), e, soprattutto, un bravo attore. Non altrettanto si può dire per l'uomo-Höfgen. In sostanza è un vigliacco che cerca di farsi strada, annullando se stesso nella speranza di ottenere favori e prestigio. Ci riesce benissimo con le donne, cui deve molto (grazie ad una attrice riesce ad entrare al teatro nazionale di Berlino, sposa la figlia di uno scrittore in vista dell'«intelligenza» liberale, un'altra attrice gli evita di essere messo al bando dai nazisti) e nei confronti delle quali, in fondo, è un mantenuto di lusso. Ci riesce altrettanto bene con gli uomini, anche se il gerarca che l'aiuta nella sua scalata al successo, gioca con lui come fosse un burattino.

Eppure Hendrik ha una giustificazione per tutti i compromessi che ha dovuto accettare. Deve fingere per mantenere in vita quell'arte senza padroni, quella poesia superiore che è il teatro.

È la Storia che ha voluto fargli vivere una stagione di barbarie, ma la sua «missione» viene innanzi tutto.

Per questo è veramente grande solo quando recita. Eppure, come dice proprio quel Mefistofele che lui incarna con vigore e maestria, può truccarsi e nascondersi, ma resta sempre quello che è: un debole, un sottomesso, un povero «attore» (come ad un certo momento lo apostrofa il gerarca con disprezzo), che potrà celebrare la potenza nazista imitandone gesti e parole, ma che si tradisce già dalla stretta di mano fragile e incerta.

Che cos'è l'arte, che cos'è l'attore? Queste sono le domande che nascono immediatamente dalla visione del film.

Se è vero che l'attore deve essere al di sopra delle parti, è altrettanto vero che Höfgen cerca la libertà attraverso il compromesso. Non com-

batte per ottenerla, come fanno quelli che fuggono all'estero o che cercano di opporsi al regime dall'interno e pagano con la vita, non è capace di avere il coraggio di avere delle idee, si limita ad adattarsi alla corrente.

In nome della continuità del teatro accetta di fare un buffone di corte, degradandolo così a puro strumento del potere (che significato può avere rappresentare l'Amleto in pieno nazismo?) e dichiarando la propria sconfitta e lo smarrimento nel finale in cui il piccolo insetto-Hendrik sarà chiamato a recitare per la consacrazione storica della follia germanica.

Nato nel 1938, István Szabó è uno dei più importanti registi ungheresi, con Jancsó e István Gaál. Dopo una serie di cortometraggi molto apprezzati soprattutto dai giovani, esordisce nel lungometraggio nel '64 con «L'età delle illusioni», ma è con «Padre» del 1966 che riesce a farsi notare anche all'estero, grazie alla sua capacità di critica e demistificazione, legate da un sottofondo di sarcasmo. Molto importanti sono, fra gli altri, «Film d'amore» ('70), «Via dei pompieri 25» ('73), particolarmente attenti ai problemi giovanili.

Filmografia:

Dal '61 al '64: dodici cortometraggi, di cui uno, «Te» ('63), premiato a Cannes, Tours e San Francisco

— lungometraggi:

1964: L'età delle illusioni («Vela d'argento» a Locarno)

1966: Padre (primo premio ex-aequo a Mosca)

1970: Film d'amore (presentato a Venezia)

1973: Via dei pompieri 25 (Gran premio a Locarno)

1976: Racconti di Budapest

1981: Mephisto (premio Fipresci e per la miglior sceneggiatura a Cannes)

MEPHISTO

regia: Istvan Szabo

interpreti: Klaus Maria Brandauer, Krystyna Janda, Rolf Hoppe

origine: Ungheria-Germania Federale, 1981

L'UOMO DI FERRO di Andrzej Wajda

“Preghiamo...”

Ezio Leoni

«Puoi ancora sperare...»

Sono le parole di una poesia del premio Nobel Czesław Miłosz che aprono l'ultima opera di Andrzej Wajda.

Il film si chiuderà tra le note di una canzone polacca dopo che Maciek Tomczyk, il figlio dell'«uomo di marmo» avrà depresso sul luogo dell'uccisione del padre il documento di Danzica con i ventun punti ottenuti da Solidarnosc. Tra questi due poli di afflato sociale sta, cruda e cinica, la frase di un ex dirigente dei cantieri che nelle battute conclusive esclama: «... Questo accordo non è valido, quello è solo un pezzo di carta...».

L'uomo di ferro si può definire un film di chiarificazione filmica e sociale: ne *L'uomo di marmo* Wajda narrava la ricerca d'identità di Agnieszka che, nel tenace progetto cinematografico su Mateusz Birkut (un muratore stakhanovista «monumentalizzato» nell'era staliniana, poi caduto in disgrazia) personificava le tribolazioni realizzative dell'idea filmica di Wajda regista (il soggetto contrastato, con 15 anni di rifiuto della censura, e il suo stesso stile enunciato pragmaticamente da Agnieszka: «macchina a mano e grandangolo»), l'ansia «famelicca» delle nuove generazioni di capire il proprio paese e se stessi, il coraggio e la fiducia («se il tuo lavoro è onesto, andrà in porto» diceva il padre della ragazza) di un popolo assetato di verità, in un dialogo con la propria storia attraverso il tempo.

Curato ed epico nella rievocazione, asciutto ed incalzante nei brani contemporanei, *L'uomo di marmo* si concludeva nella sede della TV di Varsavia con Agnieszka in cammino insieme a Maciek, figlio del defunto Birkut, verso una probabile sala di regia, per completare un'opera in divenire finalmente «posseduta» nella sua intierezza.

Era un finale ottimista che rispecchiava il sospirato varo del film in questione di Wajda e lo spirito della Polonia anni 70 che andava riscoprendo la propria coscienza, nel costruire più che nel recriminare.

L'uomo di ferro dà un colpo di spugna alle facili illusioni (ma non agli ideali veraci di base, proprio come nella triste realtà odierna...) e mostra come quel film di Agnieszka non andò mai in porto, come Birkut non fosse stato solo discreditato ed imprigionato ma successivamente anche ucciso negli scontri di Danzica, come il potere filosovietico (quello che vuole «il monopolio dalla culla alla tomba») non possa concedere più di tanto allo «stakhanovismo della verità».

La vicenda vede infatti Winkel, mediocre giornalista televisivo di regime, inviato a Danzica per cucire uno special che dia un'immagine negativa del movimento operaio ed in particolare di uno dei suoi leaders, Maciek Tomczyk.

La «spia» prende il treno per Gdansk (e qui il «mezzo» si profila subito come metafora di «trasporto» d'animo da un regime di falsità

ad un clima di solidarietà) ma ben presto si trova spaesato tra un direttore di fabbrica che ha spesso collassi «da quando non fa più il direttore», tra i dossier e la burocrazia che cercano di incasellare l'individuo («la civiltà dei funzionari» condannata da Grygiel), tra lo stato di proibizionismo alcolico deciso dal comitato di sciopero che mette a nudo anche fisicamente (tra sudori e tremanti) la sua insicurezza di fondo.

Ma ciò che più lo trova in crisi è proprio lo spirito di solidarietà che aleggia sugli «uomini di ferro» dei cantieri («noi dobbiamo unirvi» è la frase che serpeggia, indomabile) e che fa dei loro ideali qualcosa di pregnante e fecondo, non una stolido teoria da pseudointellettuali fatiscenti...

«Era il mattino del 14 agosto, in tre con 1500 volantini» racconta Maciek, e la Storia entra trionfalmente nella finzione e vengono rivissuti i momenti forti della «recherche» dell'identità polacca: quando nel '68 gli studenti scesero in piazza e gli operai non condivisero l'opportunità del momento (lo scontro tra Maciek e il padre, che fa pronunciare a quest'ultimo una frase chiave nell'economia concettuale: «non esiste bugia che possa durare a lungo»), quando nel '70 furono gli operai a muoversi e gli studenti, anche per ripicca, fecero orecchie da mercante (e fu allora che Mateusz Birkut perse la vita e il figlio trovò la forza per un cammino nuovo nell'esistenza, lasciò l'università — «potrei diventare ingegnere, ma avrei qualcosa in più da perdere» — e andò a lavorare in fabbrica alla riscoperta dei propri doveri e dei propri diritti di uomo).

Veniamo a sapere poi che Maciek e Agnieszka si sono messi insieme, hanno provato a tradurre in una mostra fotografica il vecchio progetto del film stroncato *Stelle di una stagione*, si sono sposati (con Lech Walesa come testimone, quasi un rimando allo stesso ruolo «politico» nella trattativa), hanno avuto un figlio, sono stati divisi dalle tensioni degli eventi, anche perché quando lui ha cominciato ad esporsi troppo, lei è stata messa in carcere.

È qui che Winkel va ad incontrarla ed in uno dei brani cinematograficamente meno felici (la cronaca della loro 'love story' è un po' melenso, con stralci di americanismo squallido nel-

l'abbraccio alla stazione) si ha il momento di coinvolgimento più forte per il telereporter «delatore» che riscopre bagliori di verità ed entra nei cantieri in sciopero non per falsare, filmando con ipocrisia, la realtà (e va sottolineato lo sguardo pietoso che viene rivolto a questo personaggio quando viene «scoperto» e lasciato «solo» proprio nel momento di massima «fusione collettiva»), ma per testimoniare a se stesso l'evolversi delle cose, tanto sincero quanto incredibile in un ambiente in cui sembra vigere l'assioma «per niente al mondo si può dividere il potere».

Ma è proprio questo il succo della crescita polacca (e il disaccordo col «vertice»), una ricerca non di potere ma di verità, così come il film di Wajda non è una ricerca di «riuscita estetica» ma di «implosione etica», in cui l'immagine cinematografica può cadere nella commo- zione forse nella retorica (è il caso soprattutto di *Da un paese lontano* di Zanussi), può perdere quel perfezionismo stilistico che cesella il capolavoro (com'è caratteristica dell'usuale cinema di Wajda) e può mescolare un'ironia spiccia con una storicità densa, quasi mitica se intendiamo con «mito» la forza dirompente non di un passato «legendario» ma di un presente che partecipa pienamente ad un ideale, che coinvolge senza mezzi termini.

Nel mostrare a Winkel i filmati dei fatti di Danzica, Dridek, il giovane impiegato televisivo, che fa da guida «virgiliana» nello svolgersi della narrazione, commenta: «bisognerebbe proiettarli giorno e notte a tutti gli operai della Polonia perché la smettano di illudersi», mentre il passato (come in *L'uomo di marmo*) ritorna in bianco e nero con gli striscioni, gli operai, i cortei, ma anche con i soldati, i carrarmati, gli arresti, le botte...

Alla ricerca della verità

Questo cercare la verità tra i fotogrammi cinematografici accomuna tutto l'universo filmico contemporaneo (basti pensare, in *Moses Wine detective*, alle lacrime sessantottesche di Richard Dreyfuss sugli spezzoni televisivi o all'angoscia di Juliane e Marianne di fronte ai documentari della barbarie nazista in *Anni di piombo*) e Wajda si sforza di creare non solo un cinema che ispiri a leggere il passato ma un

«cinema del presente» che legghi con immediatezza e sincerità la realtà documentaristica con la finzione (o meglio, in questo caso, con la ricostruzione cinematografica), che faccia percepire ad un'Europa dura di orecchi il grido lacerante di Solidarnosc (quell'abbraccio sulle battute «da polacco a polacco»...) mostrando una «politica» intesa come comprensione e dialogo, un vivere sociale in cui c'è sempre una croce da erigere in un posto o in un altro, in cui il «preghiamo» scaturisce non come rito o abitudine ma come bisogno di riflessione e di ricarica.

Lo specifico filmico de *L'uomo di ferro* non sono solo immagini che ci parlano di personaggi veri, ma uomini reali che vogliono immaginarsi più veri, che parlano tra loro, si confrontano, si verificano.

C'è meno lirismo che ne *L'uomo di marmo*, ma più asciuttezza ed incisività. Lì era un cinema che «svelava» (una realtà troppo proditoriamente insabbiata), qui è un'opera che «rivela» un modo verace di essere: l'augurio che viene indirizzato a Winkel «di rinnovare se stesso nella nuova Polonia», è rivolto implicitamente da Wajda ad ogni spettatore, proprio affinché l'uomo della facile esaltazione marmorea sappia calarsi e comprendersi nella ferrea dinamica della quotidianità, scoprendo magari nel profondo del proprio animo un «cuore di carne» di biblica memoria... per vivere il cinema e l'esistenza non necessariamente «alla polacca», ma da uomini coscienti disposti ad una continua verifica nella ricerca della verità.

L'UOMO DI FERRO

presentato da: FILM POLSKI

regia: Andrzej Wajda

produzione: Ensemble X

sceneggiatura: Aleksander Scibor Ryski

fotografia: Edward Klosinski

montaggio: Halina Prugar

musiche: Andrzej Korzinski

costumi: Wiesława Starska

trucco: Anna Adamek

scenografia: Alla Starski

organizzatore generale: Barbara Pec-Slesicka

distribuzione in Italia: DIFILM

interpreti: Jerzy Radziwilowicz (Macieck Tomczyk), Krystyna Janda (Agnieszka), Marian Opania (Winkel),

Wiesława Kosmalska (Anna Hulewicz), Irena Byrska (signora Hulewicz), Bogusław Linda (tecnico radio); con la partecipazione di Lech Wałęsa.

Palma d'oro al Festival di Cannes 1981

ANDRZEJ WAJDA: I DIAMANTI DEGLI IDEALI TRA LE CENERI DELLA STORIA

«C'è effettivamente in Polonia una tradizione di impegno e dovere sociale: una cosa che non riguarda solo me, ma un gruppo enorme di artisti polacchi, nel cinema, nel teatro, nella letteratura... noi restiamo sempre convinti che il nostro impegno e obbligo primario sia questo: si tratta dell'esistenza del nostro paese, e se gli operai in sciopero a Danzica scrivevano sui muri i versi dei nostri grandi poeti, e se recitano Miłosz, ciò vuol dire che un artista non può attendersi nulla di più grande nella vita. Allora, anche se rinunciamo ad una parte di noi stessi, credo che guadagniamo qualcosa di più, di superiore. Non ci sentiamo soli, insomma, ci sentiamo parte di una grande collettività, parte della classe operaia, che dopo gli ultimi avvenimenti della scorsa estate ha cominciato a prendere le difese anche di noi intellettuali».

Le parole di Andrzej Wajda risuonano come il proclama dell'intellettuale polacco e rispecchiano la situazione di dovere sociale che ha indotto Zanussi a sbilanciarsi (stilisticamente) con *Da un paese lontano* e Wajda stesso a compromettersi con un'opera di una contemporaneità sconvolgente come *L'uomo di ferro*.

Ormai è noto come siano stati gli stessi operai dei cantieri Lenin a suggerire al regista la realizzazione ed il titolo del suo ultimo film (in verità l'idea di una «continuazione» l'aveva già in mente all'uscita de *L'uomo di marmo*) ma certo cinema è nello spirito classico della cultura nazionale che risentiva e risente l'influenza della tradizione cosiddetta «civile»... Per molte ragioni (storiche, sociali, mitologiche) la cultura in questo paese è sempre stata qualcosa di più, qualcosa di diverso da una raccolta preziosa di opere nelle quali l'artista racconta «le traversie della propria anima». È sempre stata il luogo del discorso sociale, storico, politico, civile, morale. In mancanza di altre tribune, poiché sulla carta d'Europa la Polonia come

Stato, come struttura sociale istituzionalizzata, non è esistita per 150 anni, l'arte e la cultura divennero la tribuna sulla quale prendevano voce le più importanti discussioni sulla forma della società, sulla sua identità, sul senso della storia, sulle gerarchie fondamentali di valori della vita collettiva.

«La cultura, e con essa il cinema, ha fatto per così dire un atto di usurpazione: poneva temi e lanciava messaggi che in altre società erano proprie delle istituzioni politiche, della pubblica opinione. Per la nostra cultura ciò ha rappresentato un impegno che ha fatto sì che l'arte non fosse mai un vuoto gioco di forme, di sensibilità, di sensazioni; non poteva risplendere per paradossi né stupire con nuove scoperte. Questa è sempre stata la sua debolezza, ma anche il segno della sua salute».

E il discorso si è dilatato fino a raggiungere, dopo i giorni iniziali di lotta di Danzica 80 (in cui i cancelli erano aperti per i cineasti ma sigillati per gli ambigui informatori televisivi), anche l'ambiente del piccolo schermo, tanto che «il film più importante ora in Polonia è senza dubbio il telegiornale (ma si era ancora nel 1981! n.d.r.) mentre invece per anni noi eravamo stati orgogliosi del fatto che riuscivamo a mettere nei nostri film quello che non avremmo mai potuto vedere in tv. Così oggi ci troviamo nella necessità di trovare nuovi temi per il nostro cinema».

Sarà di cruciale interesse vedere quali saranno ora i nuovi temi e come saranno espressi dagli autori polacchi coinvolti per la loro sincerità nel dramma di sopraffazione del regime militare: Wajda stesso, che è riuscito ad arrivare in Francia, ha dovuto moderare i suoi interventi pubblici («perché troppe persone che dovevano farlo prima di me sono ora costretti al silenzio») limitandosi a dichiarare che «ricco della mia esperienza e dell'esperienza dei miei film, sono convinto che questa sconfitta momentanea non possa annientare l'immensa speranza che milioni di persone, in Polonia, avevano e hanno sempre nei confronti di un grande movimento di solidarietà e verso lo sviluppo delle libertà democratiche del mio Paese».

La sua «non sfiducia» in un avvenire, anche culturale, più luminoso si aggrappa forse ad un tangibile rinnovamento-consolidamento au-

toriale del quale ebbe a dire «la terza generazione dei registi polacchi continua a fare dei progressi e i risultati verranno. Fanno dei film molto realistici legati alla realtà di oggi. La loro debolezza sta forse in una eccessiva timidezza verso il sociale, privilegiano problemi piccoli, marginali che affrontano in maniera molto particolareggiata. Ma attraverso i dettagli forse si racconta di più che attraverso i grandi disegni».

Certo il suo «ottimismo» si fonda su una radicata solidità di ideali che sempre l'ha tenuto vigile e prolifico.

Nato il 9 maggio 1926 a Suwalki, verso il confine russo, seppe concretizzare già nei suoi primi film, in particolare ne *I dannati di Varsavia* (57) e in *Ceneri e diamanti* (58), quell'ispirazione storico-epica che gli valse gli epiteti di artista-profeta, eroe nazionale; poeta romantico a confronto con la prosa del reale.

«Popolo di folli, popolo di eroi» cantava Adam Mickiewicz e Wajda, coscientemente intriso della poetica polacca, ha cercato di visualizzare in immagini l'eroismo, la «follia» del singolo e del popolo di fronte ad un destino spesso inclemente e «superiore».

Dopo la parentesi, che oggi potremmo definire «di studio», degli anni 60 in cui va chiarendosi l'inscindibilità per l'autore tra politica e morale, si arriva al dittico di capolavori del 1970: lo smarrimento post-bellico di *Paesaggio dopo la battaglia* illumina sul perdurante senso di aleatorietà storica che grava sul cuore dei polacchi, mentre il poetico acquarello de *Il bosco di betulle* incanta per la sua dolorosa riflessione sui momenti umani dell'amore e della morte.

«Se si crocifiggesse Gesù oggi, forse arriverebbe la televisione ma nessuno tenterebbe di salvarlo» disse Wajda a proposito del suo *Pilato e gli altri* approdando a una modernizzazione della Passione per le vie di Francoforte mentre per *Le nozze*, sempre nel '72, ritornò ad attingere (come aveva fatto con *Paesaggio e Il bosco*) alla letteratura nazionale: l'autore è questa volta Stanislaw Wyspianski e il suo messaggio profetico «che il nascosto si sveli e il domani oggi diventi» sembra la premessa per l'«epopea in due puntate» sull'uomo, appena conclusasi.

«Prima o poi doveva sollevarsi il velo su un periodo storico in cui siamo vissuti come sotto

una campana di vetro. Negli anni 50, ricordo, i responsabili della cinematografia ci ripetevano che il sistema era perfetto e che, se qualcosa non funzionava, la colpa era degli individui. *L'uomo di marmo* dimostra invece che a non funzionare era il sistema, non l'individuo». Così procede il colloquio etico-esistenziale tra l'individuo e la storia (il mutuo plasmarsi di persona e destino che era andato delineandosi nel Wajda anni 70) ed il successo popolare de *L'uomo di marmo* (76) gli fece quasi dimenticare il pesante ostruzionismo di partenza al punto che a Cannes 81, dopo la Palma d'oro per *L'uomo di ferro*, nell'euforia della situazione nazionale, dichiarò: «Sono convinto che se si fa un film politico e la censura interviene, vuol dire che non si sa fare un film politico. Un vero film politico deve essere incensurabile, deve disarmare la censura».

In quella stessa sede si dimostrò ancora una volta ricco di autocritica oltre che di eclettismo, precisando, a proposito de *L'uomo di ferro* (81); «Firmo completamente questa edizione, che però forse è troppo lunga; e io penso che non sia giusto fare perdere allo spettatore tanto tempo dentro il buio di un cinema quando fuori ci sono tante cose da fare».

Proprio queste ultime parole ci danno il qua-

dro di un regista che prima di sentirsi tale si sente «uomo», né di marmo né di ferro: tra le gioie e le disperazioni del suo popolo, in crisi di libertà ma non certo di valori, Andrzej Wajda porta (ed offre) umilmente la sua sacca di cultura, proprio come Daniel Olbrychski, in *Paesaggio dopo la battaglia*, trasportava la sua carriola piena di libri. Ora però non per una fuga, per un «andare oltre» un confine, ma per un «restare entro» i confini fisici e spirituali della Polonia, per un vivere da uomini veri, degni del proprio patrimonio culturale.

Filmografia di ANDRZEJ WAJDA

Generazione (54). *I dannati di Varsavia* (57). *Cenere e diamanti* (58). *Lotna* (59). *Ingenui e perversi* (60). *Sansone* (61). (In Jug.) *Sibirska Ledi Magbet* (61). *Milosc Dwudziestolatkow* (episodio di *L'amore a vent'anni* - 62). *Ceneri* (65). *Le porte del paradiso* (67). *Tutto in vendita* (69). *Caccia alle mosche* (69). *Paesaggio dopo la battaglia* (70). *Il bosco di betulle* (70). *Pilato e gli altri* (72). *Le nozze* (72). *Terra promessa* (75). *La linea d'ombra* (76). *L'uomo di marmo* (76). *Le signorine di Wilko* (79). *Senza anestesia* (79). *Il direttore d'orchestra* (80). *L'uomo di ferro* (81).

**Giovani, educatori, insegnanti, animatori,
compagnie teatrali**

ABBONATEVI A ESPRESSIONE GIOVANI '82

inviando L. 9.500 attraverso ccp n. 32684102
Editrice **ELLE DI CI** - Corso Francia 214 - 10096 LEUMANN (TO)

Sono disponibili alcuni numeri arretrati della rivista,
annate 78-81 - **Richiedeteli all'Elle Di Ci.**

L'INFORMAZIONE DISINFORMANTE

**Come i mass-media ci rappresentano il mondo.
Facciamo la rivoluzione contro la dittatura
culturale elettronica.**

Mario Brusasco

L'esperienza quotidiana basta a renderci conto a sufficienza che il nostro rapporto col mondo sta diventando sempre meno diretto e sempre più mediato.

Mai come oggi, nella storia dell'umanità, l'uomo ha la sensazione di «possedere» la realtà. Giornali, radio, televisione, cinema, il complesso dei media in genere, ci portano quotidianamente «l'universo in casa». È usuale la definizione di questi strumenti come di «finestra aperta sul mondo». L'intero pianeta per mezzo loro è diventato — diceva McLuhan — un «villaggio globale», luogo di un rapporto ravvicinato tra i suoi abitanti, oggetto di una conoscenza quasi familiare, come se tra le più lontane regioni del globo si instaurassero le relazioni interpersonali e di convivenza tipiche della piccola comunità di paese.

Per la loro capacità di aderenza alla realtà, gli strumenti della comunicazione di massa tendono ad apparirci come una specie di estensione delle nostre facoltà visive ed uditive, inducendoci l'illusione di essere presenti ovunque, là dove gli eventi succedono. Attraverso l'occhio mobilissimo delle telecamere e l'orecchio diffuso dei microfoni, è come se fossimo noi stessi a puntare lo sguardo sulle realtà più distanti, per raccoglierne colori e rumori.

Il sistema dei mass-media ha raggiunto oggi una dimensione ubiquitaria, estendendosi in tutti gli angoli della terra e dello spazio atmosferico come una fitta ragnatela che produce e diffon-

de una molteplicità fantasmagorica di messaggi. Per far ricorso ad un'altra analogia che permette di chiarire meglio la struttura mondiale dei media, possiamo dire che la rete internazionale della comunicazione appare simile ad un vero e proprio sistema nervoso, che istituisce i propri gangli vitali in precise e definibili aree sociali e geografiche, da cui si irradia fino a coprire realtà estremamente diversificate.

E tuttavia, nonostante la sua iperestensione, il circuito mondiale dei mass-media — indicava Tinacci-Mannelli ad un convegno fiorentino dell'Unicef sugli audiovisivi (1979) — «riesce a mantenere un elevato grado di uniformità, tanto da apparire come un "sistema" assai complesso e articolato, ma solido e compatto nella sua organizzazione e nel suo funzionamento».

Qual è l'influsso che una tale organizzazione della comunicazione e quindi degli scambi culturali ha sul pubblico? Quali conseguenze ne derivano sulla «costruzione sociale» della cultura, dell'informazione, dei valori collettivi e degli «universi simbolici», cioè su quella sfera di significati, di immaginazioni e di sentimenti che formano patrimonio comune? È indubbio infatti che i mass-media intervengono non solo nella sfera pubblica, ma agiscono direttamente sul singolo individuo, sui suoi bisogni, sul suo ambito privato, sulla sua sensibilità.

Da un punto di vista di sociologia culturale — precisa Tinacci-Mannelli — si può oggi credere che la comunicazione «si sia posta come ele-

mento sostitutivo di valori, e quindi costitutivo, nella misura in cui sopperisce ai bisogni che essa stessa ha contribuito a determinare e che costantemente sollecita; essa è riuscita ad attivare una sorta di metalinguaggio che la porta a corrispondere ad aspettative del pubblico da essa stessa suscitate, in un circolo chiuso di significazione automatica, assurgendo come tale a "fenomeno totale" onnipresente e capace di per sé di render conto dei processi culturali della società moderna».

Cerchiamo di verificare tali influssi, attraverso l'analisi di alcune modalità di funzionamento e di ricezione dei media.

L'illusione del realismo.

La tendenza psicologica abituale dell'utente è quella di considerare i grandi mezzi della comunicazione come «specchio» fedele della realtà. Non si presta invece attenta riflessione al fatto che il modo d'agire di tali strumenti non è mai neutro ed asettico, completamente «oggettivo».

Essi in verità sono portatori di una forte capacità creativa, che è a volte sottilmente dissimulata e che tuttavia si esercita non solo nei programmi di *fiction* o di *entertainment*, ma anche nel campo dell'informazione. Quasi per loro spinta intrinseca, i media intervengono attivamente sui dati, rielaborano quello che cade sotto il loro ambito, modificando i connotati degli avvenimenti secondo una triplice modalità: o viene amplificato oltre misura l'evento (basti ricordare il ruolo della radio nelle manifestazioni di folla delle dittature nazi-fasciste o la funzione della televisione nel caso di Vermicino — tra l'altro, 18 ore di «diretta» senza stacco, il massimo storico delle *networks*), o ne viene sottaciuto il verificarsi (è successo, ad esempio, per i primi anni della guerra in Vietnam; ma si veda anche come, in capo a poche settimane, è scomparso dall'attenzione pubblica il terremoto del Meridione (procedimento analogo, del resto, all'insabbiamento dei vari scandali nazionali); oppure, si colora, sia razionalmente che emotivamente, l'evento in modo tale da condizionarne per sempre l'interpretazione e la memorizzazione collettive. Si rifletta su come ci siamo abituati a consumare come fat-

to ordinario e banale anche la rappresentazione delle più drammatiche atrocità, tanto il video ce le ha imposte come consueto elemento di spettacolo o come realtà su cui d'altronde siamo impotenti ad intervenire: *escalation* dell'orrore e del macabro nei filmati televisivi, cui corrisponde assuefazione, apatia e disinteresse nello spettatore.

Le reti televisive, inoltre, inderogabilmente costrette alla legge del «fare spettacolo», vanno sempre più impostando su questa linea anche i loro notiziari; l'informazione giornalistica o culturale viene trattata secondo i modelli della narrazione e della «messa in scena», rielaborata con formule e impaginazione attraenti oppure come struttura discorsiva consolatoria e rassicurante, al fine di ottenere indici di ascolto e di gradimento accettabili per l'azienda o funzionali agli interessi delle élites di potere che controllano gli apparati.

Noi viviamo oggi sottoposti al «flusso continuo» di tali messaggi. Ogni evento rimbalza e viene riciclato nell'ingranaggio della macchina culturale, a creare — come dice Tinacci-Mannelli — una sorta di permanente «colonna sonoro-icone-verbale» che accompagna col suo frastuono ogni ora della giornata, ci fascia da ogni parte, viene a costituire un vero nuovo mitico «universo delle idee madri», un «iperuranio» platonico appunto, in cui si inseriscono e di cui partecipano molte ideologie e molti pseudovalori della nostra epoca: dal modo di concepire i rapporti o il senso della vita agli stili di comportamento, dai rituali politici alle esaltazioni sportive, dalle iperboli pubblicitarie ai modelli proposti dalla letteratura di massa, dai personaggi dello spettacolo a quelli dei fumetti.

L'«esposizione» ininterrotta al «massaggio» costante dei media («Il messaggio — diceva McLuhan — è il massaggio», ad indicare come ciò che percepiamo ed interiorizziamo veramente in questo sistema di comunicazioni, più che la singola informazione, sia l'universo globale stesso di questa sollecitazione psico-percettiva, inevitabile e indiscriminata, col suo seguito di mitologie ed ideologie), ha modificato la struttura stessa del nostro pensiero. Siamo sopraffatti da una congerie di comunicazioni superiori quantitativamente alla nostra capacità di assorbimento.

Sia per tale *overflow* informativo, sia per il no-

stro modo di fruirne fra mille distrazioni o saltellando da un programma all'altro in preda ad una frenetica «golosità audiovisuale» (l'introduzione del telecomando ha esteso a livelli nevrotici la mania di ruotare incessantemente i canali, senza che una trasmissione venga più seguita per intero), non riusciamo a dar ordine logico alle informazioni che ci assaltano senza interruzione, né a collocarle gerarchicamente all'interno di un contesto globale di significati. Ogni cosa si appiattisce, affoga in una specie di unico «rumore di fondo». Tutto si sovrappone in maniera pletorica, confusa, non più orientata, a formare — dice Moles — una «cultura a mosaico», che non deriva più da una attività controllata della nostra personalità, ma da un flusso continuo di frammenti giustapposti senza costruzione e senza punti di riferimento.

Pianificazione della massificazione.

Moltiplicati a dismisura, i messaggi audiovisivi si massificano, diventano sensibilmente uguali per tutti, sotto ogni latitudine ed in ogni continente, portando ad una «omogeneizzazione dell'universo simbolico collettivo a livello mondiale», ossia alla assimilazione su scala planetaria di un unico e confuso «minestrone» culturale, cucinato negli stabilimenti di poche ben precise centrali economiche e politiche, collocate negli USA e nell'Europa.

Le grandi *Corporations* che producono e diffondono i programmi televisivi, cinematografici, musicali, imprimono a questo processo un forte incremento, specialmente attraverso sistemi di fabbricazione standardizzata, mediante i quali i programmi vengono realizzati «in serie», con metodi più o meno uguali dovunque, con personaggi simili convenzionalmente tratteggiati, secondo storie che ripetono sempre gli stessi semplicistici schemi, lungo visioni del mondo che mettono in ballo lo stesso tipo di cultura, di valori e di ideologie. Viene così riversata sul pubblico internazionale — osserva Max Massimino-Garnier al convegno fiorentino citato — una massa di prodotti la cui «asfittica ripetitività» (frutto di una organizzazione burocratico-industriale della cultura che riduce la nobiltà degli archetipi, dei modelli artistici e creativi originari, alla banalità degli stereotipi, delle copie cioè noiosamente uniformi) di-

venta uno strumento di «idiotizzazione» generale.

Chi dirige l'organizzazione della produzione e della distribuzione dei programmi, chi controlla le tecnologie relative ai mezzi della comunicazione di massa, chi imposta le politiche commerciali e pubblicitarie in questi settori, sono le potenti multinazionali nordamericane. Le *networks* dell'informazione e dello spettacolo, infatti, non sono che un sottosistema del sistema informativo internazionale, costituito dalle enormi holding transnazionali. Si veda il caso della Paramount Pictures Corporation, che nel 1966 fu assorbita dalla Gulf and Western Industries, già consolidata in molti settori, quali produzione automobilistica, aerospaziale, elettronica, petrolchimica, agenzie di viaggi, industrie di orologi (Bulowa), assicurazioni, tabacco, allevamento bovini, ecc. E le entrate provenienti dai film della Paramount in circolazione nel 1973 non costituirono che il 5% delle entrate totali della casa madre, la G & W. Analogamente, nel 1967 la Transamerica Corporation acquistò la United Artists, i cui film, le cui trasmissioni radio e le cui attività nel campo discografico divennero di conseguenza consociate come le società di autonoleggio, di elaborazione di dati, di assicurazione e di viaggi aerei. Nel 1972 i proventi di noleggio dei film ammontavano solo al 10% delle entrate complessive della Transamerica.

La rete televisiva NBC, che controlla più di 200 emittenti televisive, fa parte a sua volta dell'impero della RCA, colosso dell'elettronica, proprietario di case editrici negli USA e all'estero, oltreché della compagnia di noleggio automobili Hertz, imprese di costruzione, fabbriche di tappeti e di alimenti surgelati, ecc.

È chiaro che, in quanto parte delle conglomerate maggiori, l'industria cinematografica è obbligata ad inserirsi nelle strategie produttive e di *marketing* delle società madri, vincolata alle decisioni che si prendono nei quartieri generali di New York o coinvolta in quello che avviene nel mercato finanziario-economico generale o nella guerra industriale internazionale. Un *filmmaker* che voglia fare del «cinema indipendente» o un regista latino-americano che intenda realizzare un film che sia autentica emanazione della sua cultura locale o si proponga scopi di coscientizzazione delle masse in termi-

ni alternativi, difficilmente troveranno un produttore che assicuri i fondi necessari o un distributore che garantisca una circolazione internazionale alle loro opere artistiche, se queste ultime non rientrano nei parametri commerciali-ideologici delle *holding* interessate.

La logica di superconcentrazioni economiche come queste — dice Massimino-Garnier — è quella di creare, finanziare ed amministrare le produzioni audiovisive, «ricercando il consenso del "pubblico", inteso come parafrasi di consenso di "mercato". Ne consegue una tendenza all'uniformità dei contenuti per dare respiro alla crescente internazionalizzazione dei prodotti culturali. Non solo, ma anche una tendenza a neutralizzare i contenuti culturali, tralasciando colore e caratteristiche delle culture nazionali che possano risultare strane o comunque possano funzionare come spie di diversità, consentendo agli spettatori di Paesi diversi da quello produttore, comparazioni e conseguenti dubbi comportamentali».

Il «Media System» diventa quindi un blocco di potere autoritario che porta a configurare quella che Marcuse ha definito «una cultura senza opposizione», dominata dalla «razionalità dell'irrazionale», dove il consenso è predisposto lungo l'adesione a stereotipi, a moduli fissi, a regole acritiche di comportamento e di apprezzamento. «Il risultato sociale globale — insiste Massimino-Garnier — sarà quello di una paradossale ignoranza di massa, come effetto di una informazione di massa».

Imperialismo culturale.

Su scala planetaria, gli oligopoli dell'informazione portano questa omogeneizzazione dei punti di vista e delle opinioni, dei gusti e delle scelte, ad una autentica progressiva «iperestensione delle culture occidentali industrializzate», ad un «imperialismo culturale-tecnologico», ovvero ad una «aggressione culturale» nei confronti delle regioni del mondo subalterne economicamente. Le TNE (Transnational Enterprises) e le TNC (Transnational Corporations) che controllano apparati e prodotti delle comunicazioni, hanno veramente costruito sul globo «un impero dove non tramonta mai il sole». Oggi, di fatto — riassume Tinacci-Mannelli — la corrente informativa scorre su prevalenti di-

rettrici Ovest-Est e Nord-Sud, con preponderanza dei paesi industrializzati (il 25% della popolazione produce l'80% delle notizie che circolano sulla faccia della Terra) sul resto del mondo (il 75% della popolazione non mette in circolo che il 20% delle notizie), con una quasi completa occidentalizzazione dell'informazione e dell'intrattenimento. Nei programmi televisivi, ad esempio, gli USA importano solo l'1-2% dei programmi, mentre esportano più del doppio del materiale di tutti gli altri paesi del mondo, cioè la bellezza di 150.000 ore annue di trasmissioni. Gli stessi paesi europei importano circa il 20% delle loro trasmissioni e le nazioni del Terzo Mondo raggiungono e spesso superano l'80%.

Nel campo dell'informazione, sono le grandi agenzie di stampa a fornire la quasi totalità di notizie (5.000 parole al minuto, 5 milioni di parole al giorno) che dalle sub-agenzie nazionali si travasano nelle redazioni dei vari giornali. Anche per i filmati televisivi di notiziari, la situazione non cambia: la Wiesnews britannica, la UPI-TN anglo-americana, la CBS Newscast (USA) e la DPA-ETES tedesca ne controllano quasi tutta la distribuzione su scala mondiale. Centinaia di milioni di lettori e di spettatori, quindi, sono informati degli avvenimenti più «importanti» (quelli che vengono giudicati tali da chi gestisce le fonti dell'informazione) nelle forme e secondo l'ottica valutativa e interpretativa di questo ristrettissimo numero di compagnie, che d'altronde sono le uniche a poter disporre di personale, tecnologie e capitali per svolgere tale servizio.

Dal 40 al 70% delle notizie dall'estero dei giornali europei dipendono dalle veline delle agenzie internazionali, mentre quasi tutte le notizie dal resto del mondo che circolano nei loro Paesi, gli abitanti dell'Africa, dell'Asia, della America Latina, del Medio Oriente le ricevono dalle agenzie inglesi (Reuter), francesi (AFP), statunitensi (AP e UPI), russe (Tass).

Uno studio dell'International Press Institute (IPI) di Londra sulla corrente di notizie in Asia trovò che negli anni intorno al 1970 le agenzie a livello mondiale erano «di gran lunga le più importanti fonti di notizie asiatiche per la stampa dei paesi asiatici, e che ciò avviene anche per quei pochi giornali che hanno dei corrispondenti in centri asiatici».

Anche il mercato ed il conseguente consumo cinematografico mondiale obbedisce alle stesse regole. Nei primi anni Settanta le nazioni del mondo producevano annualmente circa 3.500 film. Sebbene solo il 5% circa fosse di origine statunitense, i film *made in USA* occupavano circa il 50% dei tempi di proiezione in quello che veniva definito il «mondo libero». Oltre naturalmente a costituire la quasi assoluta totalità degli spettacoli programmati nelle sale del territorio statunitense.

In Italia, la programmazione ed il mercato cinematografico nelle sale di proiezione risultava così spartito nel 1979 (e le percentuali sono valide, con minime variazioni, per gli anni precedenti e seguenti): 114 film di nazionalità italiana, 156 statunitensi, 111 provenienti da altre nazionalità (poche, comunque, con prevalenza decrescente di film francesi, inglesi, tedeschi). Sempre nel '79, gli incassi sui biglietti sono andati per il 43% ai film USA e solo per il 37,5 per cento a quelli italiani.

Alcune conclusioni.

Dai dati elencati, emergono alcune considerazioni circa il modo in cui nel mondo sono percepiti gli avvenimenti e circa il tipo di contenuti culturali e di universi simbolici che vengono a costituirsi come patrimonio dei popoli.

Anzitutto, sul versante dell'informazione, siamo costretti a prendere atto che è difficile per noi pervenire a una conoscenza precisa, oggettiva e speculare dei fatti e della realtà, come invece i mass-media tenderebbero a farci credere. Per i popoli di interi continenti, addirittura, le notizie che essi posseggono sul resto del mondo e sugli stessi eventi interni alle loro nazioni sono mutate da fonti d'informazione esterne e distanti, localizzate nei gangli economico-organizzativi di pochi stati altamente industrializzati o politicamente egemoni.

Sull'altro versante, quello dello spettacolo e dell'*entertainment*, troviamo la gran parte dell'umanità esclusa da un ruolo attivo e creativo. Essa non riesce ad emergere né come protagonista né come entità culturale: è confinata ad essere passiva e subalterna consumatrice di prodotti (non solo, ma anche di ideologie e di comportamenti da essi veicolati) che sono modellati su

altre matrici espressive, culturali, antropologiche, economiche e politiche.

Per restare in Italia, quello che risulta evidente è l'enorme incidenza quantitativa ed economica della cinematografia statunitense e — se si eccettuano le piccole percentuali dovute alla Francia e alla Gran Bretagna — la scarsa o nulla incidenza delle altre cinematografie straniere. Una vera e propria ferrea «censura di mercato» impedisce che in Italia venga conosciuto il cinema di «tutto» il mondo. «Ignoriamo i tre quarti della produzione mondiale, anche solo come «campioni», come esempi — rileva Giacomo Gambetti —; e degli stessi Paesi cinematograficamente più noti vediamo soltanto ciò che ci viene ufficialmente concesso, secondo quello che viene ritenuto il cosiddetto «gusto del pubblico» di cui alcuni [gli importatori e distributori] si considerano interpreti ed arbitri senza appello. In sostanza, è vietata perfino la «curiosità», curiosità per il nuovo, per il diverso, per l'eventuale».

È chiaro che ne consegue nel mondo, come dice Tinacci-Mannelli, un fenomeno di «sincretismo culturale» su matrici nord-occidentali caratterizzato dall'imposizione di stereotipi fatti passare come se fossero verità rivelata su un ipotetico «uomo medio» o «uomo comune». Gli spettacoli standardizzati pretendono di raffigurare «ciò che ogni uomo prova», sia esso bianco, nero, giallo. In verità tale omogeneizzazione, tale paccottosa uniformità non esiste nel genere umano, dove neppure esiste l'«uomo medio»; essa corrisponde invece all'omogeneità organizzativo-funzionale-ideologica della struttura monopolistica che si è venuta a creare nel capo delle comunicazioni di massa. È un frutto della larvata «dittatura culturale elettronica» che si estende in forme difficilmente contrastabili sulla faccia della terra e che mira a formare una società di spettatori-consumatori facilmente inquadrabili e manipolabili, in vista del profitto o del dominio.

Per le citazioni e talune documentazioni, ci siamo valsi dei contributi di:

G. Tinacci-Mannelli, *Il monologo del «Media System»*, Relazione al Convegno Internazionale «Firenze Cinema-Cinema for Unicef», Firenze 1979; M. Massimino-Garnier, *Audiovisivi per una comunità di culture nazionali*, ivi; AA.VV., *Le politiche dei mass-media*, Bari, De Donato, 1980.

“FORSE DI LÀ DEI SECOLI” LA VERA STORIA DI BERIO-CALVINO

**Un paradigma di conflitti elementari
espressi e rappresentati coi mezzi di un teatro.**

Evangelhos Masarakis

Il 9 marzo, nell'ambito del programma «Musica del nostro tempo» è andata in scena al Teatro della Scala, in prima mondiale, «La vera storia» di Luciano Berio, su testo di Italo Calvino. Un'opera fuori dell'ordinario, rispetto alla tradizionale routine dei programmi scaligeri. Ad evitare sorprese, la Direzione del Teatro aveva riservato «la prima» dello spettacolo beriano agli abbonati ai turni della musica d'avanguardia (almeno da quel pubblico non sarebbe potuto venire che consenso!). Ma nelle successive repliche anche gli aficionados dell'opera tradizionale si dimostrarono attenti alla «novità» e, alla fine, sostanzialmente compiaciuti. «La vera Storia» di Berio-Calvino è, in effetti, un evento artistico di notevole portata, bello sul piano estetico e solido dal punto di vista teatrale.

Rispetto all'opera tradizionale «La vera Storia» non si articola per «atti», né ha «personaggi» che svolgano ruoli prefissati, e neppure possiede una «trama» nel senso corrente del termine. Essa si compone di due «parti», e protagonista è essenzialmente la gente, la folla, il popolo di una città in festa. Si tratta di un complesso di sequenze, di un susseguirsi di fatti, di circostanze casuali che si verificano durante lo svolgimento di una festa. Ma, dato che «la festa» è una eccezione, una parentesi nella monotonia della quotidianità, vi può accadere di tutto, persino eventi che la trasformano in tragedia. Le frustrazioni indotte dall'

implacabile ritmo alienante della vita di tutti i giorni; gli istinti e le pulsioni di morte che la frenesia della nostra assurda esistenza risveglia e potenzia nei singoli come nei gruppi; i rancori che, a malapena celati, s'annidano, a torto o a ragione, nei cuori di tutti contro tutti, possono nel bel mezzo della festa, esplodere per una qualunque banale causa e deflagrare al punto da capovolgere il senso della festa in un sacrificale rito di massa in cui odio, rancore, rabbia, irrazionale volontà di distruzione e le passioni le più cieche e le più imprevedibili finiscono col precipitare nel lutto e nel sangue quella bricioletta del Tempo che voleva essere occasione diversa d'esistenza, e cioè «festa». Nella prima parte (come ha scritto lo stesso Berio) «viene esposta per sommi capi una vicenda, un paradigma di conflitti elementari, espressi e rappresentati coi mezzi di un teatro ove le cose si raccontano cantando: arie, duetti, cori, ecc». Un po' alla maniera tradizionale, insomma.

La scena si svolge in una piazza, nel sole accecante di mezzogiorno. In fondo c'è un solenne edificio bianco. La folla irrompe improvvisamente. C'è un corteo, la banda, avvengono risse. I «conflitti», di cui ha parlato Berio, esplodono in tutta la loro banalità e bestialità. Tra la folla serpeggiano dei gendarmi che cercano un colpevole che sarà individuato, arrestato e fucilato. Ma ecco, quindi, una donna. Ada, che per vendicare la morte del padre (il

fucilato?) rapisce il figlioletto di Ugo, comandante della Città (e incarnazione del Potere) il quale morirà ben presto di vecchiaia logorata dall'accidia del Potere medesimo che lo faceva temibile. Ivo, figlio del comandante caduto, subentra al padre nel governo della città e venderà il padre. Gli si oppone Luca, un proietario qualunque, come Ivo innamorato di Leonora, per la quale i due si batteranno (malgrado Luca «senta» che Ivo gli è fratello: «Chi ha un nemico l'aveva già da sempre / con sé, dentro di sé, come un fratello»). Luca sarà arrestato e la folla «sente» che finirà sul patibolo. La festa, ossia l'inusitato, l'eccezione, l'imprevedibile, ossia l'illusione di spezzare il cerchio dell'opprimente quotidianità mortificante e di uscirne fuori, ha come esito il sangue...

«Il testo della Parte II — come ha precisato Berio — è identico a quello della Parte I ma è distribuito e segmentato in maniera diversa. Nella Parte II viene proposta una trasfigurazione e, per certi aspetti, un'analisi di quel paradigma di conflitti elementari in una prospettiva musicale e drammaturgica sostanzialmente diversa. La Parte I è un'opera... La Parte II no. Parte I e II espongono in maniera diversa la stessa cosa, come se due cantastorie proponessero una diversa versione dello stesso fatto dando una diversa funzione a una stessa struttura narrativa.

Si potrebbe pensare — continua Berio — a una delle due parti come al ritornello variato — e anche la parodia — dell'altra. Ma per quanto la Parte I tenda ad assumere le immagini e le scansioni di un racconto popolare, la Parte II tende a non raccontare più nulla: *pensa* alla Parte I.

Nella Parte I, fatta di pezzi chiusi, predomina l'azione scenica; nella Parte II predomina l'azione musicale. Nella Parte I ci sono dei protagonisti, nella Parte II ci rimane solo la loro eco. Nella Parte I ci sono dei personaggi vocali (la voce del baritono, del soprano, del cantastorie, ecc.), nella Parte II c'è una collettività vocale. La Parte I è reale e concreta, la Parte II è sognata. La Parte I abbraccia la scena operistica, la Parte II la respinge. La Parte I è «orizzontale», la Parte II è «verticale». La Par-

te I è estiva e all'aria aperta, la Parte II è invernale e in città. E così via».

Una festa in due versioni, dunque! Infatti ciò che costituisce l'elemento unificante dell'opera, e al tempo stesso la sua costante di continuità, sono le scene di festa, sempre diverse, che ricordano il teatro d'opera tradizionale considerato nei suoi elementi caratteristici: la festa appunto, la condanna, il ratto, la vendetta, il duello, la preghiera, la prigionia, il sacrificio...

Il riferimento alla trama de *Il Trovatore* verdiano è pretestuoso. Berio e Calvino l'hanno infatti manipolata — se pure vi hanno attinto — avendola valutata come il paradigma di quei tali «conflitti elementari» che sono la materia prima della loro *Vera Storia* e che si esprimono nel rapporto tra i quattro ruoli fondamentali: baritono-tenore (fratelli nemici), soprano (Eleonora, la donna contesa da Ivo e Luca) e il contralto (Ada, vendicatrice e madre). Nella Parte II il boccascena è completamente chiuso da una facciata di casa. Il proscenio è la strada. Le stanze vengono illuminate alternativamente e vi si intravedono delle persone. Ci si trova in un'altra condizione mentale e psicologica, in un'altra modalità d'esistenza che sa di sogno, di incubo, di allucinazione, di stupore: è il momento in cui si «prende coscienza» dell'accaduto, della tragica verità, del sangue e, in sostanza, di questa maledetta storia dell'uomo che ha inizio con Caino. Sarà Ada, donna e madre, a trar le conseguenze a nome di tutti, con accenti di altissimo lirismo, di profonda e commovente umanità: anche se nulla «farà rivivere / quel che tu non hai più».

«Forse al di là dei secoli
il male si cancella

* * *

Forse di là dei secoli
un bene si prepara
che basterà a rifonderci
della pena più amara».

Allora, forse, ci sarà vera festa e comincerà *la vera storia* dell'uomo, quando «al termine dei mali» gli uomini si renderanno conto della banalità, gratuità e disumanità di *questa* storia. Ma *la vera storia* già comincia, deve cominciare «con la speranza e l'attesa» (Parte II, scena VIII), facendosi pratica di carità, di umiltà e

di misericordia come «la vera storia» esige, affinché essa arrivi a compimento. Sembra a noi questo il messaggio artistico, poetico e civile de *La vera Storia*.

Per quel che attiene al «contributo» di Italo Calvino, siamo del parere che il suo «libretto» sia di tale eccelso e prorompente lirismo da valere anche per sé come una compiuta opera d'arte. Quanto alla partitura, la consideriamo (tenuto presente l'intero arco evolutivo di Berio musicista) la summa del grande Maestro ligure (una summa provvisoria e tutta sui generis, data l'ancor giovane età del Maestro!). Superbo conoscitore dell'intero storico musicale occidentale, Berio lo domina e lo «sfrutta» con gusto e compiaciuta maestria che non finiscono di impressionare e di sorprendere. Libero da tabù culturali (come da ogni frivola velleità di avvenirismo e di originalità di bassa lega), Berio s'è sempre prefisso solo di far musica divertendosi, per far divertire e dare all'ascoltatore occasione di piacere. Le sue stupende creazioni accolgono e fanno propria tutta la civiltà musicale, dal madrigale al «folk», dal pre-romanticismo al post-serialismo, dal canto popolare all'esperienza della composizione elettronica, nella costante, lucida e ostinata ricerca del Bello musicale, ovunque esso si trovi e comunque possa venire scovato, reso manifesto, plasmato e riplasmato con un lavoro di ricerca sostenuto da una passione che tutto vivifica e ricrea e compone in un cosmo di suoni che incanta, sorprende e diletta. Lasciandosi guidare dal suo non comune senso estetico, Berio è così pervenuto alla costruzione di strutture musicali incontenibili e di materiali sonori incandescenti. Le arditissime tecniche, poi, e i comportamenti creativi di cui fa uso hanno provocato una dilatazione degli spazi sonori, con conseguenti effetti fonici di eccezionali capacità di seduzione. La sua musica, perciò, si sottrae alle pretese del semiologo, dello strutturalista o di chi altro pretenda di saperla più lunga. L'idea di un «suo» teatro non poteva che andare oltre gli schemi narrativi tradizionali, oltre gli spazi canonici dello spettacolo d'opera,

dove il turgore della sua fantasia, il suo talento artistico e la sua impressionante ricchezza inventiva possono — come han fatto ne «La vera Storia» — divertire e far riflettere al medesimo tempo. Che è il più alto obiettivo che l'Arte può proporre a se stessa. Che cosa noi ci auguriamo? Che questo capolavoro di musica e di poesia invada, per così dire, le piazze e diffonda la Speranza (in questo nostro tempo così stretto dalla contingenza, apparentemente appagato dall'istante, ma profondamente disperato e infelice). Non è detto che «La vera Storia» debba essere necessariamente intesa come una «meditazione sul nostro presente». Certo, del presente essa non poteva fare a meno. Ogni arte nasce nella Storia; ma il suo valore è altro dalla sua genesi, qualunque questa possa essere. Se Maurizio Scaparro, regista di questa «prima assoluta», l'ha letta in chiave di rigorosa attualità (ma con quale misurato senso critico e con quanta circospezione!), non è escluso che sotto altra direzione registica l'opera di Berio-Calvino possa essere condotta a comunicare il suo universale messaggio poetico e civile (anche «civile», perché no?) svincolato da ogni riferimento al «presente», che non sia la pura e semplice presenza dell'uomo nella Storia che geme e spera che si compia la piezza dei tempi!

«La vera Storia» non è una divagazione divertita e divertente attraverso il gran baccanale della cronaca, né una semplice presa d'atto passiva riguardo alle «sciagure umane», ma una spasmodica tensione «al di là dei secoli», e cioè una fiera e nobilissima protesta contro la perdita del senso della Speranza che, sola, depotenzia il Male e ci dà la forza e il coraggio di accettare il domani e di lottare per esso, affinché sia più umano. Lasciare a quest'opera che tutta esprima e dispieghi questa tensione, con la parola e col canto, e con la musica tutta di Berio, significa rendere giustizia a un capolavoro che, esaltando la Speranza, invita alla meditazione della più profonda essenza dell'uomo e della sua destinazione oltre l'accidentalità della contingenza e della storia.

GUIDA PER UNA DISCOTECA

Musica del presente e del futuro

Luigi Lacchini

Una premessa

Il numero dei musicisti contemporanei può sembrare addirittura enorme; tuttavia non bisogna credere che oggi ci siano più compositori che in passato! Semplicemente la storia non ha ancora sfrondato i rami secchi come invece è avvenuto per epoche più lontane. E' difficile dire quanti, fra questi musicisti, saranno ancora ricordati fra un paio di secoli, ma d'altra parte ciascuno di essi pretende oggi di avere qualche cosa da dire. Risulta quindi molto difficile fare una scelta fra la miriade di nomi, il che, in altre parole, significa che molti storceranno il naso non vedendo comparire il nome di qualche «beniamino»...

Pazienza!

La Francia dopo Debussy

All'ombra di Debussy troviamo la figura più modesta di Eric Satie, fautore di una ritrovata «povertà» della musica in netta contrapposizione alla retorica tardo wagneriana, ma anche ben attento ad allontanarsi da quella ricerca a tutti i costi delle «sfumature» che rischiava di divenire a sua volta un luogo comune delle composizioni.

Il pericolo della raffinatezza ad oltranza era sempre in agguato, e la musica francese aveva già avuto a che fare con simili poetiche; il rischio viene però decisamente allontanato grazie all'opera di Maurice Ravel che rinvigorisce l'espe-

rienza debussysta con una nuova sensibilità ai colori popolari, unita ad un vivo interesse per le forme musicali.

Il dinamismo alla Stravinskij si unisce alla sua abilità di cesellatore, ma lasciando comparire spesso anche citazioni schönberghiane e addirittura jazzistiche. Fra le sue opere più significative ricordiamo senz'altro il «Concerto per pianoforte», asciutto e quasi percussivo, il balletto «Daphnis et Chloé», strumentalmente ricco di colore, ed il famoso «Bolero», dionisiaca sintesi delle concezioni musicali del maestro.

Dopo Ravel la musica francese assume decisamente il carattere della sperimentazione.

Tra le figure di spicco incontriamo innanzi tutto Arthur Honegger, che non ha esitato ad ispirarsi alla «poesia delle macchine» ed ha contribuito a quel recupero della coralità che contraddistingue gran parte della musica contemporanea.

Non meno ardito Darius Milhaud, infaticabile combinatore di dissonanze ed espertissimo nell'uso delle percussioni, e tuttavia incline ad una certa vena idilliaca nettamente in contrasto con il piglio scherzoso ed apparentemente più «leggero» di Francis Poulenc, divenuto però più sofferto nella seconda parte della sua produzione.

Con Olivier Messiaen ogni residua fedeltà tonale è abbandonata e ci muoviamo nel campo dello studio del timbro, del rumore e dei ritmi più stravaganti e irrazionali. L'influenza di que-

sti esperimenti si riflette sull'opera di Pierre Boulez, colonna dell'avanguardia musicale che si interessa alle nuove possibilità aperte dall'elettronica. Al suo attivo i primi esperimenti di musica «aleatoria» (l'esecutore ed il caso improvvisano entro certi limiti) ed i nuovi tentativi di musica «concreta» (rumori e varie altre delizie della vita comune vengono trattati elettronicamente e divengono materiale musicale).

Forse meno cerebrale ma certamente di non facile ascolto è anche Edgar Varèse che chiude questa breve rassegna sulla musica francese contemporanea.

La sua opera, indubbiamente legata all'inizio a moduli stravinskijani, si è poi spregiudicatamente arricchita di studi ed esperimenti sui rumori, raggiungendo in qualche modo il «culmine» con la composizione di «Ionisation», per 36 percussioni e 2 sirene.

Per un certo periodo Varèse è addirittura approdato al silenzio, quasi nella convinzione dell'impossibilità di ogni discorso musicale: fatto, questo, che fa indubbiamente riflettere.

La Germania fino a Stockhausen

Notevole è l'influsso esercitato da Hindemith sulla musica dell'Europa centrale, specialmente quella tedesca; il tecnicismo del maestro trapassa sensibilmente nell'opera di Ernst Krenek, dotto contrappuntista dodecafonico che oscilla fra toni spigliati e lirismo tardo romantico.

Più significativa l'opera di Kurt Weill interpretate delle ambiguità sconcertanti del suo tempo espresse attraverso una musica povera, al limite fra la canzonetta e la declamazione ritmica.

Il sodalizio con Brecht conduce ai capolavori, divenuti ormai classici, di «Mahagonny» (1927) e dell'ancor più famosa «Opera da tre soldi».

Il mondo della Germania fra le due guerre, quel mondo che proponeva il crepuscolare mito di Marlene Dietrich e preparava l'avvento del nazismo, vive anche nelle altre opere di Weill, quali «Der Jasager» e «Der Protagonist». Egli si fece anche interprete di un ritorno al modulo compositivo del Singspiel, ovvero dell'opera in cui si alternavano dialoghi parlati a brani lirici veri e propri.

Meno drammatica è invece la figura di Heinrich

Kaminski, non immune da un certo arcaismo, che sembra legarlo più a Bach che non a Hindemith, di cui per altro assimila l'energia interiore ed il contrappunto dotto.

Ben presto, però, la musica dovette fare i conti con la delirante ideologia nazista; prendere le mosse dalle intuizioni di musicisti stranieri quali ad esempio Stravinskij, era più che sufficiente per fare scattare la scomunica. Non rimanevano allora che due strade: o prendere la via di un trionfo nazionalismo che trovò i suoi interpreti più deprimenti in Pfitzner e Graener, oppure mascherare il modernismo fingendo di rifarsi ai primordi della musica tedesca.

Questa via fu intrapresa da Carl Orff che pervenne ad interessanti risultati nei suoi «Carmina Burana», mentre meno significativa appare l'opera di Werner Egk, afflitto forse un po' troppo da moralistiche preoccupazioni.

La nuova generazione appare con la fine della guerra; ne è esponente di spicco Boris Blacher, attento studioso del valore fonico della parola che dà forse le sue opere migliori con le «Orchestervariationen» op. 26 sopra un tema di Paganini.

Più eclettico e sostanzialmente sinfonista si dimostra Karl Amadeus Hartmann, autore di 8 sinfonie per grande orchestra.

Sorvolando sulla generazione dell'ultima ora, di cui si possono citare von Einem, Klebe e Henze, giungiamo ad un vero e proprio protagonista dell'avanguardia contemporanea: Karlheinz Stockhausen.

I suoi tentativi di sperimentazione hanno toccato tutti i campi della ricerca musicale contemporanea: composizione elettronica («Gesang der Jünglinge»), composizione aleatoria («Gruppen für drei Orchester»), stereofonia spaziale, studi sul rumore e sulle percussioni, nastro magnetico... Nulla è stato lasciato intentato, e chissà quali altre straordinarie novità ci sta preparando per il futuro!

La scuola viennese dopo Schönberg

Il primo nome di spicco è senza dubbio quello di Alban Berg che riesce a portare un soffio di creatività e liricità nel tecnicismo dodecafonico, giungendo ad utilizzare delle serie che

diano all'ascoltatore l'impressione di una composizione quasi tonale.

Le sue opere migliori vivono di questa interessante sintesi; ricordiamo la «Suite lirica» per quartetto d'archi, il «Concerto» per violino, ma soprattutto l'opera teatrale «Wozzeck», che è senz'altro il suo capolavoro. Più sistematico è invece l'uso della dodecafonia nell'altra grande opera del maestro: «Lulu», tratta da due drammi di Wedekind.

Se Berg mitiga in qualche modo le travolgenti novità seriali, Anton Webern ne è invece l'interprete più intransigente.

Dominatore dottissimo della struttura musicale e fine cesellatore di timbri signorili, Webern ottiene forse le sue cose migliori con le sue miniature musicali, brevi, dinamicamente contenute, in cui vive una sottile vena di crepuscolarismo che addolcisce la severa atmosfera compositiva.

Gli slavi dopo Stravinskij

Non è esatto ricollegare a Stravinskij soltanto la scuola slava. Come è già stato detto l'ultima volta, il maestro russo può annoverare seguaci ed imitatori in tutto il mondo; tuttavia si può forse dire che i compositori slavi sono quelli che hanno respirato più a fondo la lezione stravinskijana, non limitandosi a copiarlo pedissequamente, ma facendone proprio lo spirito.

Sorvolando sull'effimero successo di Nikolaj Nabokov e di Igor' Markevic, si deve invece ricordare la figura del cecoslovacco Bohuslav Martinu, fedele interprete del folklore boemo e quindi attento non solo alla lezione di Stravinskij, ma anche a quella di Bartok.

Artista assai fecondo, Martinu ha lasciato 6 sinfonie, numerosi concerti e 13 opere.

Occorre dire, tuttavia, che spesso la sua fedeltà anche eccessiva all'universo tonale, non ottiene altro risultato che farne risaltare i limiti.

Maggior spicco ha invece la figura di Sergej Prokof'ev, che, pur nell'assoluta modernità ed originalità del linguaggio è riuscito a diventare gradito alle masse.

Dopo aver filtrato in gioventù tutto quello che poteva essergli utile della temperie musicale

occidentale, è ritornato in Unione Sovietica, dove, in barba ai successi, è stato accusato di «deviazionismo borghese».

Il suo sviluppo spirituale è abbastanza chiaro. Decisamente iconoclasta nella sua giovinezza, già nel 1919 tempera il suo furore di ispirazione componendo «L'amore delle tre melarance» in cui spicca la celeberrima «marcia». Sostanzialmente fedele alla tonalità, anche nel suo capolavoro teatrale («L'angelo di fuoco»), Prokof'ev dimostra anche di possedere umorismo e spirito del grottesco, certamente non estranei all'opera di Stravinskij. Ne scaturiscono opere come «Il tenente Kijé» e «Pierino e il lupo»; quasi una sintesi della sua opera troviamo infine nella riuscitissima «Quinta Sinfonia» e nei balletti «Romeo e Giulietta» e «Cenerentola».

Meno musicalmente spontaneo e fresco, ma incline invece ad una maggiore severità interrotta da sprazzi di vena buffonesca, è Dmitrij Sostakovic, altro nume tutelare della musica sovietica. Eminente sinfonista, ottenne forse il maggior successo con la «Sinfonia di Leningrado» decisamente troppo celebrativa e fuori tempo nel panorama della musica contemporanea. Per trovare risultati artisticamente significativi dobbiamo invece guardare piuttosto alla «Sinfonia» n. 8 che rivive gli orrori spirituali della guerra.

Figure musicali molto meno significative sono quelle di Dmitrij Kabalevskij e Aram Khacaturjan divenuto famoso unicamente per il balletto «Gajaneh».

Grande attenzione alle risorse etniche si trova nell'opera degli artisti polacchi, fra cui spicca Krzysztof Penderecki, il quale, partito dagli interessanti esperimenti di «Anaklasis», si è poi avviato sulle vie di un eclettismo più tradizionale e popolare con opere di carattere religioso quali la «Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam».

Ancora più forte è l'attenzione etnica dei musicisti ungheresi, fra cui spiccano le grandi figure di Zoltan Kodaly e Béla Bartok.

Raccoglitori sistematici di canti magiari, seppero trasferirne su di un piano artistico le varietà tonali, melodiche e ritmiche. La maggiore espressione di questa «trasfigurazione» lirica del

materiale popolare si ritrova forse nel «Psalmus Hungaricus» di Kodaly che fa suoi anche i sortilegi dell'avanguardia.

Un discorso a parte merita l'opera di Bartok, artista che viene riscoperto anno per anno e che molti musicologi e critici pongono ormai accanto alla «sacra triade» formata da Stravinskij, Hindemith e Schönberg.

Se non è difficile rintracciare in Bartok gli insegnamenti dei tre illustri maestri, è tuttavia necessario riconoscerli un linguaggio proprio e originalissimo: rude, «barbarico», essenzialmente ritmico e percussivo. L'artista a cui viene quasi spontaneo paragonarlo, pur tenendo presente le ovvie differenze dovute alla diversissima collocazione storica, è probabilmente Moussorgskij.

Ma Bartok è forse più idealista e visionario dell'artista russo, più alla ricerca dei segreti che le cose nascondono piuttosto che intenzionato ad esprimerne realisticamente l'esistenza.

Svizzera e Olanda

Le due scuole, qui riunite soltanto per motivi logistici, meritano di essere ricordate più per l'impegno che per i veri e propri risultati ottenuti.

La Svizzera, poverissima in quanto a tradizioni musicali, trova ai primi del '900 il suo interprete più significativo nella figura di Ernest Bloch, la cui opera è per lo meno insolita. Interprete dell'anima ebraica, tormentato dal problema religioso, Bloch si è sempre interessato pochissimo di problemi formali. Dice esattamente Mila che «Bloch è uno dei pochi musicisti moderni che intendano la musica come un messaggio, e credano di avere da dire qualcosa di molto importante, molto più importante del modo con cui lo diranno».

Questo fatto fa sì che la sua arte, quando non raggiunge un autentico lirismo, perde ogni significato, non potendo neppure accampare scusanti di tipo formale. Il suo capolavoro è la rapsodia «Schelomo» per violoncello e orchestra, che si impone per la sua immediata comunicativa.

Moderatamente più moderno si rivela Heinrich Sutermeister che tuttavia indulge spesso in una facilità melodica da brivido, in netto contrasto

con la modernistica aggressività di Conrad Beck o con la «durezza» di Willy Burkhard.

Più significativa l'opera di Frank Martin, il quale, sintetizzando in un certo senso l'impressionismo con i linguaggi musicali più moderni, è riuscito a produrre opere convincenti per la raffinata eleganza e lo squisito senso ritmico. Ricordiamo innanzi tutto la «Piccola Sinfonia concertante», per arpa, clavicembalo, pianoforte e archi, e ancora un «Concerto» per violino, varie opere ed oratori fra cui spicca «Golgotha».

Neppure la scuola olandese, se si esclude l'au-reo periodo della polifonia fiamminga, può vantare grandi tradizioni; l'artista che si incarica di recuperare il ritardo musicale del paese è Willem Pijper, autore di varie sinfonie e quartetti a cui si ispirano i numerosi autori contemporanei olandesi. Fra i molti ricordiamo van Baaren e Landré, Escher ed Henkemans, cultori dei modi in sostituzione delle tonalità, ed infine gli ultimi arrivati, come Ton de Leeuw e Peter Schat.

La musica americana

La giovane musica americana non manca di suscitare interesse, quanto meno dagli inizi del '900 in poi. La prima figura di spicco è quella di Aaron Copland, infaticabile organizzatore e didatta oltre che compositore. La sua opera tende a sintetizzare le multiformi esperienze della musica popolare americana, e dà il meglio di sé specialmente nei balletti («El Salon Mexico», «Billy the Kid», «Rodeo» ecc.).

Intessuta delle medesime istanze è la produzione di Leonard Bernstein, acclamato direttore d'orchestra, e Lukas Foss.

Musica più «spericolatamente» moderna è invece quella di Ives e specialmente di Cowell, uno dei primi ad introdurre l'uso dei «clusters» (percussione contemporanea di tutte le note di una certa sezione della tastiera).

Se Ives e Cowell sono «spericolati», John Cage deve essere addirittura definito uno «stuntman» della musica. Si tratta probabilmente della punta più avanzata dell'avanguardia musicale contemporanea a livello mondiale. Valgano a definirlo le azzecatissime parole del solito Mila: «Cage... esercita un'influenza enorme, ma più

come patetico testimone di una congiuntura storica, che come creatore di autentici valori musicali». Di fatto Cage delizia i suoi ascoltatori con molte ricette: dai pianoforti preaccordati (ma non suonati nella banale solita maniera, bensì picchiando le corde o bastonando la tastiera ecc.), alle composizioni per pentolini e bottiglie; dalla sua orchestra nulla è escluso. Ora, chi scrive non nega affatto che i comuni oggetti quotidiani possano diventare materiale sonoro (chi non ha mai improvvisato «batterie» con scatoloni e pignatte?), ma un conto è servirsi di materiali «poveri» per apprendere una musicalità ritmica o farsi un gusto sonoro, altra cosa è spacciare rumori strani con intenti estetici.

Non vedo onestamente la necessità di andare in un teatro per sentire i «rumori artistici» di Cage quando standomene sul balcone di casa mia posso godere del fracasso infernale che il traffico mi largisce gratuitamente. Personalmente tutto ciò mi sembra solo una astuta azione propagandistica che sfrutta la dabbenaggine di chi ritiene che un oggetto qualunque, posto in un contesto «artistico», divenga arte esso stesso. Lo «Scolabottiglie» di Duchamp insegna...!

Al di là di ogni polemica e sostanzialmente indifferente alle correnti «dotte» della musica statunitense, se ne sta George Gershwin, forse uno dei pochi che si sia veramente preoccupato di valorizzare gli immensi tesori della musica jazz.

Sortilegi ritmici, sinfonismo tardo romantico e musica «blue» si intrecciano nelle sue opere che ogni tanto hanno però il torto (o forse il merito, visto il campionario musicale contemporaneo) di strizzare un po' troppo l'occhio al pubblico.

Le ibride composizioni di Gershwin non sono purtroppo sostenute dalla loro struttura, spesso banale o addirittura evanescente, ma nondimeno sono un tentativo onesto di dire qualcosa, nel modo gradevole di un canzonettista. Fra i suoi lavori ricordiamo «Rhapsody in Blue», «An American in Paris», il «Concerto in Fa» per pianoforte e l'opera «Porgy and Bess», la cui vocalità poggia assai più sugli «spirituals» della gente di colore che non sui moduli dell'opera dotta occidentale.

Occorrerebbe, a questo punto, parlare un po'

del jazz, che è senza dubbio la più alta forma musicale che l'America ha prodotto; tuttavia il fenomeno è troppo importante e complesso per essere liquidato in poche righe, per cui lo lasciamo addirittura, senza escludere che per il futuro si faccia una «Guida per una discoteca» dedicata interamente alla musica jazz.

Per concludere, occorre invece menzionare il massimo compositore dell'America latina, il brasiliano Heitor Villa Lobos, alieno da «virtuosismi» modernistici, ma attento lettore del folklore brasiliano secondo quella linea di riscoperta del «popolare» che caratterizza gran parte della musica contemporanea.

La musica contemporanea in Italia

E occupiamoci finalmente di casa nostra.

Nutrita di impressionismo ma anche di verismo è l'arte di Franco Alfano che all'abilità con cui intesse il discorso vocale unisce un'orchestra brillante non ignara delle tecniche e dei sospiri pucciniani.

Legato a Debussy ma anche all'ultimo sinfonismo Straussiano è anche Ottorino Respighi che coltivò con successo il poema sinfonico ottenendo il suo miglior risultato con «Le fontane di Roma» del 1916.

Ancora solare e cantabile è pure l'opera di Ildebrando Pizzetti che, seguendo in questo l'esempio di Respighi, si è rivolto verso il patrimonio gregoriano immettendolo nelle sue composizioni senza per altro cadere nei malintesi tipici dell'estetismo.

Tuttavia il suo declamato manca troppo spesso di vigore, determinando così una sgradevole impressione di monotonia. Decisamente più potenti i brani corali («Messa di requiem», «Rappresentazione di Abramo e Isacco») e le liriche cameristiche.

La sua ispirazione, essenzialmente vocale, si riflette anche sulla sua musica strumentale che prende un po' troppo spesso la via di un eloquente melodismo anche se aggraziato dall'elegante tecnica impressionistica con cui è trattata l'orchestra. Sue opere migliori sono la «Sinfonia» ed il «Concerto per arpa».

Anche Gian Francesco Malipiero ha sentito in maniera determinante l'esigenza di rifarsi al

gregoriano che gli consentiva di pervenire a quella continuità del discorso musicale che era negata (secondo lui) allo schema ottocentesco basato sul «tema» e sugli «sviluppi».

In una simile concezione il recitativo non trova posto e con esso le esigenze discorsive che si possono trovare in un'opera lirica. Come logica conseguenza abbiamo una successione di arie, un'opera «a pannelli» di cui «Sette canzoni» e «Torneo notturno» sono i migliori esempi. Il tentativo di avvicinarsi in modo originale al grande teatro classico ha determinato lo scadimento della vocalità di Malipiero in un inespressivo declamato. «Giulio Cesare», «E-cuba», «La vita è sogno» sono alcuni esempi di questo fallimento.

Contemporaneamente a questa attività vocale va ricordata anche quella prevalentemente strumentale, culminata con la composizione di 9 sinfonie.

Il primo vero e proprio punto d'incontro fra le avanguardie europee e la musica italiana va ricercato nell'opera di Alfredo Casella. Dopo un primo decennio di crisi espressiva in cui gli interessi musicologici si intrecciavano con il tentativo di far rivivere modi espressivi tardo romantici (alla Mahler, per intenderci), Casella trovò la sua originalità.

L'innata capacità e sensibilità ritmica che lo contraddistinguevano lo fecero approdare alla riscoperta degli antichi ritmi italici irrorati però da un vivo senso drammatico.

Verso la fine della sua carriera si orientò piuttosto verso forme più auliche, rischiando di finire prigioniero di una certa enfasi baroccheggiante. Nondimeno, una delle sue massime e-

spressioni artistiche va ricercata proprio nella «Missa pro pace», composta nel 1944, quasi come testamento spirituale.

Grazie all'opera intelligente dei musicisti di questa generazione la musica italiana si è finalmente liberata da quel luogo comune che voleva la penisola incapace di forme musicali che non fossero quelle vocali ed eminentemente operistiche.

Da questo humus trae alimento la generazione dei nostri giorni che annovera fra le sue figure molti musicisti di spicco anche a livello internazionale.

Forse prematuramente dimenticati, meritano invece di essere menzionati Riccardo Pick-Mangiagalli, virtuosistico orchestratore, e Lodovico Rocca autore di quell'ottimo lavoro che è «Il Dibuk».

Ricordiamo ancora Giorgio Federico Ghedini, studioso della nostra antica musica strumentale, Nino Rota, reso famoso dalle sue colonne sonore ecc.

I nomi si moltiplicherebbero in progressione geometrica, per cui vale la pena fermare l'attenzione solo sulle figure maggiormente emergenti.

Vanno menzionati senz'altro Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola, che hanno aperto nuove frontiere per la musica vocale, Luciano Berio e Bruno Maderna ricercatori d'avanguardia sulla linea di Cage, Stockhausen, Varèse e Boulez, ed infine le figure di Luigi Nono, Franco Donatoni e Sylvano Bussotti che insieme a Sciarino e Sinopoli segnano l'estremo confine della musica contemporanea.

Del futuro non è dato sapere!

DISCOGRAFIA

MAURICE RAVEL (1875-1937)

- Bolero, La valse,
Rhapsodie Espagnole Boston Symphony Orchestra D.G. 2530 475
Dir.: Seiji Ozawa
- Concerto per pianof. in
sol maggiore Berliner Philharmoniker D.G. 139 349
Argerich (pianof.)
Dir.: Abbado
- Daphnis et Chloé (suite n. 2),
Pavane pour une infante défunte New England Conservatory Chorus D.G. 2530 038
Boston Symphony Orchestra
Dir.: Abbado

ARTHUR HONEGGER (1892-1955)

- Sinfonie nn. 2, 3 Berliner Philharmoniker D.G. 2530 068
Dir.: H.v. Karajan

OLIVIER MESSIAEN (1908)

- Quatuor pour la fin du temps Yordanoff (vid.); Tetard (cello); D.G. 2531 093
Desurmont (clarin.); Barenboim (pf.)

PIERRE BOULEZ (1925)

- Sonata per pianoforte n. 2 Pollini D.G. 2530 803

EDGAR VARÈSE (1885-1965)

- Ionisation Les Percussions de Strasbourg Philips 6526 017

KURT WEILL (1900-1950)

- Mahagonny Songspiel;
Suite dall'«Opera da tre soldi» London Sinfonietta D.G. 2530 897
Dir.: David Atherton

CARL ORFF (1895)

- Carmina Burana Janowitz, Stolze, Fischer-Dieskau D.G. 139 362
Voci bianche di Schöneberg
Coro e Orch. Opera Tedesca
di Berlino
Dir.: Jochum

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928)

- Kontra-Punkte per 10 strumenti;
Adieu per quintetto di fiati; Kreuzspiel;
Zeitmasse per 5 strumenti a fiato The London Sinfonietta D.G. 2530 443
Dir.: Stockhausen

ALBAN BERG (1885-1935)

- Wozzeck Fischer-Dieskau; Lear; Melchert; D.G. 2707 023
Wunderlich; Coro e orch. sinf. d.
Opera Tedesca di Berlino
Dir.: Böhm (2 LP)
- 3 pezzi per orch. op. 6 London Symphony Orchestra D.G. 2530 146
Altenberg Lieder
Suite da «Lulu» Dir.: Abbado

ANTON WEBERN (1885-1945)

- 5 movimenti per orchestra op. 5 Berliner Philharmoniker D.G. 2531 146
Passacaglia op. 1
Dir.: H.v. Karajan
- 6 pezzi op. 6
- Sinfonia op. 21
- Lieder Fischer-Dieskau D.G. 2530 107
Reimann (pf)

SERGEJ PROKOF'EV (1891-1953)

- Sinfonia n. 5 op. 100 Berliner Philharmoniker D.G. 139 040
Dir.: H.v. Karajan

— Lieutenant Kijé op. 20 Scythian Suite	Chicago Symphony Orchestra Dir.: Abbado	D.G. 2530 967
<i>DMITRIJ SOSTAKOVIC (1906-1975)</i>		
— Concerto n. 2 per cello e orchestra	Boston Symphony Orchestra Rostropovich (cello) Dir.: Ozawa	D.G. 2530 653
— Sinfonia n. 10 in Mi min. op. 93	Berliner Philharmoniker Dir.: H.v. Karajan	D.G. 139 020
<i>KRZYSZTOF PENDERECKI (1933)</i>		
— Kosmogonia De natura sonoris n. 2 Anaklasis Fluorescences	Coro e Orch. Filarmonica Nazionale di Varsavia Dir.: Markowski	Philips 6500 683
— Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam	Coro e Orch. Philharmonia di Cracovia Dir.: Czyz	Philips 802 771/2 (2 LP)
<i>BÉLA BARTÓK (1881-1945)</i>		
— Concerto per orchestra	Boston Symphony Orchestra Dir.: Kubelik	D.G. 2530 479
— Il mandarino meraviglioso; Musica per archi, percussioni e celesta	Boston Symphony Orchestra Dir.: Ozawa	D.G. 2530 887
— Concerti nn. 1-2 per pianof. e orchestra	Chicago Symphony Orchestra Pollini (pf) Dir.: Abbado	D.G. 2530 901
— Quartetti nn. 2, 6	Quartetto di Tokyo	D.G. 2530 658
<i>ERNEST BLOCH (1880-1959)</i>		
— Schelomo	Orchestra Nazionale dell'Opera di Montecarlo Dir.: Inbal	Philips 6500 160
<i>JOHN CAGE (1912)</i>		
— Quartetto per archi	Quartetto La Salle	D.G. 2530 735
<i>GEORGE GERSHWIN (1898-1937)</i>		
— Opere varie (anche canzoni)	Interpreti vari	Philips 6747 062 (3 LP)
<i>HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)</i>		
— Composizioni per pianoforte	Szidon (pf)	D.G. 2530 634
<i>OTTORINO RESPIGHI (1879-1936)</i>		
— Feste romane; Fontane di Roma; Pini di Roma	Boston Symphony Orchestra Dir.: Ozawa	D.G. 2530 890
<i>SYLVANO BUSSOTTI (1931)</i>		
— Rara Requiem	Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken Dir.: Taverna	D.G. 2530 754
<i>LUIGI NONO (1924)</i>		
— Como una ola de fuerza y luz	Orchestra Sinfonica Radio Bavarese	D.G. 2530 436
— Y entonces comprendió	Dir.: Abbado	

TRE STORIE DI INDIANI

**Una risposta a tre esigenze:
memoria, analisi, socializzazione.**

Gottardo Blasich

Una tenda, il totem, una canoa

L'intervento di un paio di animatori era diventato costante in un doposcuola delle elementari a Monza. Anche se gli incontri con gli insegnanti e i ragazzi non erano condotti per tutti i giorni della settimana, lentamente sono proposte delle attività di animazione. In particolare con un gruppo di una ventina di ragazzi della IV e V elementare si inizia un lavoro con giochi di socializzazione, e inventando dei racconti che poi vengono elaborati attraverso una attività grafico-pittorica.

Dopo una certa fase di rodaggio viene proposto al gruppo un argomento preciso da sviluppare, e che i ragazzi stessi potevano gradire facilmente per la lettura di fumetti e altre informazioni, il tema degli indiani.

Sono fissate con i ragazzi alcune caratteristiche della vita degli indiani attraverso una semplice discussione: una tenda indiana, il totem, un recinto per gli animali, una canoa, ecc.

I diversi elementi che così sono stati individuati vengono riprodotti in una serie di disegni, su fogli abbastanza grandi e usando soltanto dei pennerelli: è una prima fase di espressione, che dà appunto come risultato il profilo di alcune canoe, la palizzata per gli animali, dei totem, delle tende.

Per continuare il lavoro il gruppo si sposta nel cortile della scuola, come spazio più adatto per la costruzione di quanto si era previsto. E oltre ad alcuni giochi con lo scalp, la tenda viene

innalzata usando alcuni pali intrecciati e coperti con della juta, che logicamente viene colorata vivacemente; così viene realizzato il totem, usando una pila di scatoloni cilindrici.

Il lavoro che il gruppo sta compiendo nel cortile incuriosisce e interessa gli altri insegnanti, che vogliono partecipare al lavoro-gioco con i loro gruppi.

Il gruppo iniziale si assume il compito di capiritribù, mentre i ragazzi degli altri gruppi si preparano delle maschere caratterizzate. Si definisce in maniera più precisa lo spazio in cui si dovrà agire con una storia.

Per l'ordinamento della storia, e per dare unità e organicità di azione ai singoli gruppi, interviene l'animatore stesso, travestito da stregone, che passa a salutare i capi dei singoli gruppi-tribù; alcuni esercizi di decontrazione e di concentrazione vengono compiuti come «rituali indiani». Le diverse tribù si incontrano fra loro e stabiliscono di partire per la caccia del bisonte: i guerrieri indiani nel percorrere la pista che conduce ai luoghi dove i bisonti abitualmente pascolano, fanno molta attenzione per evitare rumori che farebbero fuggire la selvaggina. Un bisonte viene colpito, è trasportato al campo, si alza una preghiera di ringraziamento.

Già in una precedente fase di lavoro, con il gruppo dei ragazzi più grandi, il loro primo tentativo di realizzare la storia era stato ripreso con un VTR.

Sulle orme di un esploratore

Durante l'intervento di un paio di animatori condotto periodicamente in un doposcuola delle elementari alla periferia di Monza, con un gruppo di una ventina di ragazzi si svolge una serie di interventi, come la costruzione di una immagine-impronta, una ricerca nell'uso degli oggetti più comuni, la ripresa critica delle avventure di Tarzan, che in quel periodo imperversavano alla TV. Viene quindi proposto un gioco-avventura più articolato, sulle vicende di un esploratore: Walter Bonatti.

Come premessa alla realizzazione dell'azione, attraverso la discussione con i ragazzi e la presentazione di materiali vari, si cerca anzitutto di definire gli elementi semplici e facilmente recuperabili dai ragazzi, riguardanti il gruppo degli esploratori, degli indigeni, degli animali, cercando di specificare rispettivamente le diverse caratteristiche, e una base audio.

Durante la presentazione del materiale-stimolo un animatore si era presentato come l'esploratore (caratterizzando leggermente il personaggio), e quindi come capo indigeno.

Utilizzando lo spazio della palestra e alcuni attrezzi si è costruito un percorso che riprendeva certi passaggi proposti nella fase della stimolazione: salita sulla fune, camminare sotto corde tese e poco distanti dal terreno, asse di equilibrio.

Il percorso si è svolto secondo alcuni passaggi-esercizi:

— una fune tesa sopra il fiume permette di raggiungere l'altra sponda: bisogna fare attenzione a non cadere in acqua;

— dato che gli animali sono vicini, occorre molto silenzio durante l'avvicinamento; si striscia evitando di muovere rami, foglie o altro, passando sotto le corde tese rasoterra;

— si presenta un crepaccio imprevisto, e con un tronco (la sbarra d'equilibrio) si improvvisa un ponte;

— basta un attimo di disattenzione ed è la fine;

— e finalmente ci si può riposare; alcuni esercizi di respirazione favoriscono il rilassamento di tutto il corpo.

Si presenta al gruppo-classe l'audiovisivo che frattanto si è realizzato: una serie di diapo-

sitive con relativa base sonora, della durata di 10 minuti. L'occasione è stimolante per una autocritica dei diversi atteggiamenti e delle diverse soluzioni.

Dopo questo momento di avvio, tutti partecipano alla costruzione del progetto del racconto. La realizzazione concreta e attiva del lavoro si concentra a riprendere soprattutto tre momenti: l'arrivo degli esploratori nel campo indigeno; il grande capo degli Uba Baluba propone una danza di pace in omaggio degli esploratori; tutti partecipano al rito propiziatorio.

Il risultato finale è stato ripreso con una strumentazione di videoregistrazione.

La riconquista della prateria

Era stato richiesto l'intervento di un animatore in una quinta elementare per le attività del doposcuola, in quanto il gruppo faticava a trovare una sua coerenza di lavoro e una certa continuità di impegno.

Il lavoro svolto dall'animatore con il gruppo si sviluppò in diverse fasi.

— Fase di allenamento e di socializzazione del gruppo. Usando come spazio per l'attività l'atrio della scuola, che offriva una dimensione più ampia e la possibilità di movimenti più liberi, le prime proposte sono di carattere ludico: il gioco dello scalpo, iniziato da alcuni adulti presenti e quindi ripreso dai ragazzi; i ragazzi si dispongono seduti in circolo e realizzano alcuni ritmi e movimenti coordinati; si suppone che si debba compiere la caccia al bisonte, e quindi vengono date delle istruzioni come affilare i coltelli, ecc.; ci si immagina di essere coinvolti nella caccia, e quindi si provano delle soluzioni mimico-gestuali per tendere l'arco e far scoccare la freccia; sulla base di una canzone indiana registrata, si provano alcuni movimenti di danza.

— Ricerca sulla civiltà indiana e realizzazione di una storia. Il momento di allenamento iniziale che si era orientato a trovare alcune espressioni della vita indiana, sollecita l'interesse dell'insegnante del mattino, per cui durante le sue ore di scuola vengono esaminati testi e illustrazioni che descrivono e puntualizzano vari aspetti della civiltà indiana. Di

conseguenza si precisano le caratteristiche dei costumi, si ritrovano delle musiche originali, si definiscono i passi di danza...

— Allargamento dell'interesse ad altri gruppi-classe. I diversi insegnanti del doposcuola accettano di impostare dei laboratori verticali, dove intervengono i ragazzi più grandi con la loro esperienza per stimolare diverse attività: manipolazione dei materiali, giochi, danze su musiche originali.

Alcune osservazioni

E' immediatamente evidente come la terza esperienza citata abbia avuto una dilatazione e un tipo di coinvolgimento maggiore delle precedenti. Tenendo presente un'osservazione probabilmente già fatta in altre occasioni, che cioè *deve essere valutato* non semplicemente il risultato finale, ma *tutto il processo di lavoro*.

In particolare il primo esperimento aveva sfruttato semplicemente l'esperienza dei ragazzi come punto di partenza, mentre il secondo già definisce una diversità di premesse-stimolo secondo i vari gruppi di protagonisti. Il terzo esperimento riprende la possibilità di premettere all'azione una ricerca pittorica, e anzi realizza l'esigenza di verificare attraverso una ricerca diretta i dati che poi potranno essere rielaborati nella costruzione della storia.

Risulta quindi evidente il carattere positivo di una *ricerca sul tema* che interessa, e la possibilità di sfruttare liberamente i dati della ricerca stessa. Si dovrà anche osservare che l'esperienza acquisita con la ricerca (su testi, illustrazioni, musiche) non viene impiegata interamente nella realizzazione della storia, nella quale vengono assorbiti soltanto e soprattutto quei dati che maggiormente interessano.

La possibilità di aver compiuto una *ricerca diretta* va quindi considerata come *lo stimolo più adeguato* per svolgere una attività espressiva in diverse direzioni. Quanto si era attuato nel primo esempio, l'interessamento di altri gruppi attorno allo stesso argomento, diventa più facile e articolato nel terzo caso, quando è possibile allestire vari laboratori espressivi.

Collegato all'intensità degli stimoli iniziali è la tipicità dell'*intervento dell'animatore*. Se questo nel primo caso è soltanto o soprattutto

«propositivo» e orientativo di alcune tendenze del gruppo, nel secondo caso («Walter Bonatti») diventa più marcato.

Nel terzo caso invece l'intervento dell'animatore da un primo contatto che ha funzione di coordinamento e di gratificazione per il gruppo, è elemento che catalizza l'interesse dell'insegnante del mattino e del pomeriggio e quindi ha il compito di qualificare il lavoro dei singoli laboratori, e di prevedere e di progettare assieme agli insegnanti un risultato comune.

Si conferma il *carattere plurimo* che può avere un animatore in un'attività di doposcuola (ma situazioni analoghe si presentano anche in altre occasioni extrascolastiche). La tensione originaria dell'animatore, che nelle diverse circostanze poteva essere quella di «magico» risolutore di situazioni bloccate, si determina nella disponibilità che esprime di socializzare il gruppo e di far emergere dal gruppo stesso l'esigenza precisa e chiara di un impegno e di una ricerca espressiva più estesa.

Da un altro punto di vista si può osservare nella gradualità dei risultati *un modo diversificato di impostare una storia*: dai rituali indiani sollecitati dall'intervento dell'animatore nel primo esempio e la successiva caccia e festa, al «percorso» compiuto in un duplice momento nella seconda realizzazione, alla varietà degli apporti dei laboratori (nel terzo episodio) che confluiscono ad arricchire il risultato finale.

Si constata quindi che la diversa dilatazione e definizione della «storia» è in rapporto alla forza e alla ampiezza degli stimoli iniziali; alla maggiore o minore disponibilità di sfruttare un'esperienza già sedimentata o di scoprire elementi nuovi attraverso un lavoro di ricerca espressiva, e di una documentazione originale. C'è da osservare, inoltre, che le diverse storie e le forme di racconto corrispondono alle *esigenze dei ragazzi*, e che queste stesse esigenze possono essere espresse dai ragazzi stessi, in un lavoro di coinvolgimento autentico, quando i laboratori sono impostati in maniera verticale e i più grandi si prestano a partecipare la propria esperienza agli altri.

Secondo questa direzione si attua *un lavoro di socializzazione*, che non si chiude in un ambito ristretto, ma si apre ad accogliere e a stimare sensibilità diverse.

Ma oltre a questo rilievo bisogna aggiungere che un lavoro simile non semplicemente risponde a una esigenza dei ragazzi, e valorizza le loro esperienze, ma, proprio accostando il tema degli indiani, sono messi a confronto con un *contenuto culturale preciso*. E questo soprattutto nel terzo caso, quando i ragazzi colgono le caratteristiche di una cultura diversa dalla loro, e nella quale il «rituale» aveva un valore sociale, e l'individuo singolo viveva in un strettissimo legame con la sua comunità. Se questo fatto di valenza culturale può essere rivissuto e riespresso in diverse forme, si esigerebbe di compiere un passo ulteriore e un confronto con la nostra concreta esperienza culturale di fronte allo stesso problema.

Un confronto di culture, di modi di vivere, di comprendere e di esprimere determinati problemi è necessario, per non ridursi a una rievocazione anche gratificante e soddisfacente per i ragazzi, ma che rimane in definitiva qualcosa di alienante e di estraneo al nostro vissuto. Tale fatto, che certamente non è secondario e che riguarda da vicino il problema dei contenuti di un lavoro di animazione svolto con le diverse tecniche, sarà facilitato da un rapporto di cooperazione fra insegnanti del mattino e del pomeriggio, e richiederà di conseguenza un'attenta programmazione del lavoro comune e un intervento oculato nella fase preliminare di discussione e di scelta degli stimoli iniziali.

Significato della documentazione dell'intervento

Si parte dalla convinzione che un lavoro di documentazione debba rispondere a tre esigenze:

- memoria dell'intervento per il gruppo;
- analisi dell'intervento nella sua fase di stimolo, nei diversi passaggi compiuti e nel materiale prodotto come fattore conclusivo;
- socializzazione e informazione dell'esperienza.

La strumentazione abitualmente usata, o usabile, comprende: foto in b/n, e/o diapositive, e/o Polaroid; registratore audio; VTR; ripresa cinematografica.

La scelta di uno strumento o di un altro non

segue schemi fissi e rigidi. Di volta in volta si decide, in base anche al lavoro, se servirsi del registratore, delle foto b/n o delle dia.

Va ricordato che spesso (per non dire sempre) chi si occupa della documentazione deve assolvere ad altri compiti senza poter dedicare il giusto tempo alla sola attività documentaria, e al tempo stesso si trova a lavorare con strumenti diversi. Occorre aggiungere che l'intuizione di possibili sviluppi di un dato materiale contribuisce in maniera quasi determinante nella scelta degli strumenti.

Uno dei limiti di una documentazione condotta con strumenti diversificati consiste nella disomogeneità della documentazione stessa e nella impossibilità in tempi brevi di avere a disposizione il materiale relativo all'intervento, organizzato su una base omogenea.

Se da un lato questo fatto rappresenta un limite, dall'altro permette proprio per la pluralità dei mezzi linguistici e espressivi usati, di cogliere le valenze e gli specifici dei singoli strumenti.

Ma il problema non è tanto nel lavoro sul campo, quanto nella utilizzazione del materiale che secondo varie occasioni (dibattiti, corsi, materiale-stimolo, ecc.) deve essere smontato e rimontato.

Per l'utilizzazione a posteriori delle situazioni indicate, il problema, o meglio la difficoltà incontrata più volte, riguarda il momento della presentazione (proiezione-visione) del materiale. Più numeroso è il gruppo che partecipa alla visione, più difficoltà si incontrano, specialmente se il materiale è costituito da un nastro VTR, date le dimensioni ridotte degli schermi televisivi, e dal fatto che difficilmente si riesce ad avere a disposizione più televisori.

Resta comunque valido il fatto che il valore di una ripresa con il VTR consiste nella immediatezza della re-visione, come nella tipica possibilità di cogliere il movimento e la dinamica dei processi di lavoro, la fusione o meno che si forma all'interno di un gruppo, ecc. E nello stesso tempo bisogna anche riconoscere che una serie di diapositive, benché riproducano momenti staccati e statici, ha il vantaggio di poter essere presentata con un comune proiettore a un folto numero di persone nello stesso istante.

EDITRICE ELLE DI CI

FORZA RAGAZZI!

173 CANTI, BANS E DANZE DI GRUPPO

Repertorio di canti, canoni, bans e danze, scelti e adattati per masse di ragazzi/e. Il soggetto è esclusivamente folcloristico. Ogni canto è seguito dalla base strumentale a scopo didattico. La raccolta è utilissima soprattutto nella **scuola**, in **oratori**, **gruppi**, **istituti**, **colonie estive**, ecc.

Trascrizioni, armonizzazioni ed elaborazioni per coro, strumentazione a cura di Antonio Fant.

1. **VIVI LA VITA** (1-10)
2. **VORREI CANTARE** (11-19)
3. **CADE L'OMBRA** (20-29)
4. **SUL CAPPELLO** (30-39)
5. **TAPUM TAPUM** (40-48)
6. **MONTAGNE BELLE!**
(49-58)
7. **CARAMBA, BEVIAMO!**
(59-71)
8. **NOSTALGIA
DI COW-BOY** (72-85)
9. **CANONI IMPROVVISI**
(86-104)
10. **FUOCO DI FILA (Bans)**
(1-44)
11. **BACÙ, BACÙ, BACÙ**
(45-61 + 8)

11 DISCHI LP

caduno L. 6.500

11 MUSICASSETTE

caduna L. 6.500

VOLUME con parole e musica

pp. 200 - L. 4.000

LIBRETTO delle sole parole

pp. 64 L. 800

**FORZA
RAGAZZI!**



«...Ogni esecuzione vocale è seguita dalla corrispondente esecuzione strumentale, eseguita da pochi strumenti, perfettamente riconoscibili (tromba, pianoforte, batteria, trombone...) e tale accostamento, di aperto intento didattico, si rivela quanto mai stimolante, divertente e utile... In questo senso è un disco intelligente e consigliabilissimo...»

(da «Musica e dischi»)

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

EDITRICE ELLE DI CI

**CARLO
LENZI**

VEDIAMO COME SI FA

*Esempi e consigli
per la
manipolazione
con
materiali vari*



EDITRICE ELLE DI CI