

Espressione Giovani



EG'84

una rivista bimestrale

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

EG'84

uno strumento di espressione e comunicazione:

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

EG'84

un sussidio di animazione pratica per la scuola

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

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

LE CINQUE RUBRICHE DI EG'84

teatro:

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

cinema:

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

audiovisivi e TV:

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

musica:

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

animazione e scuola:

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

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

REDAZIONE

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

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

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

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz
Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo
Francia: Max 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 13.000; estero, lire 18.000;
arretrati e singoli, lire 3.000

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

Stampa: Scuola grafica salesiana

SPETTACOLO EDUCAZIONE E ALLEGRIA

«Ho voglia di ridere, di allegria, di gioia, ma... non trovo niente e nessuno che mi faccia ridere, mi aiuti ad essere allegro, mi dia un poco di gioia!».

Sappi che a sorridere si impara; che l'allegria nasce in compagnia; e che la vera gioia è frutto della speranza.

E lo spettacolo, quando è permeato di speranza, può insegnare a ridere, diverte, conduce a scoprire la gioia. Un simile spettacolo fa vedere e amare l'uomo con tutti i suoi difetti, piccoli e grandi, ma anche con tutte le sue virtù e possibilità di rinascita e felicità. Soprattutto la commedia, Dante maestro, ci presenta la realtà dell'uomo e del mondo nell'ottica della speranza.

La commedia è infatti un gioco di peccato-redenzione, vinti-vincitori, dolore-gioia, morte-vita, un gioco sempre in chiave ottimistica quindi. Chi spera sorride, gioisce, canta. Perché la speranza, quella teologale s'intende, fa vedere la vita in prospettiva aperta, cioè comica, ne svela il lato bello, ci permette di goderla. Una visione chiusa della vita e totalitaria nella sua apparenza, non dà spazio a questa speranza né ai suoi veri frutti.

L'allegria è, dei suoi frutti, il più giovanile.

Nonostante ci si senta pressati da ogni parte da stoltezza e brutture, spinti ad ammettere che l'Apocalisse finale è ormai imminente, si può tuttavia coltivare l'allegria come ultima arma di difesa. Chi vive nella speranza, davanti al disastro e alla morte, al posto di angosciarsi e disperarsi, ride. Sarà una dimostrazione spettacolare, folle per alcuni, che, a dispetto di ogni disperazione, non abbiamo smesso di sperare. L'allegria che non nasce dalla speranza è illusione, fracasso, bozzacchione.

Nella commedia della vita la speranza radicale, irresistibile, deve restare viva e dinamica; scomparire nella tragedia e nella beatitudine.

Nell'inferno, per Dante, non c'è riso perché ogni speranza è morta. Nel purgatorio non c'è il riso, ma lo si spera in una vita migliore. In paradiso la speranza non è più necessaria, e il riso è sovrano.

Così descrive il coro degli angeli che cantano le lodi della Trinità:

*«Ciò ch'io vedea mi sembrava un riso
de l'universo; per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso.*

*Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!
oh vita integra d'amore e di pace!
di sanza brama sicura ricchezza!» (Paradiso, Canto XXVII).*

La speranza comica non può essere monopolizzata, nemmeno dagli spiriti religiosi. Anzi essi la devono condividere con tutti gli uomini, di ogni epoca e razza.

Loro impegno è coltivare in tutti la speranza, celebrarne il rito, testimoniare la verità.

E quando la speranza ed il sorriso scompariranno dalla terra, l'uomo cesserà di essere uomo.

La Redazione

Note di redazione

1. **REGISTA-EDUCATORE:** due mestieri paralleli.

Il regista può essere l'emblema dell'educatore, la sua figura allegorica: lo rappresenta e lo spiega.

Il regista guida e stimola gli attori per ricrearli personaggi, cioè persone da palcoscenico; l'educatore, con lo stesso metodo, ricrea uomini/donne, cioè persone per la vita.

Il regista ha in mente il progetto del dramma teatrale; l'educatore elabora il progetto del dramma umano.

Il regista evidenzia e armonizza i rapporti tra i personaggi che si muovono sul palcoscenico teatrale; l'educatore sviluppa e affina gli uomini che vivono sul palcoscenico del mondo.

Il regista fa emergere l'anima del personaggio e la verità dei suoi sentimenti, presenti nell'attore; l'educatore sviluppa e affina gli stessi valori negli uomini.

Il regista ricrea personaggi; l'educatore crea persone.

Sarebbe un errore, come educatore, realizzare il simbolo, creare cioè nell'educando una finzione, fare dell'uomo un personaggio teatrale: equivarrebbe a imprigionare l'uomo nel personaggio. Forse è per questo errore che si incontrano personaggi allegri e persone tristi, personaggi buoni o cattivi e uomini cattivi o buoni. Questo numero di EG ci auguriamo aiuti a educare «persone» allegre, ottimiste, piene di speranza, e non solo «personaggi» da circo, da rivista o da cabaret.

2. In **TEATRO**, cinque copioni tutti allegri... dovrebbero provocare un'esplosione di gioia, se gli attori non saranno dei tristi attori.

Il mimo è clownesco, per questo può provocare un riso amaro, come l'**Atto senza parole** di Samuel B.

Nel **teatro-sacro**, «**Luce e Tenebra**», un fatto evangelico che canta la gioia di riacquistare la vista... Provare per credere. Ma

se l'educatore non ha il coraggio, pensate che l'avrà l'allievo? Speriamolo!

3. **CINEMA-C.G.S.** Appunti di una riflessione dialogata sul possibile **progresso-ri-regresso umano provocato dai mass-media**. Spetta a voi lettori sviluppare questi appunti, possibilmente in gruppo.

Anche il problema di cinema «**censura-educazione**» proposto, non deve fermarsi alla rivista; aggiornatevi e sensibilizzatevi, per essere educatori e non forbici meccaniche.

Nelle **schede**, **recensioni** e **rassegne** non mancano né i giovani né l'allegria... ma il film è da vedere più che da verbalizzare.

4. Riapriamo la rubrica **audiovisivi-tv** con una scaletta verbale per un audiovisivo su «**il segno**», unità-base di qualsiasi tipo di linguaggio, verbale o mimico, visivo o musicale...

5. Per fare allegria con la **MUSICA**, una serie di proposte di Gigi basate su esperienze effettivamente condotte per **imparare a giocare con i suoni**.

6. In **ANIMAZIONE** due articoli, uno di **esperienze festose** vissute sul Monte Barro e nel parco di Monza dai ragazzi di scuola; l'altro è una serie di **proposte di giochi** per passare allegramente una serata attorno al fuoco.

7. Anche questo numero tre di EG vi offre un **autentico mercato, ricco e vario**, di materiali, esperienze e proposte di espressione giovanile. Segno che noi siamo sempre vivi, e... speriamo lo siate anche voi. Dimostratelo però, non soltanto sfruttando la rivista, e ne siamo contenti, ma anche comunicandoci le vostre esperienze, come alcuni già fanno. Allora anche EG potrà diventare **immagine-simbolo della vita**, fatta di rapporti, di combattimenti e di unità ritrovata, almeno per qualche momento. Con l'entusiasmo di sempre.

Espressione Giovani

Anno 7, n. 3, maggio-giugno 1984

Editoriale

SPETTACOLO, EDUCAZIONE E ALLEGRIA, 1

Note di redazione

REGISTA-EDUCATORE, 2

Lettori in redazione

LETTERA APERTA AGLI ANIMATORI, di Emanuele Moro, 4

Teatro-testi

BIBINOF, operetta comico-satirica, di Michele Gregorio, **9**
UNA STRANA CONFERENZA, sketch di Pierre Ferrary e Lucien Reynier, **26**
UN TURISTA AMERICANO A FIRENZE, di Attilio Giordani, **28**
VITA MILITARE, di Attilio Giordani, **29**
REMIGIO... POLIZIOTTO PRODIGIO, di Tizio Caio Sempronio, **31**
UN'ESPLOSIONE DI GIOIA, di Raymond Devos, **77**

Teatro-clown

ATTO SENZA PAROLE II, di Samuel Beckett, **34**

Teatro-sacro

LUCE E TENEBRA, di Luigi Melesi, **36**

Cinema-C.G.S.

MASS-MEDIA E PROGRESSO UMANO, dei Fratelli Lumière, **44**

Cinema-problemi

DALLA CENSURA ALL'EDUCAZIONE, di Vittorio Buongiorno, **46**

Cinema-rassegne

L'ALLEGRIA E' FUORI MODA?, di Federico Bianchessi, **48**

Cinema-recensioni

RUSTY IL SELVAGGIO, di Ezio Leoni, **52**

Cinema-schede

BIANCA, di Valerio Guslandi, **55**
BALLANDO BALLANDO, di Michele Azzimonti, **57**
IL GRANDE FREDDO, di Valerio Guslandi, **59**
UNA POLTRONA PER DUE, di Michele Azzimonti, **61**

Audiovisivi-tv

IL SEGNO, di Fortunato Bandieri, **63**

Musica

GIOCARE CON I SUONI, di Luigi Lacchini, **68**

Animazione-scuola

ANIMAZIONE E FESTA, di Gottardo Blasich, **72**

Animazione e gioco

TUTTI IN CERCHIO, di Luciano Ferraris, **78**

Fotografia

FOTO-INSERTO, 33

«Partecipazione» è una parola di moda quando si dividono gli utili. Superata o incomprensibile se si devono spartire i debiti o assumere degli impegni. Questa rubrica è stata iniziata per favorire la partecipazione dei lettori a fare la rivista e a creare attorno alla rivista un gruppo attivo nel campo dell'espressione giovanile. Dobbiamo credere che la comunicazione di idee, esperienze e motivazioni non impoverisce il singolo creatore, ma ne arricchisce la comunità, la nostra comunità umana. Inviare notizie, nuovi copioni, recitals, scenette, esperienze d'animazione, testi di audiovisivi...; raccontate dei vostri convegni, laboratori e attività culturali...; suggerite programmi, progetti, attività...; scambiamoci i prodotti culturali. Attraverso questa rubrica potete dialogare con chi, come voi, ricerca, e contattare con chi, come voi, lavora, gioca, fa espressione, insegna ad esprimersi. Scrivete a ESPRESSIONE GIOVANI, Via Copernico 9, 20125 MILANO, Tel. (02) 688.17.51.

LETTERA APERTA AGLI ANIMATORI

di Emanuele Moro

Cari amici di EG, tempo fa sono stato invitato a parlare di Obiezione di Coscienza e di Servizio Civile all'I.T. per Geometri di Pordenone.

Assieme a me intervenivano un «medico per la pace» e un rappresentante del Comitato per la Pace di PN, rispettivamente sugli effetti della bomba atomica e sulla struttura politico-militare del nostro territorio friulano. (Sottolineo che non sono uno a cui piace parlare: preferisco giocare all'Animazione).

Vengo al dunque: nessun insegnante era presente!

Per quanto strumentalizzabile possa essere un'assemblea di questo tipo (intendo da diverse parti, non solo da sinistra) ciò deve farci riflettere profondamente.

Quale «ispirazione» educativa e quale metodologia didattica sono riportabili a quegli educatori di adolescenti e giovani?

Quale formazione, quale sensibilità hanno i docenti verso i problemi, le tensioni, la situazione psicologica dei loro educandi?

Che coscienza essi hanno dei gravissimi problemi legati alla politica del riarmo, alla formazione di persone pacifiche, al tentativo di costruzione di una società nuova partendo dai nodi oggettivi e da una scuola com'è oggi?

Giorni dopo ho chiesto a qualche studen-

te geometra di mia conoscenza se aveva avuto qualche risonanza tale assemblea. La risposta è stata un no sorpreso: «doveva averne?».

Capite come stiamo disabitando alla passione per la vita? Come stiamo allontanando quei giovani dalle loro coscienze, dalle loro responsabilità, dalla passione per la conoscenza dei problemi e per l'impegno costruttivo, che è poi così umano e, alla fine, sociale e politico (cioè per il bene di tutti)?

Mi hanno detto che nella mezz'ora che a loro restava per completare l'orario giornaliero (l'assemblea durava dalle nove alle dodici e trenta) molti professori hanno spiegato un nuovo programma.

Credo che queste siano situazioni che ci mettono con le spalle al muro. Ci fanno percepire un domani preoccupante, a guardarlo negli occhi di quei ragazzi...

Appassionati dell'Animazione con l'A maiuscola, la vostra coscienza cosa dice di queste cose? Anche voi contrabbandate le vostre responsabilità «educative» con la paura della strumentalizzazione? Come si pone EG '84? Tra le bombe, o per la vita e per i rischi che la creatività comporta?

Sono domande che vi pongo e che mi pongo, anche da catechista di bambini che faranno a maggio la loro Prima Comunione:

con chi dovranno entrare in comunione, con dei neutroni?

Passatemi la durezza, ma penso che se oggi non cominciamo a usare i freni per bloccare questa follia disumana che ci rende complici dell'omicidio per affamamento di tante persone che hanno una loro cultura, una loro espressività, creatività, fantasia, mimica, comicità non avremo più molti anni per vederci crescere in mezzo a barriere sempre più assurde.

Obiettando alla leva militare ho detto no a ogni forma di violenza. Come animatore non posso credere che l'obbligare dei maschi ad essere comandati come dei burattini, a credere che gli stranieri «saranno dei nemici», a censurare il «diverso», sia costruttivo per il bene di tutti.

Perché non parlarne nei teatri, negli stages cioè alla costruzione di una umanizzante alternativa a quei dodici mesi di non-senso?

Perché non parlarne nei teatri, negli stages di animazione, nelle scuole, nelle parrocchie, nelle nostre «attività creative»?

I bimbi di otto anni si sono abituati ad avere (a costruirsi?) dei nemici: perché non li abituiamo a credere nella persona e nella pace, con le nostre scelte e il nostro stile?

Tutto questo perché non si rischi di confondere l'Animazione con la «aerobica»...

Auguro a tutti. Emanuele.

EMANUELE MORO - VIALE TRENTO 39 - 33080 FIUME VENETO (PN).

RICORDARE IL PASSATO GUARDANDO AL FUTURO

Cari amici, il 30, 31 marzo e il 1° aprile abbiamo concluso il *centenario* della nostra filodrammatica, la «A.P. Berton». A cominciare da ottobre si sono susseguite 10 recite nei due teatri della nostra zona («Europa» e «S. Maria Maddalena») e si è intensificata la collaborazione con le due scuole del nostro quartiere: elementare «Carchidio» e media «Strocchi» per fare recitare tutti (o quasi) i ragazzi.

All'ultima recita, un nuovo allestimento de «Il diamante del profeta» di Terron, adattato da Mazzoni e Bettoli, c'erano sindaco, vescovo, ecc. a sottolineare l'avvenimento eccezionale, da tutti i punti di vista: una filodrammatica parrocchiale che è viva (oggi più che mai) da 100 anni.

Anche per noi, come per tante altre filodrammatiche, il merito della «nascita» spetta ai Salesiani. Essi vennero a Faenza nel 1881 e fondarono il loro primo oratorio nei locali della nostra parrocchia, S. Antonino. E nel maggio del 1883, come testimonia la «Cronaca» di mons. Paolo Taroni fecero le prime recite nel cortile. Poi il merito d'aver continuato anche negli anni «bui» di questo dopoguerra (quando i teatri diventavano cinema) spetta a una lunga serie di preti (parroci e cappellani) e di laici, che la Provvidenza ha voluto si susseguissero in questa staffetta di 100 anni.

Per documentare la veridicità di questo fatto ho scritto e pubblicato un opuscolo «La filodrammatica "A.P. BERTON" del Borgo di Faenza, 1883-1983» nel quale ho fatto il diario di questi 100 anni. Ve ne allego una copia. Come potete leggere, l'ultimo capitolo si intitola: «E' bello ricordare il passato se si guarda al futuro».

Questo vi fa capire che non abbiamo organizzato questo centenario — che pure avevamo l'obbligo di fare per riconoscenza a quelli che hanno faticato e gioito sul palcoscenico prima di noi — per crogiolarci nella proclamazione di un record.

Ma anche, e soprattutto, per farne un'occasione di meditazione, di autocritica e di programmi per il futuro.

E i punti che saranno il perno della futura attività sono questi:

— Come inserire una filodrammatica d'oggi (che, cioè, non può più definirsi «parrocchiale» nel senso «pressapochista») nella vita d'una parrocchia d'oggi.

— Favorire in ogni modo lo sviluppo del teatro fra i giovani e i ragazzi, particolarmente nella scuola (la nostra media «Strocchi» è abbonata a EG), sperimentando anche i nuovi mezzi che la cultura teatrale odierna ci fornisce.

— Incrementare sempre più l'attività del G.A.T.ER, l'associazione teatrale d'ispirazione cristiana che nella nostra regione riassume quanto i cristiani fanno per il teatro.

Vi saluto, cari amici di EG, e vi esorto, caldamente, a continuare a pubblicare la vostra splendida rivista. Anch'io pubblico un periodico, so le sofferenze della «stampa», le pagine da riempire e i conti che non tornano..., però vi ricordo che avete l'obbligo di continuare, e noi, lettori e «sfruttatori» del vostro lavoro, l'obbligo

di fare conoscere «Espressione Giovani» e di diffonderla. Giuliano.

GIULIANO BETTOLI - VIA LAMONE
2 - 48018 FAENZA (RA).

IL GIARDINO DELLE IDEE

Siamo un gruppo teatrale di nuova formazione denominato «Il giardino delle Idee», con sede a Milano. E' composto da una decina di persone, tra cui sei giovani attori, tutti provenienti da scuole di recitazione e da diverse esperienze teatrali.

Dall'ottobre dell'anno scorso stiamo rappresentando a Milano e provincia uno spettacolo di notevole rilevanza culturale per la tematica, attuale ed incidente, che propone. Si tratta di un lungo atto unico (che per esigenze tecniche abbiamo diviso in due tempi, senza intaccarne la integrità) di EUGÈNE IONESCO, intitolato IL RE MUORE, per la regia di Pino Gargiulo.

Il lavoro in questione è uno dei caposaldi del teatro contemporaneo e, particolarmente, del teatro «dell'assurdo»; propone, in termini psicoanalitici, la tematica della morte, in doppia chiave di comprensione: il dramma del singolo davanti alla propria fine (e la conseguente angoscia esistenziale) e l'agonia dell'umanità intera che, nelle sue articolazioni, parrebbe onnipotente e padrona dell'universo, ma che deve fare i conti con il consumarsi, fatale, del tempo.

L'uomo microcosmo, l'uomo scienziato, l'uomo passionale, ogni individuo si scontra con questa realtà ineluttabile e si accorge, nella mancanza di risposta alla domanda di senso, di non essere che qualcosa di corruttibile, di finito. E' per questo che l'uomo de «Il re muore» è, appunto, un re, e che tutta la vicenda si esaurisce nella sala del trono, che altro non è se non la coscienza stessa o il cuore di quest'uomo che si accorge di «dover morire». Tutti gli altri personaggi non sono che diverse «psicologie» del re, diversi tratti emotivi della stessa coscienza: la regina Margherita, il lato razionale, positivo; la regina Maria, quello passionale, emotivo... e così via. Tutto prende la corporità di un «racconto di un avvenimento» e in realtà nulla accade se non l'analisi lucida e profonda della coscienza della «propria» morte.

Il lavoro, però, non è, come si potrebbe supporre, un dramma lento e impegnato

(solitamente catalogati come «barbosi»), ma è invece vivace, ricco di inserimenti ironici, satirici e talvolta comici che lo rendono piacevole ed anche divertente, profondo e sdrammatizzante.

Abbiamo rappresentato diverse volte, a Milano, questo lavoro, raccogliendo discreti successi e numerosi consensi.

Siamo stati chiamati a rappresentare lo spettacolo anche ad un importante convegno di studio promosso dall'Azione Cattolica Italiana, che impegnava studenti ed insegnanti medi-superiori su tematiche inerenti.

Ci permettiamo di proporlo, questo spettacolo, anche a voi.

GRUPPO TEATRALE «IL GIARDINO DELLE IDEE» - VIA S. PAOLINO 34, MILANO - TEL. (02) 8460756.

UNA LETTURA CONCENTRICA DEL GATTOPARDO DI LUCHINO VISCONTI

Il Centro Studi Cinematografici Nazionale ha organizzato con il Centro Studi della Lombardia un corso di aggiornamento di cultura cinematografica. Si è tenuto a VARENNA (Villa Cipressi) tra sabato 28 Aprile e martedì 1 Maggio 1984.

Questo il programma:

sabato 28 Aprile 1984

Inizio lavori.

Proiezione del film: *IL GATTOPARDO* di Luchino Visconti e I relazione: «Il Gattopardo e la letteratura» del Prof. *Giancarlo Castelli* (C.S.C.).

domenica 29 Aprile 1984

Revisione di alcune parti del film.

II relazione: «Il Gattopardo e la storia» del Prof. *Antonio Costa* del D.A.M.S. Bologna.

Revisione di alcune parti del film.

III relazione: «Il Gattopardo e la narrazione» del Dott. *Piero Pisarra*, Rivista del Cinematografo.

lunedì 30 Aprile 1984

IV relazione: «Il Gattopardo e la psicoanalisi» del Dott. *Elio Girlanda*, Docente al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

martedì 1 Maggio 1984

V relazione: «Il Gattopardo: lettura semiologica» del Prof. *Francesco Casetti*, Docente all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Come si vede, il corso è stato una *lettura concentrata* dello stesso film da 5 punti di vista.

Sono stati distribuiti *materiali di documentazione*, e usato il *videoregistratore* come moviola.

CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI
- 20124 MILANO - VIA NAPO TOR-
RIANI 19 - TEL. (02) 6572951.

CORSI DI TEATRO, MUSICA, GIORNALISMO, FUMETTO

La libera Università di Alcatraz nasce con il programma di offrire, in una splendida residenza di campagna in provincia di Gubbio, corsi di cultura e di formazione in varie discipline.

I corsi si articolano su periodi di 18 giorni per ogni disciplina, a partire dalla metà di giugno fino alla metà di settembre.

Il programma dei corsi:

MUSICA: 15 giugno-2 luglio.

TEATRO: 5-22 luglio.

FUMETTO: 26 luglio-12 agosto.

GIORNALISMO: 7-24 settembre.

Il CORSO DI TEATRO inizierà il giorno 5 luglio alle ore 10.00 con le lezioni di Grazia Manconi, che con la collaborazione di Rick gestirà le lezioni per i primi tre giorni.

Grazia Manconi, ballerina, mimo e acrobata, insegnante presso la scuola del Piccolo Teatro di Milano.

Rick è un giovanissimo e bravissimo mimo inglese, che è stato allievo di Franca Rame e Dario Fo negli anni scorsi.

Il training di Grazia e Rick riguarderà i seguenti punti:

- tecniche di riscaldamento muscolare
- tecniche di scioglimento
- espressione corporea e tecnica del mimo
- i passi, equilibrio e disequilibrio
- elementi di acrobazia (capriole, cadute, figure acrobatiche a corpo libero)

- lezioni di danza moderna e di tango
- gags e sketches della clownerie.

Il quarto giorno, mentre alla mattina continueranno le lezioni di Grazia e Rick, nel pomeriggio inizieranno le lezioni di Franca Rame e Dario Fo.

Le lezioni di Franca Rame verteranno sulla recitazione e l'azione scenica. Sarà costituito un gruppo di lavoro sui testi «Coppia Aperta» e «Il Risveglio» (di Dario Fo e Franca Rame).

Questi testi verranno inviati per posta a tutti gli iscritti al corso, e se ne richiede la conoscenza approfondita (a memoria) prima dell'inizio del corso.

Le lezioni di Dario Fo verteranno su tre temi:

- storia del teatro e del mestiere dell'attore
- elementi di mimo e di improvvisazione
- allestimento di brani dello spettacolo «Claxon e trombette» di Dario Fo.

Alla fine del corso si terrà un saggio pubblico dello spettacolo.

Sarà disponibile anche un testo didattico, redatto sulla base delle lezioni tenutesi gli anni scorsi.

Alcune informazioni

Durante tutta l'estate, gli artisti e insegnanti metteranno a disposizione degli allievi le loro conoscenze ed esperienze. Spiegheranno il loro sistema di lavoro, le tecniche che usano, mostreranno come si scrive, si canta, si recita, si disegna e ci si muove.

Alle lezioni teoriche e alle dimostrazioni si alterneranno gli esercizi, le prove e le sperimentazioni pratiche degli allievi.

Sono corsi intensivi: le lezioni si terranno dalle ore 10 alle ore 12.30 e dalle 16 alle ore 20.

Certamente quella che vi proponiamo è un'esperienza unica.

La libera Università di Alcatraz si trova a S. Caterina di Gubbio, una località intatta sulle morbide colline a nord di Perugia: tre casolari di pietra spersi tra i boschi e gli oliveti, una torre medioevale, un'ampia palestra per le lezioni, e una piscina per un tuffo quando il sole è più caldo, oppure un fresco torrente con una stupenda cascata.

Nella grande cucina prepariamo pranzi genuini, con ingredienti di prima qualità. Con mezz'ora di macchina potrete raggiungere Gubbio, Perugia e Assisi. Se non avete un mezzo vostro, vi veniamo a prendere il giorno precedente l'inizio di ogni corso, alla stazione di Perugia (alle ore 14, 16.30 e 20).

Ogni corso di 18 giorni, compresa la pensione completa, materiali didattici e iscrizione ai corsi, costa L. 850.000.

Sono disponibili camere singole, a 2 e 4 letti. E' possibile la soluzione in tenda propria, più economica.

I corsi sono patrocinati dal Comune di Gubbio, che rilascia attestati di frequenza.

Se volete ricevere informazioni più dettagliate, o se volete iscrivervi, compilate e spedite il modulo di iscrizione. Per l'iscrizione è indispensabile farci pervenire un anticipo di L. 200.000.

Siamo a vostra disposizione per fornirvi informazioni telefoniche.

ALCATRAZ - VIA U. ROCCHI 3 - PERUGIA - TEL. (075) 66104.

UFFICIO DI MILANO: VIALE PIAVE 11 - TEL. (02) 783204 - 783435.

L'ARCIDIAVOLO «BELFAGOR» EVOCATO DAL TEATRO PORCOSPINO

Prima nazionale del Teatro Porcospino al Teatro Manzoni di Pistoia il 2 febbraio alle ore 21 con la novità assoluta «BELFAGOR» di Massimo J. Monaco liberamente tratta dall'omonima favola di N. Machiavelli; con questo spettacolo Monaco, autore-regista-interprete dello spettacolo, torna a proporre la sua visione di «teatro/arte» mostrando sullo spazio scenico le delicate strutture poetiche realiz-

zate con Fausto Melotti che, già vibranti di una propria musicalità visiva si confrontano coreograficamente con le ricche partiture sonore composte per l'occasione da Sylvano Bussotti.

Si tratta di un vero e proprio esempio di «teatro musicale» com'è del resto reso evidente dalla partecipazione alla produzione della Orchestra Regionale Toscana, che ha realizzato le basi musicali sotto la direzione del Maestro Angelo Faja, del Teatro Comunale Manzoni di Pistoia, che ha realizzato le strutture sceniche, e del Teatro Regionale Toscano che ha voluto patrocinare l'operazione.

«BELFAGOR» si presenta quindi come un evento decisivo per il lavoro di ricerca teatrale che Monaco ha sviluppato in questi anni, attraverso la collaborazione con Enrico Baj e attraverso le produzioni «in omaggio» a Mirò e Lichenstein.

L'arcidiavolo «BELFAGOR» scandisce in due atti e sei quadri la storia del suo viaggio sulla terra alla ricerca della donna ideale per finire di scoprire, con acce e machiavellica ironia che «...la terra è il vero inferno», mentre l'inferno è abitato da principi onesti e giusti.

I tre attori in scena percorrono lo spazio del racconto passando attraverso differenti piani espressivi, intersecati dalla dinamica bussottiana, perfettamente inserita nel pentagramma scenico di Melotti.

In occasione del debutto è prevista la pubblicazione, da parte dell'Editore Olshki, di un numero speciale della rivista «BELFAGOR» contenente oltre al testo dello spettacolo, studi critici, fotografie e informazioni sul lavoro di allestimento.

COOPERATIVA TEATRO PORCOSPINO - CORSO GRAMSCI 127 - PISTOIA - TEL. (0573) 22607 - 23729.

Allegria e fantasia sono due espressioni di un animo gioioso ed esuberante. Sono **due valori vitali** per l'uomo. Espressioni di **uno stile che nasce da una visione ottimistica** della vita. Possono anche essere **maschere** per nascondere tristezza, pessimismo e noia. «**Allegria, allegria!**». Non basta dirlo per esserlo. C'è bisogno di un paziente **sforzo educativo per imparare a gustare** con semplicità **le molteplici gioie naturali e umane** che si trovano sulla strada della vita: gioia dell'esistenza e della vita; gioia dell'amicizia e dell'amore; gioia della natura e del silenzio; gioia del canto e della danza; gioia della scoperta e del servizio; gioia della liberazione e della salvezza. Allora, allegria e fantasia non saranno maschera, ma stato e dimostrazione dell'anima: **faremo dell'umorismo** a proposito, rideremo dei nostri difetti, troveremo **la perfetta letizia** di frate Leone.

BIBINOF ovverossia QUANDO SI COSPIRA

operetta comico-satirica in due tempi

di Michele Gregorio

E altri cinque pezzi alleghissimi

L'operetta è un genere musicale in cui a scene interamente recitate in prosa, si alternano brani cantati: arie, duetti, terzetti, assoli e corali, e anche danze e balletti. E' un tipo di spettacolo nato in Francia e in Austria nella seconda metà dell'Ottocento, e si è poi diffuso in Germania, Inghilterra e Italia.

Offenbach, compositore tedesco naturalizzato francese, insieme a Hervé sono i primi autori di operette. Hanno però trovato motivi e temi ispiratori per i loro lavori nell'opera buffa di Rossini, di una straordinaria freschezza, originalità e creatività.

L'operetta che pubblichiamo in questo terzo numero di EG'84 non è certamente da catalogare tra le classiche operette parigine o viennesi, e nemmeno tra quelle nate a Milano o a Torino all'inizio del secolo, di notevole brio ma di inferiore ricchezza inventiva rispetto a quelle d'oltralpe.

BIBINOF, ovverossia QUANDO SI COSPIRA, è stata scritta, per divertire i ragazzi dei quartieri popolari, da MICHELE GREGORIO, un sacerdote salesiano dalla vena musicale inesauribile, poliglotta, regista, creatore, animatore e, soprattutto, padre e amico di tanti giovani, dei più piccoli e più poveri.

Ha scritto e composto questa operetta del genere buffo, comico-satirica, in due tempi (o anche uno solo), durante il Fascismo. Ma per l'ironia, le allusioni, la satira di costume nei confronti del palazzo, del governo, del ministro, della polizia e della politica, non è mai stata pubblicata.

Siamo riusciti a trovarne nell'archivio di una vecchia biblioteca teatrale un manoscritto, che pubblichiamo non solo per onorare don Gregorio, artista di una sim-

patia irresistibile (è morto nel 1962 a Ferrara all'età di 80 anni - ed era nato a Torino), ma anche per tramandare un pezzo che, sia pure semplice e breve, può ancora rallegrare, divertire, criticare, correggere:

«Il ministro ma chi è?

Un che pensa sol per sé

e... per gli altri, se ce n'è!».

Sebbene questa operetta non sia mai stata stampata, in copie a mano ha girato l'Italia, divertendo molto e sempre, ma specialmente quando i tre attori sono veramente capaci di creare e comunicare al pubblico comicità, ironia e suspense.

A BIBINOF aggiungiamo altri cinque pezzi brevi «allegro-con brio»; DISCORSI IN INSALATA, VITA MILITARE, REMIGIO... POLIZIOTTO PRODIGIO, UN TURISTA AMERICANO A FIRENZE e UN'ESPLOSIONE DI GIOIA.

Vi sarà facile montare uno spettacolo a tutta allegria.

Indicazioni in merito le trovate in EG'82, n. 4, ed EG'83, n. 3.

La scena

La sala da pranzo del Conte Vladimiro Bibinof. Nella semioscurità d'apertura si intravedono entrare, da porte opposte, Ivan e Bibinof, avvolti in un nero mantello. Al centro, sul fondo, una finestra lascia entrare una luce notturna e fa intravedere la cupole di una chiesa ortodossa di Mosca. La tavola apparecchiata e pronta per la cena, è circondata da alcune sedie. La sala illuminata apparirà ricca e barocca, con splendidi mobili, quadri e tendaggi, divano e poltrone.

I personaggi

BIBINOF, Sergio Nicola Stanislao Michele Vladimiro Bibinof, dell'illustre famiglia dei Bibinof.

DIMITRI, prefetto di polizia, in divisa militare.

IVAN, il servo fedelissimo di Bibinof.

PRIMO TEMPO

(Scena oscura. Entrano Ivan da sinistra, Bibinof dal fondo, avviluppati in un mantello, con cappello sugli occhi).

BIBINOF e IVAN (cantano insieme, ma all'insaputa l'uno dell'altro).

La canzone dei cospiratori

Abbiam prudenza, facciam silenzio,
marciam guardinghi con attenzion,
senza rossor, senza rumor,
teniamo gli occhi aperti,
muoviam guardinghi i passi,
se no presto dirassi che siam cospirator (bis)
cospirator senza timor. (bis)

Siamo qui, siamo qui cospiratori
e veniam e veniam per cospirare
e veniam e veniam per ammazzare
noi siam qui cospirator.

(Sono arrivati a metà scena e si toccano inavvertitamente).

IVAN (*spaventato*) – Chi va là?

BIBINOF (*tra sé*) – Una persona!

IVAN – Sono fritto!

BIBINOF – Io sono perduto!

IVAN – Fuggiamo!

BIBINOF – Fuggiamo!

(*Risalgono la scena, uno a destra e uno a sinistra; si incontrano alla porta di fondo e si urtano di nuovo*).

IVAN (*più spaventato di prima*) – Un altro!

BIBINOF – Ancora un altro!

IVAN – Io sono perduto!

BIBINOF – Ci sei caduto! (*Prende Ivan per il collo e lo conduce sul palcoscenico*).

Il tuo nome?

IVAN – Il vostro?

BIBINOF – Non deve importartene!

IVAN – E io non lo dico che dopo la mia morte.

BIBINOF (*sguainando la spada*) – Ah! Ebbene... aspetta me...!

IVAN – Delle armi! Per carità, fermatevi! Mi arrendo!

BIBINOF – Questa voce sgradevole...

IVAN – Questa voce conosciuta!

BIBINOF – Ah! Sei tu, Ivan?

IVAN – Ah! Siete voi, signor Conte?

BIBINOF – Sergio Nicola Stanislao Michele Vladimiro Bibinof, dell'illustre famiglia dei Bibinof!

IVAN – E mio padrone...

BIBINOF – E tuo padrone, sì!

IVAN (*ridendo e traendo un sospiro*) – Ah, meno male! Il signore può vantarsi di avermi messo in corpo tanta di quella paura... che batti soffia, signore!

BIBINOF – E tu, allora?

IVAN – E' vero, eravate voi... ma allora posso accendere.

BIBINOF – Accendi, sì. (*Ivan accende le luci*). Oh, adesso mi dirai, sacripante, cosa facevi a quest'ora... senza lume in questa sala...

IVAN – Io? ma, una cosa semplicissima... passeggiavo...

BIBINOF – Possibile?...

IVAN – Prima di pranzo... è raccomandato dall'igiene... ebbene... e il signor Conte, se è lecito, che cosa faceva?

BIBINOF – Io? Oh, una cosa semplicissima anch'io... io prendo il fresco, io...

IVAN – Possibile?

BIBINOF – Ordine del medico...

IVAN – Oh, allora...

BIBINOF – Ma ciò che non so spiegare è lo spavento che hai preso quando ti ho toccato.

IVAN – Parbleu! (*dimenticandosi*) ...quando si cospira!

BIBINOF – Che cosa dici?

IVAN – Io... io... io... non ho detto niente!

BIBINOF – Sì, sì, ho sentito bene... tu hai detto «quando si cospira»...

IVAN – Ebbene, sì... io cospiro... ecco!

BIBINOF – Tu, tu?! Ah, ah, impossibile!

IVAN – Sì, sì, io cospiro!

BIBINOF – Ma via, andiamo, è impossibile!

IVAN – Come impossibile?... Tanto è vero che ho un mantello nero! Guardate, signor Conte, guardate!

BIBINOF – E' vero, è proprio nero!... Tu cospiri! Ebbene, tanto meglio.

IVAN – Perché?

BIBINOF – Perché, ascolta Ivan! Tu mi sei devoto e fedele, tu mi sei un buon servitore, e io ti voglio svelare tutto. Tu mi aiuterai, vero? Zitto... anch'io cospiro!

IVAN – Signor Conte, andiamo, impossibile!

BIBINOF – Come impossibile? Tanto è vero che ho anch'io un mantello nero! Osserva, Ivan!

IVAN – E' vero! (*Prende i mantelli e li porta in fondo*). E' proprio nero!

BIBINOF – E, dimmi. L'odii tu il nemico?

IVAN – Oh, sì, signor Conte!

BIBINOF – Hai giurato la sua morte?

IVAN – Oh, sì!

BIBINOF – Parbleu! La cosa si fa seria!... Che cosa ti ha fatto?

IVAN – Che cosa mi ha fatto?

BIBINOF – Sì, che cosa ti ha fatto?

IVAN – Mi... mi ha morsicato!

BIBINOF – Morsicato?!

IVAN – Al polpaccio sinistro!

BIBINOF – Ma io non capisco. Ti ha morsicato al polpaccio sinistro? Ma chi?

IVAN – Il cagnolino di Caterina... Imperatrice di tutte le Russie!

BIBINOF – E tu cospiri contro il cagnolino di Sua Maestà? Ah, ah! Non me lo sarei mai aspettato!... Tu dunque vuoi ucciderlo!

IVAN – Voglio avvelenarlo... (*detto cupamente*).

BIBINOF – Un delitto!

IVAN – E' orrendo, è vero... lo so... ma bisogna finirla... Io non posso più andare a palazzo reale senza che quella bestiacca mi si avventi alle gambe... urlando e addentando... bau, bau, bau...

BIBINOF – Povero Ivan... Maledetto bulldog! (*ride*).

IVAN – Voi ridete! Ah! Quel piccolo ringhioso, geloso, pulcioso, insolente come una persona... tale e quale... hanno ragione di dire... Tale il padrone quale il cane...

BIBINOF – Capisco, capisco... il tuo cuore è pieno di odio!

IVAN – Il mio cuore e la gamba sinistra... Non so se quella bestiacca sia mancina... ma fatto sta che ha una simpatia speciale per la gamba sinistra.

BIBINOF – Sarà più tenera forse!

IVAN – Come fa a saperlo?

BIBINOF – E aspetti una buona occasione per compiere la tua vendetta?

IVAN – Ah! Ormai la cosa è già fatta!

BIBINOF – Davvero?

IVAN – Sì! E' molto goloso! Io ho sparpagliato pillole nel palazzo reale, negli appartamenti dell'Imperatrice, delle pillole appetitose, inzuccherate, profumate, odorose, deliziose, ma... avvelenate!

BIBINOF – Povero cagnolino!

IVAN – Il signor Conte non ha compassione per il mio povero polpaccio sinistro! Il signor Conte però ha torto marcio a compiangere così!

BIBINOF – Povero cagnolino!

IVAN – Se sapesse come la chiamano quella bestiola alla corte di Caterina!

BIBINOF – Come faccio a saperlo? Io non vado più alla corte da quando sono caduto in disgrazia dell'imperatrice...

IVAN – E precisamente per derisione Ella gli ha dato il vostro nome!

BIBINOF – Il mio nome?! Per mille milioni di cosacchi? Come si chiama? Sergio,
Nicola, Michele, Stanislao, Vladimiro?

IVAN – Che Vladimiro!?... Lo chiamano Bibinof!

BIBINOF – Bibinof! Il nome dei miei antenati!

IVAN – Dell'illustre famiglia dei Bibinof!

BIBINOF (*cammina rude a lunghi passi*) – Oh! Ombre degli avi miei... Hai fatto benissimo a preparare delle pillole avvelenate!

IVAN – Mi mordeva!

BIBINOF – E a me peggio ancora: chiamare il suo cane Bibinof!

IVAN – Dare il nome di un cristiano a una bestia che ha i denti e... la coda!

BIBINOF – Mi vendicherò... Cospirerò anch'io di giorno e di notte... Ivan, tu mi aiuterai?

IVAN – Sì, ma non di notte!

BIBINOF – Sì, anche di notte invece!

IVAN – E dormire?

BIBINOF – Dormire quando il tuo padrone è vilipeso? Dormire quando si appressa l'ora della vendetta! Dormire?

IVAN – Pur tuttavia io...

BIBINOF – Basta, per mille milioni di cosacchi, non conosci ancora chi sia Sergio Nicola Michele Vladimiro Bibinof... Voglio essere terribile e... sarò terribile! (*Pensa*).

IVAN – Se è lecito... il signor Conte contro chi cospira?

BIBINOF – Contro chi? Contro il ministro! E' col ministro che l'ho a morte! Io voglio il suo posto! Sono già sei mesi che egli è al potere! Ora basta! E' troppo! Un ministro non deve durare tanto... anche se in Russia dev'essere indiscreto...

IVAN – Allora anche il signor Conte fabbrica delle pillole?

BIBINOF – Delle pillole!

IVAN – Sì, per avvelenare il ministro!

BIBINOF – Tutt'altro!

IVAN – Ma allora che cosa vuol fare il signor Conte?

BIBINOF – Voglio... voglio... sta attento al mio ragionamento: sai che cosa è un ministro?

IVAN – No, non saprei!

BIBINOF – Sai che cosa è il governo?

IVAN – Ma, non saprei...

BIBINOF – Perfettamente somaro! Allora te lo spiego io. (*E incomincia a cantare*).

Il canto della cuccagna

BIBINOF – Non hai mai visto alle feste di campagna
quando c'è l'albero detto di cuccagna
ci piantan su delle belle bottiglie
e tutti i gonzi ci fanno l'occhiolin.,
Caro Ivan oggidì i governi son così!

IVAN – Hai ragione padron, sì, i governi son così!

BIBINOF – C'è un che sale sull'albero e s'aggrappa
e sale e sale finché la man gli scappa
e scivolando fra omeriche risate
lascia il suo posto a un altro che va su.
Ch'è il poter vuoi saper tu?
E' chi sale e chi vien giù!

IVAN – Hai ragione proprio tu
è chi sale e chi vien giù!

BIBINOF – Alfine è giunto in cima il vincitore
e il popol grida e applaude lo scalatore;
ma quando trattasi di spartire i premi
il furbacchion si tien tutto per sé.
Il ministro che cos'è? Un che pensa sol per sé!

IVAN – Un che pensa sol per sé
e per gli altri se ce n'è!

BIBINOF – Questa sera alle dieci... durante il ballo di corte noi dobbiamo assaltar-
tarlo e fermarlo. Fargli firmare le dimissioni così all'amichevole... altrimenti...
io devo partire al segnale, cioè quando si udrà un fischio sotto le mie finestre...
Oh! Mi mettono in disgrazia... Oh! Si burlano di me... Ah! Danno il mio nome
ai quadrupedi... il nome di Bibinof a un quadrupede...

IVAN – Che morde, per di più!

BIBINOF (*forte*) – Per mille milioni di cosacchi!

IVAN – Zitto, non parlare così forte!

BIBINOF – Grido quanto voglio... qui sono io il padrone...

IVAN – E se ci scoprono?

BIBINOF – Hai paura?

IVAN – Paura? Io paura?... Veramente se ci mandano in Siberia...

BIBINOF – Non ci scopriranno, no...

IVAN – Sì ma bisogna essere prudenti e il signor Conte grida, urla, come se fosse
stato morsiato dal mio nemico... Il signor Conte dimentica che deve arrivare
quanto prima il Prefetto di polizia?

BIBINOF – E' vero! L'ho invitato a pranzo, ora che mi ricordo... Oh! Ma Dimitri
è mio amico!

IVAN – Pur tuttavia...

BIBINOF – E poi è un imbecille. (*Si ode un rumore di vettura*).

IVAN – Una vettura... (*va alla finestra*) E' proprio lui!... discende... sale...

BIBINOF – Come: discende... sale...?

IVAN – E sì, discende dalla vettura e sale le scale... Eccolo! Io me ne vado.

BIBINOF – Resta qui calmo... guarda me come sono calmo... Dimitri è mio amico;
è prefetto di polizia; ma è anche un asino... Fallo entrare.

(*Ivan apre la porta e introduce Dimitri*).

Il prefetto di polizia - Terzetto

DIMITRI – Bon dì!

BIBINOF – Bon dì!

IVAN – Bon dì!

DIMITRI – Sapete chi vien qui? Sapete chi vien qui?

Sono il terror dei malfattor
ma essi sempre mi scappan via
appena san che cerco lor!
Mah!

BIBINOF – Mah!

IVAN – Mah!

DIMITRI – Ma chi sa come spiegar che non posso mai chiappar
che non posso mai chiappar qualche birba singlar.

BIBINOF – Sì che sta sempre in pensier
per far bene il suo mestier.

IVAN – Sì che sta sempre in pensier
per far bene il suo mestier.

DIMITRI – Mah!

DIMITRI, BIBINOF, IVAN (*contemporaneamente*) –
Sono (egli è) il prefetto di polizia.
Sono (egli è) il terror dei malfattor
ma essi sempre mi (gli) scappan via
appena san appena san che cerco (a) lor!

DIMITRI – Buon giorno, Bibinof.

BIBINOF – Buon giorno, Dimitri.

DIMITRI (*sedendo*) – Il mio caro Bibinof! Sono tutto pesto amico... tutto pesto...

BIBINOF – Il lavoro, eh!...

DIMITRI – Eh! Sì, sì, il lavoro!

BIBINOF – Hai arrestato qualcuno?

DIMITRI – Io, oh! Per chi mi prendi? Non ho del resto perduto la mia giornata.
Mi sono scappati 14 ladri e 3 assassini.

BIBINOF – No, di più!

DIMITRI – No, mio caro amico, lo sai che io sono di una modestia... non amo van-
tarmi... ma tuttavia posso insuperbirmi di una cosa: da 4 anni che sono prefetto
di polizia qui nella città di Mosca, non ho arrestato il più piccolo delinquente...
(*Alzandosi*) Che bella cosa! Non tutti i prefetti di polizia possono dire la stes-
sa cosa...

BIBINOF – Oh! No, no.

IVAN (*tra sé*) – E' proprio vero! Che somaro!

DIMITRI – Ma è mio sistema, vedi? Perché, in fondo, quando si arresta uno che
si fa? Lo si manda in Siberia, e, una volta in Siberia, non torna più indietro!
Ma allora se io non facessi altro che arrestare, in poco tempo non ci sarebbero
più malandrini... Che cosa farebbe un prefetto di polizia? Si sopprimerebbe
l'impiego... Non riceverei più lo stipendio... E chi perderebbe di più? Io, Di-
mitri. Ecco perché non arresto mai nessuno.

BIBINOF – Infatti è ingegnoso!

IVAN (*tra sé*) – E' rassicurante!

DIMITRI – Non arresto mai nessuno... Ma... faccio eccezione per i cospiratori!

BIBINOF E IVAN – Ah! Eh! Oh!

DIMITRI – Perché...: senti bene! Vi sarà sempre un governo, vero? E finché vi
sarà un governo, vi saranno sempre malcontenti. Finché avremo malcontenti,
si cospirerà... E finché si cospirerà, noi avremo dei cospiratori... E così sono si-
curo di non perdere l'impiego...

BIBINOF – Hai ragione!

IVAN – Sì, sì, è molto semplice!

DIMITRI – E poiché io ho lavorato molto... Poiché la città è molto tranquilla, poi-
ché io sono tranquillo... pranziamo tranquillamente perché tu mi hai invitato...

BIBINOF – Ah! Certamente mio caro Dimitri!

DIMITRI – Mio caro Bibinof! A proposito di cospiratori te ne racconterò una bella!

BIBINOF – Diavolo!

DIMITRI – Sembra che si cospiri a corte...

IVAN – Non è vero!

DIMITRI – Che cosa dici?

IVAN – Io? Niente... Io...

DIMITRI – Hai detto: non è vero! Tu osi negarlo? Servo vieni qua...

IVAN – Ma...

DIMITRI – Vieni qua! (*e gli dà un calcio*). Per insegnarti che il prefetto di polizia non sbaglia mai.
 BIBINOF – Sì, si cospira!... Dove... contro chi?
 DIMITRI – Dove? Non so nulla... Contro chi? Mah!
 BIBINOF – Non si sa ancora niente di certo, allora!
 IVAN (*traendo un sospirone*) – Auff!
 DIMITRI – Ma sono sulle tracce! Sono sulle tracce... Tu sai che io col mio fiuto...
 BIBINOF – Con la tua perspicacia...
 DIMITRI – Mi devono mandare un rapporto... Te lo porterò... Frattanto se pranzassimo... eh!
 BIBINOF – Ma volentieri!
 DIMITRI – Ed il menù?!... Vediamo il tuo menù!
 BIBINOF – Ivan! Il tuo menù!
 IVAN – Ah! Sì, il menù!... Oh! L'ho perduto!
 DIMITRI – Ah! L'hai perduto! Vieni qua!
 IVAN (*rinculando*) – Ancora?
 DIMITRI – Vieni qua! (*Gli tira un calcio nel sedere*).
 IVAN – Ah! Sì, l'ho perduto, ma lo so a memoria!
 DIMITRI – Meno male! Vediamo questo menù! (*E cantano*).

Il terzetto del menù

IVAN – Salsa dolce alla regina.
 BIBINOF – Eccellente bocconcino.
 IVAN – Fegatini e selvaggina.
 DIMITRI – E' un mangiar, è un mangiar proprio divin.
 IVAN – Orzo bianco in consommé.
 DIMITRI – Proprio per me.
 IVAN – Dolce, frutta e poi caffè.
 DIMITRI E BIBINOF – E' un mangiar proprio da re!
 IVAN – Mortadella di Bologna.
 BIBINOF – Antipasto celestial.
 IVAN – Un contorno di purè.
 BIBINOF – E' il boccon che fa per me.
 DIMITRI – Proprio per me.
 IVAN – Dolce e frutta e poi caffè.
 DIMITRI E BIBINOF – E' un mangiar proprio da re!

DIMITRI (*mette la salvietta al collo*) – Dà qua due sardine...
 BIBINOF – Ivan, hai sentito?
 IVAN – Eccole, eccole...
 DIMITRI – Grazie, grazie.
 IVAN (*tra sé*) – Animalaccio.
 BIBINOF – Dunque tu dicevi quel rapporto. (*Versa da bere*).
 DIMITRI – Grazie, grazie! Ah! E' vero nettare. (*A bocca piena*). Quale rapporto!
 Ah! Sì, sì... Il rapporto... Ma che sorta di mortadella. Quando mangio... quando mangio... non mi piace occuparmi d'affari, perché mi disturba, capisci?...
 Si tratta nientemeno che di sbalzare il ministro...
 BIBINOF – Ahi! (*Tossisce*).
 DIMITRI – Che cosa hai?
 BIBINOF – Niente, niente. Mi è andato un boccone per traverso.

DIMITRI – Stai attento, per bacco... tossisci un poco... (*Gli versa del vino*) Così, prendi, bevi!

BIBINOF – Grazie.

DIMITRI – Sì, da sbalzare il ministro!... Il ministro! Non me ne importerebbe niente per lui... ma mi rincresce arrestare qualcuno per cose rare...

BIBINOF – Ne sei sicuro?

DIMITRI – Io? Lo sai! Sono sempre l'ultimo a conoscere gli avvenimenti; ma il mio agente mi ha parlato di individui che girano nel palazzo reale avviluppati in mantelli neri...

BIBINOF – Ah!

DIMITRI – Che?

BIBINOF – Niente, niente!

DIMITRI – Che circolano nel palazzo reale seminando qua e là delle pillole nere...

IVAN (*che sta bevendo ad una bottiglia*) – Ah!

DIMITRI – Che è?

IVAN – Niente... Mi è andato un sorso per traverso.

DIMITRI – Ma tu bevi del nostro vino... Vieni qua!

IVAN – Ma...

DIMITRI – Vieni qua... (*Il calcio tradizionale*). E ora continua il tuo servizio!

IVAN – Ah! Bipedè crudele!

DIMITRI – Ah! Se potessi acchiapparli! Che gioia, capisci? Eh... lo dico a te perché sono sicuro che tu non cospiri.

BIBINOF – Ma se per caso io cospirassi?... Io tuo amico... Tu mi faresti arrestare?

DIMITRI – Tu?... Mio amico Bibinof... Se ti farei arrestare?... Ma certamente... ma se anche fosse mio fratello... Io non ne ho per fortuna! Ma se ne avessi uno lo arresterei subito! E il mio dovere allora? Il mio impiego soprattutto! Un servitore dello Stato!...

BIBINOF – Per mille milioni di cosacchi!

(*Si ode un fischio acuto che viene dall'esterno*).

DIMITRI – Che cosa è questo?

BIBINOF (*tra sé*) – Oh! Il segnale! (*Poi ad alta voce*) Io non ho sentito niente!

IVAN – Neanche io!

DIMITRI – E' strano, mi sembrava...

(*Un secondo fischio*).

BIBINOF – Ancora! Io sono perduto!

DIMITRI – Ah! Questa volta non m'inganno! Parrebbe un segnale!

BIBINOF – Ah! Un segnale... Bestia! Io so che cosa è!

DIMITRI (*alla finestra*) – Dillo allora!

BIBINOF – Oh! E' della gente che si chiama per via! Mettono... Lo sai? due dita in bocca, così... e poi fischiano... prova, vedrai!

DIMITRI (*prova*) – Io non riesco!

BIBINOF – Perché non sai! (*Sottovoce a Ivan*). E' necessario allontanarlo a tutti i costi... Oh! Trovo io il modo! (*Esce dal fondo*).

IVAN – Comincia a dubitare! Oh! Bisogna allontanarlo a tutti i costi... Oh! Trovo io il modo! (*Esce da sinistra*).

DIMITRI (*guarda con attenzione alla finestra*) – Ma guarda, eh! Se uno fosse sospettoso... da rovinarsi la digestione... Tu mi capisci, caro Bibinof! Che?... Dove è andato? Ivan, dov'è? Sono andati via tutti e due... Oh! Ma è una cosa strana... Nessuno! Ivan! Bibinof! Mi piantan qui solo?...

IVAN E BIBINOF – Domandano del prefetto di polizia!

DIMITRI – Domandano di me! Dove?

BIBINOF – Al palazzo reale!
IVAN – All'ambasciata di Cina...
DIMITRI – Che cosa dite?
BIBINOF (*imbrogliandosi*) – All'ambasciata di Cina!
IVAN – Al palazzo reale!
DIMITRI – Ne siete sicuri?
BIBINOF – Credo di sì. E' un affare urgente.
IVAN – Urgentissimo.
DIMITRI – Allora vado al palazzo reale... Quanto all'ambasciata di Cina... Quel vecchio scimpanzè può aspettare!
BIBINOF (*tra sé*) – Se ne va finalmente!
IVAN (*tra sé*) – Se ne va meno male!
DIMITRI – Quanta insistenza. Qui sotto c'è qualche mistero. (*Uscendo*) Lascia fare a me!
BIBINOF – Buon viaggio! Trallallaaalaaa!
DIMITRI – Voi dite?
BIBINOF (*colpito con la gamba in aria*) – Niente... niente...
DIMITRI – Ah! Dimenticavo il cappello! (*Lo prende*).

Canto di commiato

BIBINOF – Va servitor fedel, se ti è caro il tuo mestier
obbedisci con gran zel, se ti è caro il tuo mestier.
Buona sera Dimitri...
IVAN – Dimitri.
BIBINOF – Rivederci in altro dì...
IVAN – Un altro dì!
IVAN E BIBINOF – Buona sera Dimitri,
rivederci un altro dì!

(*Sipario*).

SECONDO TEMPO

BIBINOF – Finalmente.
IVAN – Se n'è andato!
BIBINOF – Hai sentito?
IVAN – Ve lo dicevo io che ci avrebbero scoperto!
BIBINOF – Scoperti?
IVAN – Ma voi... io...
BIBINOF – Anch'io!
IVAN – Bisogna scappare!
BIBINOF – Ci pensavo anch'io.
IVAN – Scappiamo!
BIBINOF – Dei cavalli?
IVAN – Nel cortile!
BIBINOF (*brandendo il pugnale*) – A noi! Guarda! (*Mette un naso finto*). Benissimo.
E ora guarda!
IVAN (*mette una barba finta*) – Guardate!
BIBINOF – Anche tu?
IVAN – Come voi!

BIBINOF (*mette una barba finta*) – Una barba finta!
 IVAN (*mette un naso finto*) – Anch'io!
 BIBINOF – E il mio mantello?
 IVAN – E il mio?
 BIBINOF – E ora partiamo! (*Cantando...*)
 Partiam, partiam, partiam!

(*Fanno per uscire, ma compare Dimitri col rapporto.*)

DIMITRI – Fermatevi!
 BIBINOF (*indietro a sinistra*) – Lui!
 IVAN (*a destra*) – Lui!
 DIMITRI – Che è questo travestimento? Tu... Lui... Lui... Tu...
 IVAN – Io tremo. Questo traves... ves..
 BIBINOF (*ricomponendosi*) – Come, non capisci?
 IVAN – Come? Voi non capite? (*Poi sottovoce*) Cosa dirò mai!
 DIMITRI – Capisco. Capisco... che tu hai messo un naso finto... ecco tutto!
 BIBINOF – Nulla di più semplice, mio caro Dimitri.
 IVAN – Nulla di più semplice!
 BIBINOF – Questa sera vi è un ballo in maschera a corte.
 DIMITRI – E con ciò?
 BIBINOF – E non indovini?
 DIMITRI – Ah! Aspetta... Ho capito tutto... Tu ti travesti per andare al ballo..
 BIBINOF – Ma sicuro! Come sei furbo!
 DIMITRI – Oh! Sicuro sai! Io col mio fiuto...
 BIBINOF – E con la tua perspicacia...
 DIMITRI – Ah! Tu andavi al ballo... tanto meglio... Mi pareva... Volevo ben dire...
 Sarebbe stato strano...
 BIBINOF – E che cosa pensavi tu?
 DIMITRI – E per bacco!
 BIBINOF – Che noi cospirassimo? (*Ridendo*).
 IVAN – Oh! Ehi!
 DIMITRI – Pur tuttavia la speranza...
 BIBINOF – Oh! Scusami... ma sei una bestia!
 IVAN (*dimenticandosi*) – Sicuro!
 DIMITRI – Ah! Che cosa dici tu?... Vieni qua!
 IVAN – Ancora? Ah! No, no...
 DIMITRI – Vieni qua! (*Calcio*). Un'altra volta imparerai a rispettare l'autorità.
 IVAN – Bella maniera di farsi rispettare!
 BIBINOF – Ma come va che sei tornato così presto? Non sei andato al palazzo reale?
 DIMITRI – Ho incontrato il mio agente per strada! Mi ha dato il rapporto! Eccolo...
 (*Lo pone sul tavolo*) E poi, poi... Non è questo il tempo di andare al palazzo reale, con tutta l'agitazione che vi è...
 BIBINOF – Agitazione?!...
 DIMITRI – Sicuro! Chi va, chi viene, chi corre, chi piange... Sembra che l'imperatrice stia per morire. Povera Caterina... L'ho vista appena due ore fa e stava così bene.
 BIBINOF – Tu avresti dovuto correre al suo fianco!
 DIMITRI – Per fare che cosa?
 BIBINOF – Chiedere notizie... Trattandosi di una cosa molto grave!
 DIMITRI – Sarebbe inutile! Io ho il mio rapporto che mi preme... e si dice che l'abbiano avvelenata!
 IVAN – Avvelenata?
 DIMITRI – Il mio agente mi ha parlato infatti di pillole.

IVAN (*tra sé*) – Cielo!

BIBINOF – Ma ne sei proprio sicuro?

DIMITRI – Sicurissimo... Infatti gridavano: «dei medici... dei dottori, dei veterinari...».

BIBINOF – Dei veterinari?

DIMITRI – Sai che in momenti come questi si chiama chiunque.

BIBINOF (*a Ivan*) – Ma allora...

IVAN – Sono le mie pillole.

DIMITRI – Che cosa ha detto?

IVAN – Ha mangiato le mie pastiglie.

DIMITRI – Quali pastiglie?

IVAN – Avvelenate!

DIMITRI – Chi?

IVAN – L'imperatrice Caterina!

DIMITRI – Sei tu?

IVAN – Ma non erano mica per lei!

DIMITRI (*con gioia*) – Ma allora sei proprio tu... Io ti dichiaro in arresto... Un assassino! Oh, guarda... Io ho nelle mie mani un... il primo... (*si asciuga la fronte*) che fatiche, per bacco, che fatiche...

BIBINOF – Lo arresti proprio, dunque?

DIMITRI – Sicuro, e volentieri!

BIBINOF – Oh!

IVAN – Perdono, perdono!

DIMITRI – Oh! No!

IVAN – Non l'ho fatto apposta!

DIMITRI – Tanto peggio!

IVAN – Non lo farò più!

DIMITRI – M'immagino... Vado al palazzo imperiale... Tu mi risponderai del prigioniero.

BIBINOF – Io?... Voi dunque...

DIMITRI – D'altronde io sono sicuro lo stesso. Le porte sono guardate e custodite!

BIBINOF – Come?

DIMITRI – Poco fa io dubitavo... che tu cospirassi. Tu non me l'avevi detto che andavi al ballo di corte. E dunque io per precauzione ho fatto appostare dei questurini a tutte le porte!

BIBINOF – Per farmi arrestare?

DIMITRI – Naturalmente!

BIBINOF – Grazie! L'ho scampata bella!

DIMITRI – Un prigioniero... Che fortuna. E giovane! Vieni qua!

IVAN – Ancora?

DIMITRI – Non è per quello che immagini tu. Ma io voglio darti un abbraccio!

IVAN – A me?

DIMITRI – A te! Tu non puoi credere quanta sia la mia gioia... Abbracciami. (*A Ivan*) Tu sarai impiccato, mio caro amico. Ma io ti raccomanderò...

IVAN – Impiccato?

DIMITRI – Senza remissione... Una corda nuova... Ma io vado al palazzo. Copriti bene, guardati dalle correnti d'aria. Tu sei un angelo!

IVAN – Impiccato?

DIMITRI – Senza remissione! (*Esce*).

IVAN – Im... im... pic... ca... to!

BIBINOF – Mio povero Ivan!

IVAN – Sono imperatricida...

BIBINOF – Coraggio, mio povero Ivan. Tanto si è impiccati una volta sola...

IVAN – Mi pare che il signor Conte si burli di me...
 BIBINOF – Io? Tutt'altro...
 IVAN – Non si sa mai che cosa può...
 BIBINOF – Io? Io sono tranquillo!
 IVAN – Io no purtroppo... Oh! Se potessi salvarmi...
 BIBINOF – Tutte le porte sono guardate.
 IVAN – Le porte sì, ma le finestre?...
 BIBINOF – Salteresti?
 IVAN – Per bacco se salterei... Meglio saltare dalla finestra che...
 BIBINOF – Sono parole...
 IVAN – Ma di due mali si può scegliere il minore.
 BIBINOF – Così?
 IVAN – Così, una finestra, un balcone... (*Apri la finestra*) Addio signor Conte!
 BIBINOF – Ivan...
 IVAN – Addio signor Conte! Fatemi il piacere di avvisare la mia famiglia. (*Salta*).
 BIBINOF (*alla finestra*) – Ivan... Povero Ivan...
 E' naturale. Sarebbe stato impiccato... E' da bestia lasciarsi acchiappare. (*Va al tavolo*) Oh, ma io sono tranquillo! (*Vede il rapporto*) Oh, guarda il rapporto di Dimitri... Se l'è dimenticato... Leggiamo! E' un indiscrezione, ma in fin dei conti Dimitri è mio amico... e tra amici, non è più indiscrezione... è curiosità, legittima curiosità. (*Meraviglia*) Oh! Tra i congiurati, il Conte Bibinof scoperto?... Allora anch'io sono fritto, fritto?... Non ancora... Dimitri non ha letto questo rapporto... Se l'avesse letto mi avrebbe arrestato... E' probabile... anzi sicuro... Dunque bruceremo questa parte... (*l'avvicina alla candela*) e sono salvo. Non si tratta più che di guadagnare la frontiera al più presto... (*Prende il mantello e il cappello*). E' l'ultima volta che io cospiro! Parola d'onore! E ora scappiamo.
 IVAN (*da fuori*) – Ma lasciatemi... Volete lasciarmi sì o no? Tanto è impossibile! (*Entra*) Acchiappato, mi ha acchiappato, signor Conte. Mi ha acchiappato al cancello... Ah! Che sfortuna. Tutte le porte sono custodite.
 BIBINOF – Tutte?
 IVAN – Tutte!
 BIBINOF – Nessun modo di scappare?
 IVAN – Nessuno. Io sarò inevitabilmente impiccato!
 BIBINOF – Tu, non me ne importa... Ed io?
 IVAN – Ma lui non sa niente di voi...
 BIBINOF – E' vero! Poi ho bruciato il rapporto!
 IVAN (*disperato*) – E io sarò impiccato per un mostriciattolo di cagnolino!
 BIBINOF (*a Dimitri che entra*) – Oh! Dimitri!
 IVAN – Il boia!
 DIMITRI (*è commosso*) – Sono io!
 BIBINOF – Già di ritorno.
 IVAN – E' giunta l'ora fatale.
 BIBINOF – L'imperatrice?
 DIMITRI – Sta benissimo!
 IVAN – Benissimo? Ma, allora?
 DIMITRI – Tu sei libero...
 IVAN – Oh! Fortuna!... Oh! Felicità! (*Esce*).
 BIBINOF – Hai visto Caterina?
 DIMITRI – No, è proibito entrare da lei.
 BIBINOF – Perché?
 DIMITRI – Perché non vuole vedere nessuno... Mi ha fatto consegnare un ordine...
 BIBINOF – Un ordine?
 DIMITRI – Per mezzo del supremo ciambellano.

BIBINOF – Ebbene?
DIMITRI – Ah! Mio povero Bibinof!
BIBINOF – Ebbene?
DIMITRI – Mio povero amico!
BIBINOF – Che cosa vuoi dire con ciò?
DIMITRI – E' una cosa orribile... ma...
BIBINOF – Quell'ordine riguarda me? Che cosa dice? Rispondi!

Il canto della condanna

DIMITRI – Per il prefetto di polizia
ecco ti giunge l'ordin fatal.
In esso è scritta tua sorte ria
o sventurato Bibinof.
Devi morir.
BIBINOF – Devo morir.
DIMITRI – Devi morir o Bibinof.
Ma che hai tu mai fatto
per meritar tal pena,
qual colpa o qual misfatto
pesa sul tuo onor?
BIBINOF – Mio buon Dimitri,
ho congiurato contro lo stato e il minister
e il mio delitto hai tu svelato
o sventurato Bibinof.
Devo morir.
DIMITRI – Devi morir.
BIBINOF – Devo morire o Bibinof.
Ma no! Non è la morte
il più crudel tormento
bensì la triste sorte
che attende il mio destin.
Devo morir.
DIMITRI – Devi morir.
BIBINOF – Devo morir o Bibinof.

DIMITRI – Ascolta il decreto di morte. «Noi ordiniamo al nostro delegato che prima di notte e con gran premura sia da lui tosto acchiappato, strozzato e quindi, senza sepoltura, sia in tutta fretta imbalsamato. Tanto comanda a lui la sua regina e imperatrice!». Firma Caterina!
BIBINOF – Imbalsamato?!...

(Ripresa del canto della condanna).

DIMITRI – Oh! Quale gran sventura.
Oh, qual triste fato
morir imbalsamato
qual vile pappagal.
Per il prefetto di polizia
ecco ti giunge l'ordin fatal
in esso è scritta tua sorte ria
o sventurato, sventurato Bibinof.
Devi morir.

BIBINOF – Devo morir.

DIMITRI – Devi morir o Bibinof!

Ma no, non è la morte (ecc.).

BIBINOF – Imbalsamato? Mi vuole imbalsamare!?

DIMITRI – Eh! Purtroppo!

BIBINOF – Imbalsamato io? Come un cagnolino qualunque? Come un pappagallo?

DIMITRI – Questo è l'ordine! Lo vedi, è scritto qua.

BIBINOF – Io me ne infischio del tuo ordine. Credi che io mi lasci imbalsamare?

DIMITRI – Bibinof... te ne supplico... fallo per me, mio caro Bibinof...

BIBINOF – Ma che Bibinof d'Egitto... Dopo mi metteranno su di un piedistallo, non è vero? Per adornare qualche camino.

DIMITRI – Io non so... ma se ci tieni... Si potrebbe anche...

BIBINOF – Ma perché questo ordine crudele? Tu non sapevi che io cospirassi...

DIMITRI – Io non lo sapevo, è vero... Io non lo sapevo, ma l'imperatrice sa tutto!

BIBINOF – Ma insomma, farmi imbalsamare e poi... Non è mica un supplizio ordinario, non c'è nel codice... Perché farmi imbalsamare?

DIMITRI – Oh! Potrebbe essere un'idea, un capriccio qualunque... Forse per poterti conservare più lungamente...

BIBINOF – Più lungamente...? Non è possibile. Questo è un errore.

DIMITRI – Magari lo fosse... L'ordine è perentorio.

BIBINOF – Voglio vedere l'imperatrice... Conducimi da Caterina.

DIMITRI – Impossibile... Vietato l'ingresso...

BIBINOF – Ma tu puoi forzare la consegna, tu!

DIMITRI – Per una causa grave solamente...

BIBINOF – Beh! Imbalsamarmi... Non è una causa grave?

DIMITRI – Per te sì... Ma non per lei... amico, non per lei!

BIBINOF – Ebbene... Dille che voglio annunciarle un complotto!

DIMITRI – E' una fandonia il tuo complotto!

BIBINOF – Non è una fandonia.

DIMITRI – E allora dillo!

BIBINOF – Ma tu domanderai grazia per me?

DIMITRI – Io domanderò grazia per te!

BIBINOF – L'otterrai?

DIMITRI – L'ott... Ma io non posso promettere...

(Ivan entra e ride).

BIBINOF – Allora io non dico niente...

DIMITRI – Ebbene io prometto... prometto...

BIBINOF – Ascolta allora. Vedi quell'imbecille che ride sciocamente?

IVAN – Io?...

DIMITRI – E' vero, tu ridi sciocamente!

BIBINOF – Ebbene! Lui cospira!

IVAN – Io?...

DIMITRI – Come? Ciò che diceva poco fa? Il cane di Caterina? Dunque è vero! Voleva ucciderlo?

IVAN – Ma mi mordeva!

DIMITRI – Ma la morsicatura è un onore che ti faceva... Un cagnolino cui l'imperatrice vuole tanto bene. Vado subito al palazzo imperiale. Avrò grazia per te! imbalsameremo lui... Sì, credo che sia molto meglio.

BIBINOF – Anch'io...

IVAN – Ma io... no... invece... non voglio...

DIMITRI – Silenzio... Servo... (*Esce*).

BIBINOF – Io sono salvo...

IVAN – Ma è proprio mio destino che io non la scampi più... Prima impiccato... adesso imbalsamato...

Canto d'invocazione

IVAN – Gran Dio morir sì giovane
morir imbalsamato
per aver avvelenato un vile cagnolin
(per aver attentato contro il mio destin).
Dammi l'amplesso estremo
signor di questo cor di questo cor.

BIBINOF – Dammi l'amplesso estremo.

IVAN – Muoio ma con onore
dammi l'amplesso estremo
signor di questo cor
dammi... Signor di questo cor...

BIBINOF – Oh! Non si è imbalsamati che una volta sola!

IVAN – Voi ridete... Voi che ne siete la cagione...

BIBINOF – Ma che vuoi farci... ciascun per sé...

IVAN – Imbalsamato...

BIBINOF – Tanto si deve morire un giorno o l'altro...

IVAN – Ma io preferivo l'altro...

BIBINOF – Non lamentarti va là... Io ti farò fare un piedistallo e ti farò mettere in fondo al vestibolo ai piedi dello scalone... Con un bel lampadario in mano... Così guarda...

IVAN – Ma io non riceverò più monete...

BIBINOF – Io te le farò mettere al tuo posto...

IVAN – Ma io non voglio morire... non voglio... Voglio vedere l'imperatrice...

BIBINOF – Per fare che cosa?

IVAN – Per denunciare anch'io un complotto.

BIBINOF – Ancora uno? Quale?

IVAN – Il vostro!

BIBINOF – Il mio!

IVAN – Sì, il vostro... Voi avete dei complici... Vi cercheranno... Il prefetto di polizia non sa ancora tutto... ma io parlerò... Io svelerò tutto... Il fischio, il segnale... I mantelli neri... Il ministro che si vuol far cadere... Io svelerò tutto e sarete imbalsamato anche voi sopra un piedistallo, in fondo al vestibolo, in principio dello scalone con un bel lampadario in mano, proprio in faccia a me e ci faremo compagnia... guardate così!

BIBINOF – Sta zitto disgraziato...

IVAN – Sì, avete detto voi, ciascuno per sé...

BIBINOF – Sta zitto... per mille milioni di cosacchi. (*Si sente ridere Dimitri*).

DIMITRI – Ah! Ah! E' graziosa davvero... (*Ridendo*).

BIBINOF – Che c'è?

DIMITRI – Oh! Lasciatemi ridere... Una sedia, una poltrona...

(*Ivan gliela porge*).

BIBINOF – La grazia per me?

IVAN – E la mia?

BIBINOF – Caterina vuol sempre imbalsamare Bibinof?
DIMITRI – Ma mai più... (*ride*).
BIBINOF – Ma dunque è diventato pazzo...
DIMITRI – Ma Bibinof non sei tu!
BIBINOF – Come non sono io? E' diventato pazzo davvero!
IVAN (*ride*) – Ho capito tutto!
DIMITRI – Ha capito tutto lui...
IVAN – Parbleu... Bibinof è il cane che l'imperatrice chiama col vostro nome: Bibinof. (*Ride*) Ah! Meno male... Io dunque... (*ride*).
(*Serio*) Sì. Ma il cane sono io che l'ho avvelenato... Sono io... Oh! Povero me... Non si scappa più. (*Cade su una sedia*).
DIMITRI – Sta tranquillo... Non ha toccato le tue pastiglie... Povera bestiolina... da due giorni non abbandonava più la sua cuccia... è morta da sé, morta arrabbiata; era per lui che chiedevano un veterinario.
BIBINOF – Ah! Adesso capisco... Mi pareva strano... Diamine... Un veterinario per l'imperatrice!
DIMITRI – Eh! Essi uccidono meno gente che i medici...
BIBINOF – Perché?
DIMITRI – Oh bella! Perché curano le bestie...
BIBINOF – Ah!
DIMITRI – Ebbene è venuto il veterinario; tu dunque non devi più temere, l'animale è morto arrabbiato.
IVAN – Ah! Meno male... respiro finalmente. (*Emette un grido!*). Ah! Ma no...
DIMITRI – Che cosa c'è ancora?
IVAN – Se era arrabbiato io sono perduto... Mi ha morsicato (*Disperato...*) Poco fa impiccato... Dopo imbalsamato... adesso idrofobo... (*Fa per mordere*) Bau, bau, bau!
BIBINOF – Ehi! Non mi mordere!
IVAN – Ah! Non ne ho la forza! Bau, bau...
DIMITRI – Ma aspetta un momento... Da quanto tempo ti ha morsicato?
IVAN – Una settimana fa.
DIMITRI – Una settimana fa? Ne sei sicuro?
IVAN – Per bacco, ne ho ancora il segno!
DIMITRI – Allora non temere più... Il veterinario ha constatato che il cane era idrofobo soltanto da due giorni.
IVAN – Ne siete certi?
DIMITRI – Ma sì. Imbecille.
IVAN – Allora ci credo.
DIMITRI – E poi, tu sai che quando uno è idrofobo ha avversione per le bevande.
IVAN – Così dicono...
DIMITRI – Ebbene, poco fa tu non ti vergognavi di bere il nostro vino.
IVAN – Ah! E' vero!
BIBINOF – Allora io non sarò più imbalsamato?
DIMITRI – No!
IVAN – Allora io non sarò più impiccato?
DIMITRI – No! Neanche. Ma intendiamoci... Non cospirate più. (*Stendendo la mano*) Questa è la prima e l'ultima volta! Eh! O, almeno, non lasciatevi scoprire!
IVAN (*a Dimitri*) – E voi non sarete più così bestia?! Oh!
DIMITRI – Eh! Vieni qua!
IVAN – Ancora?
DIMITRI – Vieni qua! (*Calcio*) Oh! Così imparerai a rispettare l'autorità! Ed ora continua il tuo servizio!
IVAN – Ah! Ma lo perdono!

Canto finale

TUTTI – Ci torni alfin il giubilo il giubilo.
Ci torni alfin il giubilo il giubilo giù nel cor
poiché provammo il fremito (tre volte)
poiché provammo il fremito di terror.
siam salvi per miracolo, per miracolo dall'orror
d'una morte che ci fa tremar il cor
siam salvi per miracolo, per miracolo dall'orror
d'una morte sì terribile che ci fa tremare il cor.
D'ora in avanti non pensiam più ad avvelenar (bis)
se no finiam i nostri giorni in modo singlar
forca, oppur Siberia, e ci faranno imbalsamar!

(Sipario).

(Le musiche di BIBINOF richiedetele a Espressione Giovani via Copernico 9, 20125 Milano -
tel. (02) 6881751).

UNA STRANA CONFERENZA

ovverossia UN'INSALATA DI PAROLE (Sketch in 1 atto)

di Pierre Ferrary e Lucien Reynier

Personaggi:

la SPEAKERINE o lo SPEAKER, il PROFESSOR LEDUR,
ZIA GUDULA

(La scena si svolge in uno studio radiofonico).

SPEAKRINE (*sola al microfono*) – Qui Radio Asnières. Cari ascoltatori, avete ascoltato la celebre cantante Eugenia Disastro nel suo grande successo «Usignoli e Aragoste». Questa canzone conclude, con nostro grande rincrescimento, il récital della signorina Eugenia Disastro. Fra qualche istante ascolterete la nostra conferenza settimanale.

LEDUR (*entrando*) – Signora.

SPEAKRINE – Che c'è, Signore?

LEDUR – Professor Ledur, convocato alle 10.25 per il corso di Cultura fisica. Presente!

SPEAKRINE – Ah!... sì, benissimo!

ZIA GUDULA (*entrando*) – Signora.

SPEAKRINE – Che c'è, Signora?

ZIA GUDULA – Sono stata convocata per le 10.25 per tenere la mia conferenza sull'Arte Culinaria.

SPEAKRINE – Dieci e venticinque?... Ah!... Dev'esserci un errore... Il signore è già stato convocato per quest'ora... Forse potrebbe...

LEDUR – Spiacentissimo!... L'ora è l'ora... Non posso aspettare.

ZIA GUDULA – E io nemmeno, devo essere a mezzogiorno a S. Crisostomo per un matrimonio.

LEDUR – Ebbene!... Il matrimonio si farà senza di voi.

ZIA GUDULA – Impossibile, sono io la sposa.

SPEAKRINE – Mettetevi d'accordo... Sono le dieci e venticinque... Vi prevengo che inserisco il microfono. (*Esce*).

LEDUR – Perfettamente. Comincio.

ZIA GUDULA – Permettete... dopo di me...

LEDUR – Assolutamente no... (*Al microfono*). Cari ascoltatori, ci accingiamo oggi alla nostra ventisettesima lezione di Cultura Fisica... Vogliate aprire il vostro Manuale a pagina 123.

ZIA GUDULA (*al microfono*) – Care ascoltatrici, studieremo oggi come fare le patate fritte... Aprite il vostro libro a pagina 92... Per fare delle buone patate fritte...

LEDUR (*al microfono, interrompendola*) – Comincerete con lo spogliarvi completamente... quando sarete tutti nudi...

ZIA GUDULA (*al microfono, interrompendolo*) – ...Vi recherete dal vostro fornitore abituale ad acquistare un chilo di patate che sbuccerete accuratamente...

LEDUR (c.s.) – ...Poi vi stenderete bocconi sul vostro scendiletto... In questa posizione...

ZIA GUDULA (c.s.) – ...Immergerete le vostre patate in una bacinella d'acqua fredda.

LEDUR (c.s.) – ...Cercate allora di sollevarvi completamente appoggiandovi sul palmo delle mani... Natiche tese... Natiche tese...

ZIA GUDULA (c.s.) – ...Quando saranno ben lavate, le asciugherete con uno strofinaccio ben pulito.

LEDUR (c.s.) – ...Badando bene di non slogarvi le dita dei piedi.

ZIA GUDULA (c.s.) – ...Poiché dovete subito dopo tagliarle a fettine con l'aiuto dell'apparecchio che ogni buona massaia possiede nella propria cucina...

LEDUR (c.s.) – Ciò che è estremamente doloroso. Passiamo ora all'esercizio 418. Vi sedete in una poltrona...

ZIA GUDULA (c.s.) – ...Quindi mettete a fuoco basso una padella piena d'olio... Quando l'olio bolle...

LEDUR (c.s.) – Vi ci sedete dentro... In questa posizione confortevole...

SPEAKRINE (*intervenendo*) – Ma è catastrofico, signori, mi metteranno alla porta!...

LEDUR – Ah!... Mi lasci in pace, sono già abbastanza in ritardo... Faccio la mia conferenza e me ne vado...

SPEAKRINE – Ma gli ascoltatori!

LEDUR – Me ne infischio degli ascoltatori... me ne strainfischio degli ascoltatori.

SPEAKRINE (*rinunciando alla lotta*) – Mio Dio!... Mio Dio!... E' spaventoso!... (*Esce*).

LEDUR (*al microfono*) – Riprendiamo: vi sedete in poltrona a gambe orizzontali...

ZIA GUDULA (c.s.) – ...E buttate delicatamente alcune fettine di patate nella padella...

LEDUR (c.s.) – ...Posate allora le mani bene in piano a terra e, senza cambiare posizione...

ZIA GUDULA (c.s.) – ...Agitate dolcemente il manico della padella...

LEDUR (c.s.) – ...Operate in seguito un riassetto delle reni e delle gambe.

ZIA GUDULA (c.s.) – Quando avranno preso una bella tinta dorata...

LEDUR (c.s.) – Incrociate bruscamente le gambe sulle spalle...

ZIA GUDULA (c.s.) – Le lasciate sgocciolare un momento...

LEDUR (c.s.) – Soltanto allora rimettete i piedi a terra.

ZIA GUDULA (c.s.) – Qualche minuto dopo le togliete dallo scolatoio...

LEDUR (c.s.) – Non vi resta ora che riprendere la vostra respirazione... Siete ansanti... E' normale!...

ZIA GUDULA (c.s.) – Le patate sono cotte... benissimo!... Come sistamarle?

LEDUR (a zia Gudula) – Ah!... No, ora basta!... (Al microfono) L'esercizio seguente interesserà tutte le persone desiderose di crescere.

ZIA GUDULA (c.s.) – ...Per questo impiegheremo il sale da cucina... Aprite la vostra scatola...

LEDUR (a zia Gudula) – E voi chiudete la vostra!... (Al microfono) ...Poi spalancherete una porta!

ZIA GUDULA (a Ledur) – Chiudi il becco!... (Al microfono) E assaporerete il succulento legume... Ecco... è terminata!...

LEDUR (a zia Gudula) – Non è mai troppo presto, eh! avvelenatrice!... (Al microfono) Vi distenderete allora completamente.

ZIA GUDULA (a Ledur) – Tutto bene, eh, aborto!... (Al microfono) Care ascoltatrici, non mi resta che lasciarvi...

LEDUR – ...Dicendovi...

ZIA GUDULA (a Ledur) – ...Salame.

LEDUR – Alla prossima settimana.

UN TURISTA AMERICANO A FIRENZE

di Attilio Giordani

Personggi:

una GUIDA e WILLIAM, turista americano

GUIDA – Questa è Firenze, la città del fiore!

WILLIAM – Oh yes; oh yes! Io molto piacentissimo vedere Firenze!

GUIDA – Ecco Firenze, patria delle arti e degli artisti.

WILLIAM – Oh yes, ma che cosa essere arti, mogli degli artisti?

GUIDA – Ma no, signor William, le arti non sono le mogli degli artisti!

WILLIAM – Che cosa essere allora le arti?

GUIDA – Le arti sono scienze, scienze divine per cose sublimi!

WILLIAM – Oh yes, io capire tutto, voi spiegare molto benissimo, se voi spiegare meglio.

GUIDA – Le arti sono le scienze che insegnano a fare palazzi meravigliosi, pitture favolose, statue stupende...

WILLIAM – Oh yes, allora voi italiani avere molti artisti, Leopardi, Giotto, D. Camillo, Cimabue, Raffaello, Michelangelo, Davide, Cesare...

GUIDA – Oh, signor William, Davide non è un artista, è il Davide di Michelangelo. Eccolo là.

WILLIAM – Don Camillo o Davide?

GUIDA – Quello è i Davide di Michelangelo.

WILLIAM – Quel Davide essere figlio di Michelangelo?

GUIDA – Ma no, signor William, quella è una statua fatta da Michelangelo.

WILLIAM – Oh yes, molto benissimo capire adesso!

GUIDA – Ecco la casa di Dante, sommo poeta!

WILLIAM – Ma Dante essere vissuto in Inferno, poi in Purgatorio, e poi in Paradiso?
GUIDA – Ma no, signor William, Dante immaginò di aver visitato l'inferno!
WILLIAM – Voi fate ridere, ma come Dante descrivere l'inferno se non stato in esso?
GUIDA – Signor William, Dante visitò l'inferno con la fantasia!
WILLIAM – Io non sapere che razza di macchina essere la fantasia, con la quale Dante viaggiare per l'inferno. Meglio voi mostrare altra cosa.
GUIDA – Ecco il palazzo dei Medici.
WILLIAM – Oh yes, oh yes, molto benissimo; ma dove essere palazzo farmacisti?
GUIDA – I Medici di cui parlo sono i grandi signori che governavano Firenze.
WILLIAM – Oh yes, i Medici signori di Firenze; ora ricordare però congiura contro Medici.
GUIDA – Esatto, signor William.
WILLIAM – Medici volere guarire Pazzi e Pazzi non volere guarire. Allora farmacisti che cosa fare, con chi stare?
GUIDA – Scusi, signor William, lei non conosce bene la storia.
WILLIAM – Oh yes, io avere studiato molto bene vostra storia. Conoscere molto benissimo storia italiana.
GUIDA – Signor William, temo che lei...
WILLIAM – Io sapere anche chi primo scoprire che terra girare.
GUIDA – Galileo Galilei fu lo scienziato...
WILLIAM – Oh yes, Galileo trovato, ma Noè per primo vedere terra girare quando avere troppo bevuto.
GUIDA – Signor William, lei sta facendo un minestrone di cose troppo diverse!
WILLIAM – Oh yes, io ricordare anche polpettoni, quello che dire: «Se voi suonerete le vostre campane, noi suoneremo le nostre trombe!».
GUIDA – Signor William, con dispiacere debbo dire che lei non conosce bene la storia.
WILLIAM – Io avere studiato molto benissimo, io sapere bene benissimo! Continuare a fare visita a città.
GUIDA – Allora le ricordo che qui a Firenze nacquero grandi uomini.
WILLIAM – Oh, veramente voi fare ridere, voi qui nascere grandi uomini.
GUIDA – Signor William, qui a Firenze sono nati grandi uomini.
WILLIAM – Oh yes, oh yes, niente vero. Uomini nascere tutti piccoli.
GUIDA – Ma signor William!
WILLIAM – Io capire, voi niente buona guida!...

VITA MILITARE

di Attilio Giordani

Personggi:

GENERALE, SERGENTE, SOLDATO

GENERALE – Soldato Gennarino Pasquariello!

SOLDATO – Ao, m'ha chiamato me? (*Entra con le mani in tasca*).

GENERALE – Sì, idiota! Ci si presenta sull'attenti!

SOLDATO – E cus'è st'attenti! Più attentu de cusì, eccome ce possu stà?

GENERALE (*avvicinandosi e prendendolo per la collottola gli insegna l'attenti*) – Guardami bene, così (*si mette sull'attenti*) idiota!

SOLDATO – Ah, ho capito: (*si mette sull'attenti ripetendo*) idiota.

GENERALE – Come? A me idiota?

SOLDATO – Eh, mi ha detto le' de far cussì.

GENERALE – Ma no! Quello l'ho detto a te... Beh, ora puoi metterti in riposo (*il soldato si sdraia placidamente*). (*Il generale cade sfiduciato su di una sedia, suona il campanello, entra un Sergente*). Sergente, mettetelo voi sul riposo, prima che io lo scaraventi fuori. (*Il Sergente con fatica lo mette in posizione; il Generale estraendo un foglio si mette a scrivere*) Gennarino Pasquariello: tuo padre?

SOLDATO – Mio padre... è morto.

GENERALE – E come si chiama?

SOLDATO – E non si chiama più: si chiamava una volta!

GENERALE (*sbuffando*) – Dove sei nato?

SOLDATO – Non me ne ricordo.

GENERALE – Come?

SOLDATO (*gesto significativo*) – Non me ricordo.

GENERALE – Ehi, giovanotto, scherziamo? Sai chi sono io?

SOLDATO – Nu sacce.

GENERALE – Come non sai (*al Sergente*) diteglielo voi.

SERGEANTE – Compatriota, stamme a sentire: guarda uno spaghetti, u-sottotegnende; du spaghetti u-tegnende; tre spaghetti u-capitano; na lasagna u-maggiore; na lasagna e nu spaghetti u-tegnende colognello; na lasagna e du spaghetti u-colognello.

GENERALE – Dunque: io chi sono?

SOLDATO (*pensandoci un poco: ha trovato*) – U direttore du pastificio.

GENERALE (*il generale si asciuga il sudore*) – Che mestiere sai fare?

SOLDATO – Na volta facievo u'pompieri, ma poi me sono dimesso perché me volevano far entrar in una casa che bruciava.

GENERALE – Impertinente, ti faccio stare un mese a pane ed acqua.

SOLDATO – No generale; nu' posso bere acqua, u dottore m'ha detto che uo stomaco de ferro, e l'acqua arruginisce lu ferro, generale (*supplicandolo*) fatemi sta a pane e vino.

GENERALE – Temo sia matto (*al sergente*).

SERGEANTE – Provateci a fa' de domande intelligenti!

GENERALE (*pensa un po', poi si rivolge al soldato*) – Dimmi il nome di una cosa trasparente.

SOLDATO – Lu cancello.

GENERALE – Più trasparente ancora.

SOLDATO – Lu cancello aperto.

GENERALE – Bene stammi a sentire. Domenica scorsa qui in paese una macchina ha investito uno tagliandogli la testa. E quello presa la testa è corso dal farmacista a farsela medicare. Non trovi nulla di strano in questo racconto?

SOLDATO – Nulla, generale.

GENERALE (*guarda il sergente e scuote il capo*) – Provatevi voi, sergente.

SERGEANTE – Compatriota sta bene attento. Domenica scorsa uno s'è presa la sua testa tagliata ed è andato dal farmacista a farsela tacca'; e ti par mo' possibile?

SOLDATO – Ah! Ho capito; ma certo è impossibile che sia anda' a farsi attaccà la testa dal farmacista, perché la domenica il farmacista du paese è chiuso.

GENERALE (*grattandosi la testa*) – Pezzo d'asino; se non mi rispondi a dovere a quest'ultima domanda t'assicuro che finisci male. Ascoltami bene. Da qui a casa mia ci sono 20 Km. La mia macchina va a 80 all'ora e consuma un litro di benzina ogni 8 Km. Quanti anni ho io?

SOLDATO – 42, generale.

GENERALE – Perbacco, come hai fatto a saperlo?
SOLDATO – Eh, ho a casa un fratello che è mezzo scemo e ha 21 anni!
GENERALE (*infuriatissimo strappa il fucile al sergente e si dà all'inseguimento urlando*) – Assassino, arrestatelo, fucilatelo!
SERGENTE (*seguendo sbalordito*) – Ammappete!

REMIGIO... POLIZIOTTO PRODIGIO

di Tizio Caio Sempronio

Personggi:

REMIGIO, BATTISTA, ISPETTORE di POLIZIA
COMMISSARIO TROMBONI, CAPO-STAZIONE

(*La scena è una camera da letto*).

REMIGIO – Battista!

BATTISTA (*accorre dalla porta di fondo*) – Dica, signor Remigio.

REMIGIO – Qui c'è puzzo di bruciato. Lo senti?

BATTISTA (*annusa*) – E' la candela, signor Remigio!

REMIGIO – Asino! Hanno cremato il cadavere! (*spegne la candela*).

BATTISTA – Il mio povero padrone morto bruciato?!

REMIGIO – C'è di peggio; vedi questa polvere sopra la sedia?

BATTISTA – Mi scusi, questa mattina non ho spolverato.

REMIGIO – Hanno bruciato il cadavere e poi ne hanno disperse le ceneri al vento!

Questa è polvere di morto!

BATTISTA – O santa Cunegonda, aiutami tu! il mio povero padrone!...

REMIGIO – C'è di peggio! Vedi queste braci rosse sopra il comodino?

BATTISTA – E' la pomata delle scarpe, signor Remigio.

REMIGIO – Oh, il profano! Come osi offendere il mio senso di indagine? Questo è sangue! Il commendatore prima di venir bruciato fu accuratamente sgozzato... poi lo cremarono... indi ne dispersero le ceneri al vento. Non c'è più alcun dubbio. Il Commendator Tromboni è stato vittima di un feroce assassinio. Battista, aveva mai avuto il raffreddore il tuo adrone?

BATTISTA – Due volte all'anno: il primo gli durava da novembre a maggio; l'altro da maggio a novembre.

REMIGIO – Ne ero certo! I miei conti tornano: l'assassino era alto un metro e ottantacinque! Non c'è dubbio (*gira sempre con la lente*). Battista, quando usciva di casa il tuo padrone, il primo passo lo faceva con la destra o con la sinistra?

BATTISTA (*cercando di ricordare*) – Con la sinistra... o no, con la destra... oh! sì... ora con la destra, ora con la sinistra!

REMIGIO – Ne ero certo! E' evidente che l'assassino era sdentato! Restringiamo l'indagine tra coloro che portano la dentiera. (*Pensa*) Ho trovato! (*Con aria di mistero al telefono*) Pronto! Ispettore? Ho scoperto l'assassino del Commendator Tromboni!... Prego... non c'è di che... Una bazzecola... Arresti il Capostazione... Sì, è stato lui... non ho il minimo dubbio... (*riattacca*).

BATTISTA – Ma perché il capostazione ha ucciso il mio padrone?

REMIGIO – Semplicissimo... era un pazzo! Tutti coloro che sono alti un metro e ottantacinque e portano la dentiera sono pazzi.

ISPETTORE (*entra*) – Complimenti, signor Remigio! Ho arrestato il capostazione! Si ostina a negare... ma confesserà, ne sono certo!

REMIGIO – Applicate il mio sistema!... Per gli omicidi non c'è che il metodo trentadue virgola novantatrè...

ISPETTORE – Bravissimo! Dunque, riepilogando: il povero Commendator Tromboni, rientrando dall'albergo, s'imbattè nel segretario comunale, salì in camera sua...

REMIGIO – ...dove nascosto si trovava già il capostazione...

ISPETTORE – ...il quale attese che Battista se ne andasse...

REMIGIO – ...e patatracchete, con un pugnale acuminatissimo lo sgozza, lo seziona e, mediante un fornello a spirito, lo brucia pezzo per pezzo. Poi salta dalla finestra e, come se nulla fosse, torna alla stazione per dirigere il traffico dei treni.

ISPETTORE – Un criminale unico nella storia! (*I tre stanno per uscire quando si ode un rumore dietro la porta come di recipienti di ferro smaltato sbattuti l'uno contro l'altro*).

ISPETTORE – Ohilà! Chi c'è dietro quella porta? (*estrae la rivoltella*).

REMIGIO (*impugnando il suo pistolone e dando di piglio a una sedia con la quale si fa scudo*) – Alto là! Se ci sei, batti un colpo... no cioè... volevo dire... fermo o sparo.

BATTISTA – Santa Cunegonda, gli spiriti! (*si rifugia sopra il letto tentando di coprirsi con il lenzuolo*).

ISPETTORE (*a Battista*) – Cosa c'è dietro quella porta?

BATTISTA – Il ga... gabinetto.

REMIGIO – Ah, il capostazione aveva un complice! Non c'è dubbio: è il direttore del dazio. Uscite di là, presto, o abatteremo la porta. (*La porta lentamente si apre, appare il commendator Tromboni col berretto e la camicia da notte. Dalle spalle gli penzola un asciugamano*).

BATTISTA – E' lui!, è il fantasma del mio povero padrone!

ISPETTORE – Mani in alto!

REMIGIO – Fermo o sparo!

COMM. TROMBONI (*cercando di alzare le mani*) – Chi... chi siete? Cosa volete?!

REMIGIO – Chi sei tu, piuttosto, e cosa vuoi?

COMM. TROMBONI – Il sono il commendator Tromboni.

REMIGIO – Quest'uomo mente! Il commendator Tromboni è morto, le mie indagini sono infallibili!

COMM. TROMBONI – Io non capisco. Cosa vuole da me la polizia? Io sono incensurato... io sono illibato!

REMIGIO – Ispettore! E' un pazzo, guardatelo di profilo: naso da schizofrenico, mento da sanguinario, occhi da sadico... tu sei il direttore del dazio. Confessalo!

COMM. TROMBONI (*piagnucolando*) – Io sono il commendator Tromboni commerciante in gorgonzola... sono un industriale io!... Battista, diglielo.

BATTISTA – Sì, è vero... se questo uomo non è un fantasma defunto, è senz'altro il mio padrone vivo. Le indagini della polizia hanno stabilito che lei è stato ucciso dal capostazione e poi bruciato pezzo per pezzo!

COMM. TROMBONI – Ma non è vero! Io sono vivo (*Squilla il telefono, Remigio va a rispondere, dice di sì ripetutamente e mostra sempre più soddisfazione; riattacca il telefono*).

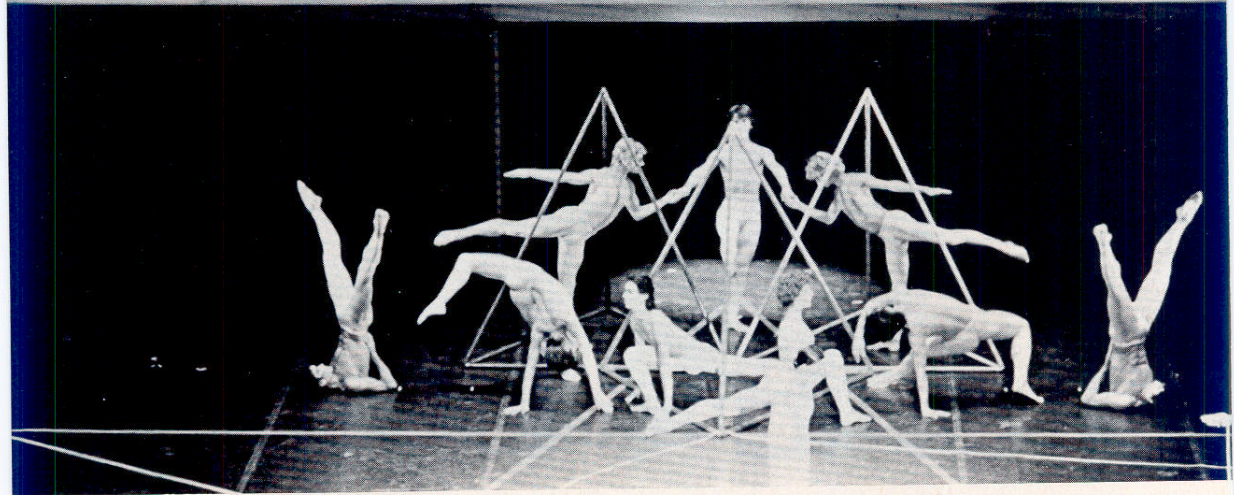
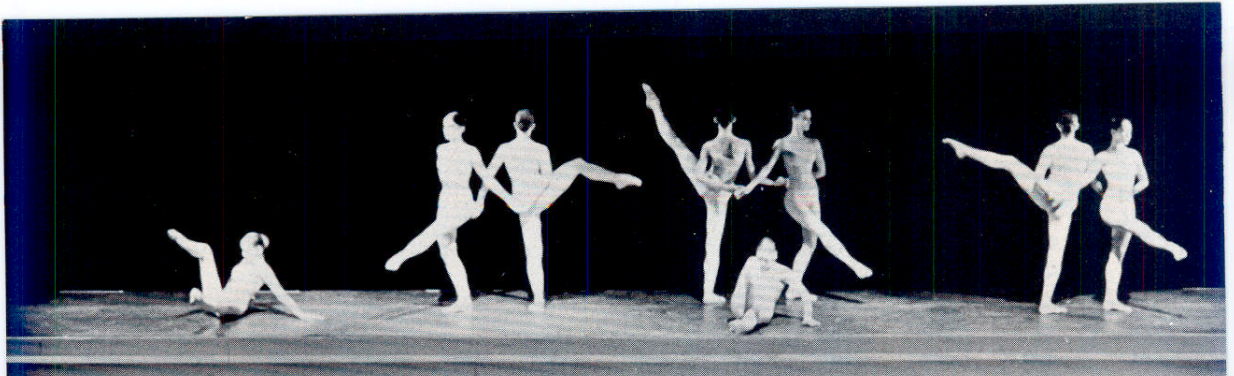
REMIGIO – Il brigadiere comunica che il capostazione ha confessato di aver ucciso il commendator Tromboni.

COMM. TROMBONI – Ma io sono vivo! Battista, mi riconosci? Sono il tuo padrone!

BATTISTA – Sì, signor padrone, lei è proprio lei.

ISPETTORE – Il commendator Tromboni non ha più dato notizie di sé, esattamente da una settimana e tredici ore.









COMM. TROMBONI (*indicando il gabinetto*) – Eh... Humm... stavo là dentro.
REMIGIO – Da una settimana e tredici ore... là dentro!...
COMM. TROMBONI – Ho sbagliato la dose di olio di ricino; invece di due dita per così, ne ho prese due dita per così.
ISPETTORE (*allargando le braccia*) – Dobbiamo arrenderci all'evidenza!
REMIGIO – Eppure le mie indicazioni non ammettono dubbi.
ISPETTORE (*va al telefono*) – Pronto? Brigadiere, liberate il capostazione. Continua a confessare? Fatelo smettere e rimandatelo a casa. (*Al commendatore*) Commendatore, ci scusi tanto, ma la polizia deve fare il suo dovere.
COMM. TROMBONI – Non c'è di che. Grazie lo stesso.
REMIGIO – Non sono convinto: comunque, buona notte. (*Esce*).
BATTISTA – Ha degli ordini, signor padrone?
COMM. TROMBONI – No, Battista, buona notte. (*Battista esce e il commendatore si prepara a dormire*).
CAPOSTAZIONE (*con berretto rosso, coltellaccio, fornello a spirito, deposita tutto su di una sedia*) – Sì, sono stato io... lo confesso... ho ucciso il commendatore Tromboni, con un pugnale acuminato...
COMM. TROMBONI – Aiuto! Aiuto!
CAPOSTAZIONE – Zitto, tu! Me l'ha detto la polizia... prima ti sgozzo, poi ti sego, dopo ti brucio pezzo per pezzo... non c'è dubbio, le indagini sono indagini. Il metodo trentadue virgola novantatré è infallibile. Disperderò le tue ceneri al vento... Pronti? Olà!

(*Il sipario si chiude, mentre si consuma un tremendo delitto*).

Fotografia

1. **BIBINOF** ovvero **QUANDO SI COSPIRA**, di Michele Gregorio rappresentata al Centro S. Domenico Savio di Arese.
In scena: Vittorio Chiari, Ambrogio Galbusera e Attilio Batocletti.
 2. **ARRIVANO I CLOWNS**, con Valerio Bongiorno, Piero Lenardon e Carlo Rossi.
 3. **IL FLAUTO MAGICO**, di Maurice Bejart, al Teatro Lirico di Milano.
 - 4-6. **LE RIRE ET L'OUBLI**, spettacolo di mimo e danza con Isaac Alvarez e les Comédiens Mimes de Paris, all'Auditorium Don Bosco di Milano nel marzo ultimo scorso.
 7. **MARCEL MARCEAU**, in BIP, il personaggio che lo fa avvicinare molto a Chaplin.
(Foto di Ben Martin).
- In copertina: **Maschera al Carnevale di Venezia** (Foto di Luigi Melesi).
-

Ridere o commuoverci? Dipenderà da quello che noi, in quel momento, viviamo interiormente. L'ambiguità del clown viene risolta dallo stato d'animo dei singoli spettatori che, in un modo o in un altro, il clown contagia. La sua perplessità è espressione del dubbio amletico: **essere o non essere?**

ATTO SENZA PAROLE II

di Samuel Beckett

La vera libertà è il frutto dell'autodisciplina

Nota: Questa pantomima va recitata su una pedana lunga e stretta in fondo alla scena, violentemente illuminata per tutta la sua lunghezza, mentre il resto della scena resterà al buio. Effetto di fregio.

A è lento, goffo (*gags* mentre si veste e si sveste) assente. B è energico, rapido, preciso. Le due azioni, quindi, sebbene B abbia più da fare di A, avranno all'incirca la stessa durata.

Argomento: A terra, uno accanto all'altro, a due metri dalla quinta destra, due sacchi, uno appartenente ad A e l'altro a B. Quello di A si trova a destra (dal punto di vista dello spettatore) di quello di B, cioè più vicino alla quinta destra. Per terra, accanto al sacco B, un mucchietto di abiti (C) ordinatamente ripiegati (giacca e pantaloni sormontati da scarponi e cappello).

Entra da destra un pungolo, rigorosamente orizzontale. La punta si ferma a trenta centimetri dal sacco A. Pausa. La punta retrocede, si ferma, scatta in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco non si muove. La punta retrocede ancora, un po' più di prima, si ferma, scatta di nuovo in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco si muove. Il pungolo esce.

A, con indosso una camicia, esce strisciando dal sacco, si ferma, medita, prega, medita, si alza in piedi, medita, estrae un flaconcino di pillole dalla tasca della camicia, medita, inghiotte una pillola, rimette in tasca il flaconcino, medita, si avvicina agli abiti, medita, indossa gli abiti, medita, estrae dalla tasca della giacca, una grossa carota parzialmente mangiata, ne stacca un pezzo coi denti, mastica per un momento, lo sputa con disgusto, rimette in tasca la carota, medita, raccatta due sacchi, se li mette sulla schiena e li trasporta, chino, barcollando, a metà strada verso la quinta sinistra, li posa a terra, medita, si toglie gli abiti (tranne la camicia), li lascia cadere in un mucchio disordinato, medita, prende un'altra pillola, medita, si inginocchia, prega, striscia dentro il sacco e giace immobile: il sacco A si trova ora a sinistra del sacco B.

Pausa.

Entra da destra il pungolo montato su un sostegno rotabile (una ruota). La punta si ferma, a trenta centimetri dal sacco B. Pausa. La punta retrocede, si

ferma, scatta in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco si muove. Il pungolo esce.

B, con indosso una camicia, esce strisciando dal sacco, si alza in piedi, estrae dalla tasca della camicia, e consulta, un grosso orologio, rimette in tasca l'orologio, estrae dalla tasca della camicia uno spazzolino da denti e si pulisce i denti vigorosamente, rimette in tasca lo spazzolino, si massaggia vigorosamente il cuoio capelluto, estrae dalla tasca della camicia un pettine e si pettina i capelli, rimette in tasca il pettine, consulta l'orologio, si avvicina agli abiti, li indossa, consulta l'orologio, estrae dalla tasca della giacca una spazzola e si spazzola vigorosamente i vestiti, si spazzola vigorosamente i capelli, rimette in tasca la spazzola, estrae dalla tasca della giacca uno specchietto e si scruta il volto, rimette lo specchietto nella tasca, estrae dalla tasca della giacca una carota, ne stacca un pezzo coi denti, mastica e inghiotte con appetito, rimette la carota in tasca, consulta l'orologio, estrae dalla tasca della giacca una carta geografica che consulta, rimette in tasca la carta, consulta l'orologio, estrae dalla tasca della giacca una bussola che consulta, rimette la bussola in tasca, consulta l'orologio, raccatta due sacchi, se li mette sulla schiena e li trasporta, chino, barcollando, a mezzo metro circa dalla quinta sinistra, li posa a terra, consulta l'orologio, si toglie i vestiti (tranne la camicia), li piega accuratamente in una pila ordinata, consulta l'orologio, fa degli esercizi, consulta l'orologio, si massaggia il cuoio capelluto, si pettina i capelli, si pulisce i denti, consulta e carica l'orologio, striscia dentro il sacco e giace immobile: il sacco B si trova ora a sinistra del sacco A, come all'inizio.

Pausa.

Entra da destra il pungolo montato su un sostegno rotabile (due ruote). La punta si ferma a trenta centimetri dal sacco A. Pausa. La punta retrocede, si ferma, scatta in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Pausa. Il sacco non si muove. La punta retrocede ancora, un po' più di prima, si ferma, scatta di nuovo in avanti a colpire il sacco, retrocede, scatta all'indietro tornando a trenta centimetri dal sacco. Il sacco si muove.

Il pungolo esce.

A esce strisciando dal sacco, si ferma, medita, prega.

*(Per gentile concessione di Giulio Einaudi pubblichiamo ATTO SENZA PA-
ROLE II, tratto da «TEATRO» di Samuel Beckett, Einaudi, Torino 1982)*

L'azione pedagogica è ininterrottamente creazione, rientro in se stessi, evoluzione dinamica. L'insegnante deve inventare sempre altre proposte, scoprire nuove prospettive. I verbi da coniugare in continuazione sono: proporre, rinnovare, inventare, non ristagnare, ascoltare, attendere, vigilare, suggerire, stimolare, spingere con discrezione e dolcezza, parlare, lavorare insieme, convincere, immaginare... L'immaginazione inventa più cose e drammi, inventa la vita, uno spirito nuovo. Essa apre gli occhi a nuove visioni. E la vita di colui al quale si insegna, non richiede forse la morte dell'insegnante?... Ma adesso la tua immaginazione forse esagera! No, perché l'immaginazione deve soprattutto liberarci dalle immagini di «potere», per assumere quelle di «servizio».

LUCE E TENEBRA

«Sono venuto in questo mondo perchè coloro che non vedono vedano, e quelli che vedono diventino ciechi».

di Luigi Melesi

Nel suo «Gesù di Nazareth» Zeffirelli fa recitare il cieco nato a Renato Rascel, che lo rappresenta con un animo più comico-grottesco che drammatico-religioso. Ed è anche per questo che quell'incontro di Gesù con il cieco non riesce ad esprimere tutto il suo valore di evento e di messaggio universalistico e missionario. L'Evangelista racconta il duplice rapporto di Gesù-luce con il mondo: con il mondo-cieco che riconosce la propria cecità, il peccato, cerca la luce e ne ottiene la salvezza; e il mondo-cieco perché tenebra che, identificandosi con il male, rifiuta orgogliosamente la luce. Il primo è un incontro meraviglioso e una comunione d'amore; il secondo, invece, diventa uno scontro frontale, terribile e violento, tra Luce e Tenebra, condannata, questa, a restare nel suo peccato.

Dagli attori di Zeffirelli i personaggi evangelici sono più recitati che vissuti, e, di conseguenza, non riescono a mediare perfettamente l'interiorità, l'essenzialità e il realismo della narrazione di Giovanni. In essa la drammaticità del soggetto è resa dal linguaggio-immagine teatrale fatto di personaggi emblematici (attori e spettatori) e di dialogo (tra i discepoli e Gesù, Gesù e il cieco, la gente, i farisei e il cieco con i suoi genitori), di gesti e movimenti simbolici (camminare, infangare, andare a Siloe, lavarsi, interrogare, incontrare, prostrarsi...) e di scenografia (strada o piazza luogo dell'incontro universale, la fontana spazio sacro di purificazione e rinascita, la sinagoga ambiente di privilegio e scomunica); ma soprattutto dall'incontro-scontro di uomini, da un rapporto di anime.

L'episodio è inquadrato in un contesto politico-religioso, con la chiara intenzione di Gesù di mettere in crisi l'autorità-potere quando si sostituisce a Dio, lo strumentalizza, o addirittura lo nega; e di predilezione per i poveri e i peccatori.

Ho completato il racconto di Giovanni con alcuni particolari presi dalle due guarigioni di altri ciechi riferite da Marco: l'interrogatorio di Gesù al cieco, che deve esprimere la sua nostalgia della luce e il momento della guarigione 'graduale' (il cieco Bartiméo di Gerico, Mc 10,46-52; e quello di Betsàida, Mc 8,22-26). Sarà importante che le «immagini» fisiche e teatrali siano impulso a superare il

concreto e ad immaginare la verità universale; siano una proposta di significati e di senso, e rivelazione di valori nascosti.

Segni e significati

Il cieco nato è un episodio semplice da capire e da gustare. Un dramma coinvolgente intelligenza e cuore. Può diventare ascesi e contemplazione. Proprio perché semplice, diventa difficile parlarne. E poi non è facile tradurre la vita in parole, anzi alle volte è quasi impossibile.

Elenchiamo le verità significate in questo miracolo del cieco, nella speranza che coloro che lo vorranno rappresentare ne facciano uno studio approfondito ed una applicazione personale.

1. *Gesù Cristo, Parola di Dio, è LUCE per la vita di ogni uomo. Lavarsi nell'acqua di Siloe (=Inviato) significa immergersi nella «luce-vera» «inviata» da Dio per illuminare gli uomini e aiutarli a scoprire il «vero senso» della propria vita.*

2. *Di fronte alla vera-luce ci sono però degli uomini che, non accettando la Parola-Luce di Dio, preferiscono altre luci, altre parole, e così si avvolgono di tenebre, diventano male. «La luce è venuta nel mondo, ma gli uomini hanno preferito le tenebre alla luce, perché le loro opere erano malvage».*

3. *Per gli Ebrei la malattia era creduta conseguenza di un peccato personale o familiare, e castigo per lo stesso peccato. Gesù contesta questa credenza, non giudica né condanna, ma, al contrario, si preoccupa di guarire il cieco per renderlo normale e felice.*

4. *Il male e il dolore mettono in evidenza le opere meravigliose di Dio Salvatore quando vengono accettati con lo spirito di Gesù Crocifisso.*

5. *Gesù è «medico» dell'uomo e utilizza la generale credenza che saliva, fango e certe acque avessero proprietà medicinali. In realtà saliva, fango e acqua simboleggiano la sua Parola, che è Parola di vita, che dà la vita.*

6. *Condizione essenziale per incontrare Gesù che illumina è la presa di coscienza, vitale e non solo intellettuale, della nostra cecità. L'umiltà, reale e concreta, è la virtù-base per accogliere la Rivelazione di Dio. Chi non si sente sinceramente peccatore non può incontrare Gesù Salvatore, «...perché coloro che non vedono vedano e quelli che vedono (credono di vedere) diventino ciechi» (Jo 9,39).*

7. *La «docilità» del cieco alla parola di Gesù è espressa con incisività dal come egli eseguì l'ordine del Signore: «Quegli andò, si lavò e tornò...»; espressione ripetuta altre due volte con la stessa semplicità e immediatezza.*

8. *Chi è Gesù? «Quest'uomo» che chiamiamo Gesù, è o non è Profeta? è o non è l'Inviato da Dio? è o non è il Cristo? è o non è il Figlio dell'uomo?*

Chi accetta 'questo miracolo' riconosce che Gesù è Profeta, Inviato, Cristo, Figlio dell'uomo. Chi non accetta Gesù... deve negare l'evidenza del miracolo.

I dottori in Legge, che hanno perso l'essenziale della religione, riducendola a formalità e a osservanze materiali, simulano un'inchiesta per dimostrare la verità della loro menzogna: «Quell'uomo non viene da Dio perché non osserva il sabato... Quest'uomo è un peccatore... Tu che sei nato nei peccati, insegna a noi?...».

9. *«Figlio dell'uomo» sta per «Figlio di Dio». Il profeta Daniele in una sua visione contempla nel cielo un personaggio misterioso, l'UOMO per eccellenza:*

«Guardando ancora nelle visioni notturne, ecco apparire sulle nubi del cielo uno, simile ad un figlio dell'uomo...» (Daniele 7,13). Si riallaccia all'immagine del Servo di Javè (Isaia 52,13-15) messo alla testa del Regno di Dio annunciato dai Profeti. E' quindi un titolo messianico da liberare da ogni interpretazione nazionalistica... L'uomo-nuovo è il Figlio di Dio.

10. Il cieco-nato è l'immagine dell'uomo che si lascia illuminare dal Vangelo, e che al Vangelo apre la mente, il cuore, la vita intera.

La cecità è simbolo del peccato (= credersi Luce, Dio) originale e personale, guaribile per Gesù Cristo.

«Tu sei colei che non è, io sono Colui che è!» ha detto Gesù a S. Caterina.

11. Riacquistare la capacità di vedere significa 'ricevere' la virtù della fede, che ci permette di fare l'esperienza del divino, del trascendente, di Dio. Normalmente la fede personale si forma e cresce gradualmente (come, del resto, la conoscenza naturale); per l'uomo si tratta cioè di percorrere un cammino di fede, alle volte interrotto da difficoltà, con tentativi di deviazioni, momenti di oscurità e di dubbio, per arrivare all'incontro totale e immediato di Dio, che lo trasforma in luce. «Vedere» significa camminare nella luce, nella verità, anzi 'operare' la verità che è il Vangelo (Jo 3,21).

12. La menzogna produce sempre gesti di violenza e non di sottomissione. «Chi è il menzognero se non colui che nega che Gesù è il Cristo?» (1 Jo 2,22) «... e lo cacciarono fuori» (Jo 9,34).

E ancora: «Chi odia suo fratello è nelle tenebre, cammina nelle tenebre e non sa dove va, perché le tenebre hanno accecato i suoi occhi» (1 Jo 2,11).

Personaggi e scenografia

I personaggi indicati nel copione sono molti, possono anche essere ridotti. In questo caso, da diminuire sono i curiosi, i farisei, i dottori.

L'UOMO che farà la parte di GESU'.

LA RAGAZZA che farà la parte della MADRE.

SPETTATORE 1 che farà la parte del FARISEO 1.

I DISCEPOLI: PIETRO, GIACOMO, GIOVANNI.

GIONAS, il cieco dalla nascita.

I GENITORI: PADRE e MADRE.

LA GENTE: UNO, DUE, TRE, QUATTRO.

ANZIANO della sinagoga.

FARISEI E DOTTORI DELLA LEGGE: 1, 2, 3.

GLI SPETTATORI, diventando personaggi del fatto evangelico, indosseranno qualche elemento di costume che li caratterizzi. Gli attori, alla fine della loro scena, ritornino spettatori.

La scenografia può essere realizzata come il testo suggerisce, o anche completamente eliminata. Potrebbero bastare dei cartelli indicativi del luogo in cui si svolge l'azione. Nel Vangelo il luogo è certamente 'emblematico', e quindi si dovrebbe in qualche modo evidenziare.

Ricordate che l'ambiente può anche essere creato dalla sola luce, sempre significativa in teatro, ancora di più in questo duello tra luce e tenebra.

IL CIECO NATO

(Dal Vangelo di Giovanni, 9,1-41)

1. La condizione dell'uomo

(Buio completo in sala e sul palcoscenico).

L'UOMO *(entra in scena. Vestito di nero, resta invisibile. Grida, affermando:)* – Non c'è nessuno. *(Silenzio.)* Non c'è proprio nessuno su questo pianeta perché io non vedo... anima viva, e... nemmeno morta, per la verità... *(Interrogandosi)* Ma dove sono? chi sono? dove vado?... Potessi almeno vedermi! Non vedo niente e nessuno, né mi posso vedere!

LA RAGAZZA *(arriva da lontano, con una fiaccola o una lucerna. Canta in gregoriano: Lucerna mea Domine illumina tenebras meas...).*

L'UOMO *(stendendo le braccia verso la luce)* – Un segno, una fiamma... la luce! Tu mi fai vedere. Mi permetti di vedere... Non capivo se ero io cieco, oppure se era il mondo che non esisteva.

Ma adesso questa luce mi ha ridato la vista, e ha restituito la vita, l'essere alle cose e alle persone, a me... Ci sono, ci siamo!

(Al pubblico) Scusate, ma voi, non avete mai provato ad essere ciechi? Nessuno? Non è possibile... Non c'è tra voi un cieco o un ex-cieco? Ma provate a capirmi... Comprendete il paragone... Si può essere ciechi anche con gli occhi... è possibile fare la notte anche al sole di mezzogiorno. Proviamo. *(Chiedendo alla ragazza)* Luce. Dammi tutta la luce centrale...

LA RAGAZZA *(esce e accende alcuni fari).*

L'UOMO – Così! E adesso tu *(invita uno spettatore, due, tre)*, voi adesso provate a chiudere gli occhi... stretti, ermetici, non lasciate filtrare un raggio di luce... Con gli occhi chiusi, ditemi: che cosa vedete davanti a voi? Nulla? Andiamo sul sicuro. Mettetevi questo sacco nero e spesso in testa *(lo consegna a ciascuno)*. Chiudiamolo al collo. Nessuno deve lasciare penetrare la luce... Ecco. Che cosa vedete davanti a voi? *(Ha messo davanti ai tre un cabaret di paste, o una torta...)* Nulla? E siete sicuri!...

Perché voi non vedete, dite che c'è nulla...

Recuperate la vista. Toglietevi la vostra cecità...

(Meraviglia, vedendo il dolce).

Andate a lavarvi gli occhi alla piscina di Siloe.

Dove?

Alla piscina di Siloe... Sì, chi è cieco vada alla piscina di Siloe. È ricordata da Giovanni quando racconta l'incontro di Gesù con Gionas, il cieco dalla nascita... Non è facile capire quel Vangelo...

SPETTATORE 1 – Possiamo provare 'drammatizzandolo', traducendolo cioè in teatro.

L'UOMO – I personaggi non sono pochi... Due i protagonisti: Gesù e il cieco... ma dietro a quel cieco quanti altri...

SPETTATORE 1 – I discepoli di Gesù, almeno tre.

L'UOMO – Poi gli scribi e i farisei... che non vogliono proprio vedere...

SPETTATORE 1 – I genitori del cieco...

L'UOMO – Un gruppo di spettatori... quelli ci sono, e qualcuno verrà anche sulla scena...

(Salgono dal pubblico, presentandosi...).

GIONAS – Io vorrei fare il cieco.

GENITORI *(in coppia)* – Noi due i suoi genitori.

FARISEI – Il gruppo dei farisei li recitiamo noi...

L'UOMO – E Gesù? Nessuno ha il coraggio... nessuno ha la forza di fare la parte di Gesù? Eppure i cristiani dovrebbero...

GIONAS – Fai tu da Gesù!

GESÙ *(l'uomo)* – Va bene. Lo farò io... Liberiamo subito la scena adesso, ad eccezione di Gionas, il cieco dalla nascita. Musica d'ambientazione!

(Musica).

2. Sulla Porta delle pecore

(Spingono in scena la porta delle pecore... Sul lato della porta, come al solito, sta il cieco che chiede l'elemosina ai passanti... Al collo o sul capo porta un cartello che avvisa la gente «sono cieco dalla nascita»).

GESÙ *(arriva insieme ad alcuni discepoli. Stanno conversando)* – Se rimanete ben radicati nella mia parola, siete veramente miei discepoli. E così conoscerete la verità... e la verità vi farà liberi...

PIETRO *(il primo discepolo)* – Come fai a dire «diventerete liberi»?

GESÙ – Chi pecca è schiavo del peccato. Ma se il Figlio vi renderà liberi, sarete veramente uomini liberi...

GIOVANNI – Gesù, l'hai visto? *(indica il cieco)* È cieco dalla nascita... Se quest'uomo è nato cieco, chi ha peccato?... lui o i suoi genitori?

GESÙ – Né lui ha peccato, né i suoi genitori. Ma è così perché si manifestino in lui le opere meravigliose di Dio. Finché è giorno camminiamo nella luce...

(Ritorna indietro e dice a Giovanni:) Chiamalo, conducilo qui da me.

...perché quando ci prende la notte non si sa dove andare...

GIOVANNI *(eseguendo l'ordine di Gesù)* – Alzati, Gionas. Il maestro ti chiama.

GIONAS – Chi mi chiama?

GIOVANNI – Gesù di Nazareth.

GIONAS – Il Profeta?

GIOVANNI – Sì, in persona.

GIONAS *(si alza in fretta, si tira addosso il mantello, e guidato da Giovanni, si avvicina a Gesù)* – Abbi pietà di me!

GESÙ – Cosa vuoi che io ti faccia?

GIONAS – Che io possa vedere...

GESÙ – Credi tu che io possa farti vedere?

GIONAS – Sì.

GESÙ *(Si abbassa. Si inginocchia. Fa del fango con la saliva e la terra. Poi si alza e spalma l'argilla sugli occhi del cieco.)* – E adesso va a lavarti nella piscina di Siloe.

GIONAS *(accompagnato da Giovanni e da un altro discepolo, e seguito da spettatori curiosi, si avvia verso la fontana di Siloe. Escono).*

GESÙ *(si allontana insieme a Pietro).*

GIACOMO *(resta un attimo in scena. Estraniandosi dalla parte, dice al pubblico:)*
Era credenza popolare che saliva e argilla possedessero proprietà terapeutiche...

Anche oggi la creta viene usata per curare ulcere, reumatismi... Non però per guarire i ciechi dalla nascita. (*Esce inseguendo il Maestro*).

(*Stacco musicale. Dalla scena viene tolta la porta*).

3. Alla piscina di Siloe

(*In scena la vasca di Siloe, che si vede ancora oggi ai piedi dello sperone meridionale della collina del tempio nella valle del Cedron*).

GIONAS (*Arriva accompagnato. Si inginocchia sull'orlo della vasca, circondato da curiosi e scettici. Facendo coppa con le mani, attinge l'acqua e si bagna occhi e faccia tre volte, lavandosi gli occhi. Poi alza la testa e guarda il cielo, poi la gente*).

GIOVANNI – Vedi qualcosa?

GIONAS (*con il capo fa cenno di sì*).

GIOVANNI – Che cosa vedi?

GIONAS – Vedo degli uomini, come degli alberi che camminano. (*Si lava di nuovo gli occhi*).

GIOVANNI – Cosa vedi adesso?

GIONAS – Vedo chiaramente ogni cosa... Ci vedo, sono sicuro...

UNO – È il cieco che sedeva ogni giorno alla Porta delle pecore a chiedere l'elemosina?

DUE – Sì, è proprio lui...

TRE – Ma va!!! gli assomiglierà...

QUATTRO – Non è lui!

GIONAS – Invece sono proprio io!

DUE – E adesso non sei più cieco?

GIONAS – No, ci vedo e bene...

UNO (*miscredente e scettico, mette le mani davanti al volto di Gionas. Indicando le dita:*) – Quante dita vedi?

GIONAS (*dice il numero*).

UNO – E adesso?

GIONAS (*come sopra*).

UNO (*non gli mette nulla davanti*) – Indovina queste!

GIONAS – Nessuna!

SPETTATORI (*mormorio di meraviglia, gioia e stupore*).

TRE – E adesso dove vai?

GIONAS – In cerca dei miei genitori... Voglio vedere mio padre, il volto di mia madre...

FARISEO (*che ha assistito alla scena*) – Vieni con noi alla sinagoga, e là troverai tuo padre e tua madre. Oggi è sabato...

(*Intervallo musicale. La casa viene rimossa*).

4. Nella sinagoga

(*Gionas, il fariseo e i due discepoli entrano alla presenza degli anziani, di alcuni Farisei e dei Dottori della legge che parteciperanno vivamente al dialogo-dibattimento*).

FARISEO 1 – Racconta agli anziani in che modo sei guarito.

ANZIANO – Come ti furono aperti gli occhi?

GIONAS – Quell'uomo chiamato Gesù ha fatto del fango, me l'ha spalmato sugli occhi e mi ha detto: Va' a Siloe e lavati! Io sono andato e, dopo essermi lavato, ho acquistato la vista.

ANZIANO – Dov'è adesso quell'uomo chiamato Gesù?

GIONAS – Non lo so.

(I Farisei discutono tra loro animatamente. Non si trovano d'accordo).

FARISEO 1 – Quest'uomo non viene da Dio perché non rispetta il sabato.

FARISEO 2 – Come può un peccatore compire simili prodigi?

(Il gruppo si divide in due: i favorevoli e i contrari. Il più vecchio chiede il silenzio, poi si rivolge a Gionas:)

ANZIANO – Tu che dici di lui, dal momento che ti ha aperto gli occhi?

GIONAS *(immediato)* – È un profeta!

FARISEI *(i contrari sbottano impazienti... Non vogliono credere... «Non è possibile... Da quando in qua... Trucco per gonzi... Magie diaboliche... Il fango ridona la vista...».* Gli altri, i favorevoli, si parlano sottovoce).

FARISEO 3 – Interrogiamo i suoi genitori.

FARISEO 1 – Li ho già fatti chiamare. Appena guarito, voleva vederli. Sono fuori che attendono.

ANZIANO – Fateli entrare.

GIONAS *(guarda all'entrata. È impaziente di vedere per la prima volta i suoi genitori).*

GENITORI *(entrano. Timidi ma contenti...).*

GIONAS *(si avvicina)* – Tu sei mio padre?

PADRE – Gionas!

GIONAS *(riconoscendone la voce)* – Sì, tu sei proprio mio padre! *(Rivolgendosi alla donna)* – E tu sei mia madre?

MADRE – Figlio mio!... Sì...

GIONAS *(abbraccia madre e padre con commozione).*

FARISEO 2 *(rivolgendosi ai genitori)* – È proprio vostro figlio?

GENITORI – Sì, questo è nostro figlio.

FARISEO 3 – Ed è nato cieco?

GENITORI – Sì.

ANZIANO – Voi dite cioè che era già cieco dalla nascita?

GENITORI – Sì, è sempre stato cieco, dalla nascita.

FARISEO 3 – Come mai adesso ci vede?

GENITORI – Non lo sappiamo.

ANZIANO – Chi ha aperto i suoi occhi?

GENITORI – Non lo sappiamo...

GIACOMO *(al pubblico)* – Non vogliono rispondere di proposito. Sanno che Gesù è considerato dagli scribi e dai farisei un eretico, un samaritano, un maestro che predica contro le loro tradizioni e non è visto di buon occhio dalle autorità. Per paura di essere cacciati in malo modo dalla sinagoga, davanti ad essi non riconoscono Gesù come il Cristo di Dio...

FARISEO 2 – Non sapete... non sapete nulla!...

ANZIANO – È impossibile... Non ci credo.

GENITORI (*guardinghi*) – No, non sappiamo come ci veda e chi gli ha aperto gli occhi... Chiedetelo a lui, ha l'età, egli vi parlerà di se stesso...

FARISEO 3 (*congedandoli*) – Andatevene pure.

FARISEO 2 – Interrogiamolo ancora una volta... (*indicando Gionas*).

ANZIANO – Rispondici sinceramente e dà gloria a Dio! Noi sappiamo che quell'uomo è un peccatore.

GIONAS – Se sia peccatore non lo so. Una cosa so: prima ero cieco e ora ci vedo.

FARISEO 3 – Che cosa ti ha fatto? Come ti ha aperto gli occhi?

GIONAS – Ma ve l'ho detto, perché non mi ascoltate? Perché lo volete udire di nuovo? Volete forse diventare suoi discepoli?

ANZIANO – Sii tu suo discepolo. Noi siamo discepoli di Mosè. Sappiamo che Dio ha parlato a Mosè. Ma costui non sappiamo nemmeno da dove venga.

GIONAS – Proprio questo è strano e stupendo allo stesso tempo: che voi non sapete da dove venga, eppure mi ha aperto gli occhi. Ora noi sappiamo che Dio non ascolta i peccatori, ma se uno è timorato di Dio e fa la sua volontà, egli lo ascolta. Da che mondo è mondo non s'è mai sentito dire che un uomo qualsiasi abbia aperto gli occhi a un cieco nato. Se questo uomo non fosse da Dio, non avrebbe potuto far nulla di così meraviglioso.

I FARISEI (*sdegnati, si alzano gridando*).

FARISEO 2 – Tu che sei nato nei peccati vieni ad insegnare a noi?

FARISEO 3 – Esci dalla sinagoga! Via, fuori...

ANZIANO – Sei espulso per sempre! Fuori! (*e lo spingono fuori*).

(*Musica. Scompare la sinagoga*).

5. Sulla spianata del Tempio

(*La scena: tre archi con lo sfondo del monte degli ulivi*).

GIONAS (*rientra e cerca Gesù fra gli spettatori... lo vede insieme ai suoi discepoli, lo riconosce...*) – Maestro!

GESÙ (*si alza, va nel mezzo vicino a Gionas*).

GIONAS (*preoccupato*) – Mi hanno cacciato dalla sinagoga, per sempre...

GESÙ – Ma tu credi nel Figlio dell'uomo?

GIONAS (*guardandolo*) – E chi è, Signore, perché io creda in lui?

GESÙ (*prende il capo di Gionas tra le mani, gli si avvicina con la faccia, lo guarda intensamente*) – Tu lo vedi... Sono io che ti parlo!

GIONAS (*fa silenzio per un attimo. Si commuove*) – Io credo, Signore! (*E gli si prostra ai piedi in adorazione*).

GESÙ (*rivolgendosi al pubblico, fuori dal personaggio:*) E voi credete al Figlio di Dio? (*La domanda deve provocare una risposta, l'avvio alla conversazione*).

L'Associazione Nazionale C.G.S., Cinecircoli Giovanili Socioculturali, ha queste finalità: 1. contribuire alla promozione integrale, personale e sociale, dei giovani; 2. diffondere tra gli adulti messaggi, valori e cultura propria dei giovani; 3. dare forza giuridica alle espressioni socio-culturali dei giovani, difenderne i diritti di partecipazione attiva alla vita del Paese e sollecitarne i doveri. L'Associazione, fedele all'ispirazione cristiana, fa proprio il sistema educativo e lo stile di Don Bosco. (Dallo Statuto dei C.G.S.).

MASS - MEDIA E PROGRESSO UMANO

Appunti di un dialogo immaginario

dei Fratelli Lumière

LOUIS – *Te l'ho sempre detto che sarebbe stato meglio non inventare il cinematografo, meglio per noi, ma soprattutto meglio per l'umanità.*

AUGUSTE – *Non crearti degli scrupoli inutilmente... Ricorda piuttosto l'entusiasmo alla prima proiezione pubblica del 28 dicembre del 1895.*

LOUIS – *L'entusiasmo e la gioia d'allora sono soffocati dalla situazione odierna...*

AUGUSTE – *Certo che se cinema e televisione non si limitassero a proiettare la pelle dell'uomo, dei fatti e delle cose, ma riuscissero a tradurre in immagine i pensieri e i sentimenti che stanno sotto la pelle, avremmo anche oggi uno spettacolo più sincero e vero, e, certamente, più poetico.*

LOUIS – *Ma com'è possibile fotografare quello che non c'è, se persone e cose non hanno un'anima?*

AUGUSTE – *Quand'è così, la fotografia cinematografica e televisiva resta ombra di un'ombra, illusione di un sogno, un involucro pieno di vuoto. Perché, tra l'opera d'arte e l'uomo c'è una somiglianza: come si dice che l'uomo ha o non ha un'anima, così si può parlare dell'anima di un'opera d'arte.*

LOUIS – *Anzi le opere televisive e cinematografiche sono espressione, più o meno fedele, dell'anima umana e sociale che le produce.*

AUGUSTE – *Contemporaneamente, però, potrebbero essere plasmatrici ed educatrici di personalità umane e di società civili.*

LOUIS – *Fino a qual punto cinema e televisione, radio e stampa, i mass-media cioè, contribuiscono al progresso dell'uomo e della società?*

AUGUSTE – *Non è facile dare una risposta esauriente in così breve spazio. Il discorso, poi, per essere chiaro e non ingarbugliato, avrebbe bisogno della spiegazione di alcune parole, di una almeno: «PROGRESSO». Quale? Tecnologico? economico? fisico? scientifico? consumistico? politico? sociale? religioso? etico?...*

ESSERE + UOMO ESSERE + COMUNITA'

LOUIS – *Il vero progresso dell'uomo è il passaggio, per ciascuno e per tutti, da condizioni meno umane a condizioni più umane in tutte le sue manifestazioni, ma soprattutto in quelle che lo fanno «essere di più».*

- AUGUSTE – *Il progresso, per essere autentico dev'essere integrale, deve elevare l'uomo, e tutto l'uomo.*
- LOUIS – *I mass-media, in realtà, come vengono oggi utilizzati, non sempre fanno progredire l'uomo, alle volte lo fanno anche regredire.*
- AUGUSTE – *Dipende dal soggetto, dallo stile, dall'ottica, dalla verità, dalle finalità «esplicite» o non,*
- LOUIS – *anzi, spesso occulte,*
- AUGUSTE – *che registi, direttori e produttori si propongono.*
- LOUIS – *Quanti e chi sono quelli che hanno come traguardo il «vero bene» di ogni uomo e della società?*
- AUGUSTE – *La preoccupazione numero uno è, sì, per il «bene», ma di consumo.*
- LOUIS – *I critici dovrebbero non solo non approvare, ma nemmeno tollerare che per amore di «consumismo», e quindi di «mammona», un artista scenda a patti con la propria personalità (faccia cioè film brutti ma di «cassetta» e potrebbe farli belli); e produttore e spettatori scendano a patti con la propria coscienza.*
- AUGUSTE – *Invece, non di rado, i critici tradiscono arte e professione, tradiscono l'uomo.*

FINALITA' E PROGRAMMI

- LOUIS – *Gli strumenti della Comunicazione Sociale devono aiutare l'uomo a sviluppare le sue capacità critiche e a illuminare il suo giudizio, senza complessi e senza orgoglio, sulle ricchezze, sulle miserie e sulle povertà della sua civiltà;*
- AUGUSTE – *devono aiutare a conoscere valori, nullità ed errori degli altri, senza presunzione né passivi condizionamenti;*
- LOUIS – *devono favorire la costruzione di una comunità di fratelli e indicare, inoltre, che non v'è umanesimo autentico e reale se non aperto verso l'Assoluto.*
- AUGUSTE – *Mentre alimentare i popoli di vanità, fumo e menzogna, esasperare un chiuso nazionalismo, prospettare progetti illudenti e realizzazioni in cartapesta, presentare modi di vivere puramente edonistici e disimpegnati, annunciare promesse che non saranno mai mantenute, è pericolo e dannoso per tutti, prima o poi anche per gli stessi mercenari e imperatori.*
- LOUIS – *Sarebbe necessario, al contrario, aprire gli occhi ai cittadini, particolarmente ai responsabili, sulle situazioni intollerabili e inaccettabili, denunciare le necessità di primo grado, orientare l'opinione pubblica, come dice la «Populorum progressio» di Paolo VI, «verso trasformazioni audaci, profondamente innovatrici, e verso riforme urgenti, che devono essere iniziate senza indugio».*
- AUGUSTE – *In un mondo in cui tanta gente muore di fame, è senza casa e lavoro, manca di istruzione e di comunione, e i mass-media alle volte ne parlano, è mortificante vedere che gli stessi mass-media (magari un attimo dopo) servono per rafforzare gli egoismi, personali e collettivi, e per creare nei consumatori, superalimentati e saturi, nuovi pseudo-bisogni.*
- LOUIS – *Incalcolabile, poi, è il tempo sprecato dai cittadini davanti a programmi, inutili o deprimenti, proposti dalla tv che, non di rado (anche quella di Stato), favorisce pochi in guadagni da re Mida, mentre i più pagano le tasse restando infine sempre con la tavola vuota!*
- AUGUSTE – *Auguriamoci che questi mezzi potentissimi vengano utilizzati per dare risalto agli sforzi di collaborazione per migliorare l'umanità, e per coinvolgere più persone a fare un mondo più giusto,*
- LOUIS – *per mettere in evidenza e per organizzare le iniziative operative di pace,*
- AUGUSTE – *per ravvivare in tutti la speranza nella possibilità di un uomo nuovo e di una società rinnovata.*

DALLA CENSURA ALL'EDUCAZIONE

di Vittorio Buongiorno

Un progetto di legge del ministro Lagorio
presentato recentemente al Convegno dei Cinecircoli giovanili.

«Noi vogliamo educare all'uso corretto dei mezzi di comunicazione sociale, soprattutto del cinema, che è uno strumento suggestivo d'informazione, di espressione, di circolazione d'idee, di proposta di valori e di cui intendiamo valorizzare le valenze educative positive», dice Adriana D'Innocenzo, presidente nazionale CGS (Cinecircoli giovanili socioculturali), in occasione del convegno *Cinema, censura, educazione* organizzato a Roma dai CGS.

Il tema della censura è tornato sulle pagine di tutti i giornali in occasione del nuovo progetto di legge Lagorio, presentato recentemente.

Ma, come sottolinea Nino Criscenti giornalista della Rai e «animatore» del convegno, «vogliamo soprattutto puntare il dito sull'educazione e quindi su tutti i possibili interventi educativi che permettano ai giovani di non essere plagiati».

«Siamo convinti che non esiste strada migliore della strategia educativa» dice la D'Innocenzo. «L'uomo è infatti un soggetto capace di attività autonome, capace di autodeterminarsi. L'associazione da sempre si propone di educare gli individui a non essere consumatori integrati di una vita fittizia offerta dal cinema e dalla televisione. Educando alla capacità di sottrarsi a forme di manipolazione e colonizzazione culturale con l'acquisizione di abilità tecniche e capacità di espressione attraverso questi strumenti».

Il progetto Lagorio, secondo Ugo De Siervo, ordinario di Istituzioni di diritto pubblico all'università di Firenze, presenta alcune innovazioni profonde che è il caso di approfondire. Vediamo innanzitutto come funziona la censura oggi in Italia.

Esistono due commissioni (di primo e di

secondo grado). La prima è presieduta da un magistrato e composta da un professore di materie giuridiche, uno di pedagogia, uno di psicologia e da tre membri scelti in rappresentanza delle categorie dello spettacolo. Questa commissione ha il potere di decidere la concessione del nulla osta per la proiezione del film. La seconda commissione è formata da due sezioni unite della commissione di primo grado diverse da quella che ha emesso il primo parere.

Il progetto Lagorio

Nel nuovo progetto di legge ci sono novità interessanti: «Ad esempio» sostiene Augusto Fragola, presidente dell'Istituto giuridico dello spettacolo, «tutte le opere che non vengono sottoposte alle commissioni di censura sono automaticamente ritenute vietate ai minori di diciotto anni. Inoltre mi sembra interessante la nuova composizione delle commissioni, con l'inserimento di un insegnante di ruolo della scuola dell'obbligo e di due cittadini aventi i requisiti per giudici popolari estratti dall'elenco telefonico del comune di Roma. Sono convinto che è giusto e importante ricevere il contributo in seno alle commissioni anche di persone non culturalmente elevate, un contributo che io chiamerei di genuinità. Ma perché allora non spingersi più avanti? Si potrebbero chiamare persone non solo di Roma, ma, a rotazione, da tutta Italia e inoltre aprire anche a rappresentanti giovanili che esprimano l'opinione di tutti i loro coetanei». De Siervo ha alcune perplessità: «L'articolo 13 del progetto di legge propone modifiche al codice penale riguardo alla pa-

rola osceno e depenalizza, abrogando l'ultimo comma dell'articolo 528, la rappresentazione di spettacoli osceni purché non si svolgano alla presenza di minorenni. Ma così facendo andiamo più in là dei Paesi scandinavi, che sono famosi per la loro modernità. Se vogliamo veramente combattere questo submercato rifacciamoci proprio a Paesi come la Finlandia. Lì le commissioni di censura hanno il potere di decidere sulle agevolazioni fiscali, e piuttosto che reprimere premiano. Così ogni film viene giudicato per l'apporto educativo: più quest'apporto sarà grande più sarà aumentata l'agevolazione fiscale. I film a luce rossa non ne avranno affatto».

Alcune posizioni

Guido Gatti, ordinario di Morale familiare all'università salesiana di Roma, si ferma sul concetto di osceno, convogliando in questo termine non solo gli spettacoli pornografici ma ogni spettacolo che lede quei valori minimali («valori per i quali secondo il Croce nessuno poteva non dirsi cristiano») sui quali dovrebbe reggersi la società.

E' una posizione difficile da accettare, soprattutto quando si parla di informazione. Roberto Zaccaria, consigliere di amministrazione della Rai, diceva: «Bisogna stare attenti a denunciare i limiti della Rai e dell'informazione in genere, perché se è un pericolo dire troppo, sono convinto che è un pericolo molto più grande dire troppo poco».

Parlando della Rai e della diffusione di opere cinematografiche attraverso la televisione si è ribadita la necessità di una legge che regoli il settore. Riguardo alla possibilità secondo il progetto Lagorio di permettere la proiezione di film vietati in un arco orario che va dalle 23 alle 6 del mattino, De Siervo dice «è un'utopia pen-

sare che questi programmi non giungano ai minorenni solo perché trasmessi durante la notte». «C'è il rischio» insiste Claudio Volpi, ordinario di Pedagogia all'università di Roma, «di non avere più una distinzione precisa tra adulti e bambini, e in questo la televisione ha un peso non indifferente».

Tra tutte queste posizioni che guardano con perplessità al futuro, a questa società che diventa sempre di più una «infosocietà», e cioè una società dominata dal potere dell'informazione, dobbiamo dire che non tutti lo considerano uno sviluppo in negativo.

Fiducia nei giovani

Certo i bambini già oggi sono sempre più portati a pensare per sintesi visive e non per sequenze logiche, come è stato per secoli; per intenderci, non più alla maniera di un libro stampato quanto piuttosto alla maniera di un video. Questo però non è altro che un cambiamento dettato dai tempi. L'importante è che ad ognuno venga data la possibilità di non subire passivamente questo cambiamento. «Non dobbiamo considerare il televisore come un nemico» dice Roberto Zaccaria «è un'elettrodomestico che dobbiamo imparare ad usare».

Imparare ad usare vuole anche dire imparare a scegliere: «Dobbiamo aver fiducia nei giovani» dice il presidente del tribunale per i minori di Roma, Felicetti. «Ai giovani non interessano i film a luce rossa, li rifiutano ogni volta che trovano alternative valide. Noi non dobbiamo far altro che riempire la società di valori positivi, non imporre ai giovani modelli pre-costituiti ma lasciarli liberi di scegliere. Sono convinto che le giovani generazioni sapranno recepire questi valori positivi. Vedrete, avendone la possibilità, faranno le scelte migliori».

L'ALLEGRIA È FUORI MODA?

di Federico Bianchesi

Dove cercano l'allegria i giovani d'oggi? In discoteca, in palestra, nel computer, al circo, al software, nel cinema?

Il cinema ha chiuso, ma lo schermo è rimasto, il proiettore anche, e tutte le sere, mentre i ragazzi ballano dove prima c'erano le poltroncine, viene proiettato un film. Senza sonoro, perchè siamo in una discoteca e alle orecchie ci pensano i dischi. E chi non vuole farsi distrarre dai passi dell'ultima danza importata dalla periferia di Brooklin, al film non ci bada nemmeno. Gli volta le spalle e tutto il resto. Chi invece ha le gambe fiacche, o vuole succhiarsi il gin-fizz, può sprofondarsi in una poltroncina o in un divanetto. Tra un corpo e l'altro, potrà vedere qualche spicchio di schermo. Oppure, alzando il naso, troverà qua e là schermi televisivi che gli fanno piovere addosso spezzoni di altri film registrati o, a maggior gioia, frammenti di video-musica.

Il locale è frequentato tutte le sere da decine di ragazzi milanesi, ed è presto diventato uno dei ritrovi alla moda, stile disadorno come usa adesso in USA, e con il cinema riscoperto come sottofondo della discomusic.

C'era una volta il cineforum

Ricordate quando qualcuno dal buio della sala gridava: «Silenzio! Non disturbate il film!»? Ricordate i vecchi cinefili, che erano poi quei ragazzi che coltivavano un amore paranormale per la «settima arte» in salette ovattate, lo sguardo e tutti i sensi incollati alla tela, dove s'inseguivano le ombre sacre dipinte dagli autori-profeti? Era l'epoca in cui si era convinti che il cinema avrebbe soppiantato la scuola come strumento didattico, avrebbe rovesciato le sovrastrutture del potere fondato sulla parola-carta, cioè le burocrazie, avrebbe

creato un mondo nuovo. A misura di obiettivo. Era il tempo dei cineforum, massima estensione dell'idea di cinema-comunicazione, dello «specifico filmico» come porta verso l'essere, del dibattito sul «messaggio». Come aveva invece profetato qualche altro, oggi il «medium è il messaggio». Messaggio degli occhi, delle orecchie, dell'epidermide, dei muscoli delle gambe e della pancia, della corteccia cerebrale. Anche il cinema diventa aerobico.

L'educazione, un fatto fisico. La palestra prevale sulla sala, di visione, di lettura o di ascolto che sia. E l'allegria?

L'allegria tornerà di moda

A quanto pare, anche a giudicare dai contenuti della pubblicità (sempre illuminante su queste cose) l'allegria è un po' fuori moda. Si è allegri per un gelato, o per il miracolo di una casa in affitto. Gli spettacoli «allegri» vanno meno. Non parliamo della valle di lacrime degli Oscar '84, ma in genere si balla, si gioca, si guardano gli spettacoli senza allegria. L'ultima che si ricordi fu quella del Mundial. Che ci educò per un po' al nazionalismo, con aggiunta di un pizzico di esotismo militare e un profumo di vele azzurre. Lo spettacolo più di moda, poi, non concede alcuna allegria, solo spasimi di tensione e una alternativa tra esaltazione e frustrazione individuale: i video-games. L'educazione è quella, a senso unico, dettata dal computer stesso, che insegna all'allievo come schiacciare i pulsanti e instaurare un presunto dialogo con i circuiti. Educazione psico-motoria al futuro prossimo imminente della società computerizzata. Non si tratta solo di gioco, ma anche di spettacolo: il video-

gioco sta già diventando letteratura, racconto, avventura. Appaiono i primi «classici» e la sfida al cinema è già lanciata.

Avventure al computer

Nell'avventura medioevale del cavaliere in cerca della principessa da liberare, il giocatore-spettatore si trova di fronte a un vero e proprio cartone animato ma nulla impedirà di inserire anche film di attori), in cui è lui a decidere come si comporta nelle varie sequenze il paladino.

Fra le varie possibilità, una è giusta, le altre conducono alla morte del cavaliere e alla fine prematura del gioco o, magari, ad altre evoluzioni della storia.

Insomma, siamo al punto che sarà lo spettatore a decidere se il bellissimo bacerà la bellissima oppure fingerà di niente o addirittura la ucciderà. Ed ecco ricomposta la triade dell'educazione, dello spettacolo e dell'allegria. Uno e trino, l'Apple o l'At&t di turno assolveranno il compito di educatore, saltimbanco e attore. La allegria, insomma, non è ancora di moda solo perché i computer la stanno perfezionando adesso. Tra poco tornerà sul mercato, in forma di software.

Educare al software

Ci sono alternative a questa evoluzione? Facendo qualche passo indietro, sì. Prima del software, c'erano una volta i palcoscenici, i teatri, gli attori, c'era il cinema, c'erano i circhi. C'erano le feste.

Tutto questo c'è ancora, sponsor permettendo. In realtà l'educazione ha sempre fatto spettacolo e lo spettacolo allegria.

Faceva spettacolo lo stregone delle tribù primitive insegnando le ormai famose danze, che Levi-Strauss ha decifrato come corsi accelerati di storia, scienza e sociologia tribale. Cose serie, ma fatte con cuore allegro, magari ispirato da qualche condimento adatto. Facevano ugualmente spettacolo i teatranti greci, che traducevano al popolo delle polis quel che elucubravano certi filosofi e ciò che era opportuno sapere della vita, della politica, della religione. E giù giù fino al maestro Manzi, che faceva spettacolo alla lavagna per gli analfabeti, dagli schermi televisivi di qualche lustro fa.

I mediocri educatori hanno sempre visto nello spettacolo un pericoloso rivale, nell'allegria addirittura la negazione assolu-

ta della loro opera. I grandi educatori, invece, chissà come, non hanno mai avuto paura per il «demonio» (teatro, cinema o televisione che fosse), ma al contrario hanno saputo farne tesoro.

Probabilmente erano grandi educatori per quello. Sapevano come educare anche lo spettacolo e l'allegria. Del resto, i santi sono santi soprattutto quando riescono a trasformare in bene ciò che è male, non ciò che è già bene. Chi teme di sporcarsi le mani avrà sempre degli handicap.

Oltre la galassia Lumière

Tutto questo per dire che siccome siamo a una di quelle svolte, ormai abbastanza frequenti, da un modo all'altro di fare spettacolo e anche allegria, è bene tenerne conto. Abusando ancora del povero McLuhan, diremmo che stiamo passando dalla galassia Lumière alla galassia Software.

Cosa significa?

Significa innanzitutto che tra qualche anno, salvo possibili ma non probabili pentimenti tecnologici, il maestro Manzi sarà richiamato in servizio per una nuova serie di «Non è mai troppo tardi» dedicata ai nuovi «analfabetizzati». Chi non saprà parlare con il computer rischierà di trovarsi emarginato. Ma, oltre al computer, che farà sempre più spettacolo, ci sono gli altri spettacoli «cattivi» che gli educatori ancora spruzzano di ddt. I mediocri educatori, naturalmente; i migliori si stanno preparando a servirsene. Certo, restano sempre il vecchio cinema, il vecchio teatro, il vecchio circo: già educativi, grazie a secoli di allegria intelligente a cui hanno messo mano tanti, non ultimo don Bosco.

Ma intanto i giovani guardano altre cose.

I vecchi spettacoli piacciono un po', ma anche annoiano. I nuovi luccicano sempre di più. Cattivi? Può darsi, ma è lì che si gioca la sfida. Meno buoni cineforum e più... più che cosa? Aiuto, serve un educatore che educi i nuovi spettacoli ad educare e a divertire. Chi ci prova?

Vi basta un film per essere allegri?

TOOTSIE

di Sydney Pollack; con Dustin Hoffman, Jessica Lange, Charles Durning, Teri Garr, Sydney Pollack (1983).

La storia è quella di un attore disoccupato che si traveste da donna e, in abiti femminili, diventa una star. Ma il successo professionale è pagato con la crisi privata ed esistenziale. Il nostro non solo non può esternare il proprio amore ad una giovane collega, ma deve subire il corteggiamento del padre di lei e l'aggressione di un anziano mandrillo. Così, alla fine, il protagonista scopre, sulla propria pelle, quanto sia difficile essere donna nel mondo di oggi. *Tootsie* è un film divertentissimo, tutto da godere e meditare.

CANTANDO SOTTO LA PIOGGIA

di Gene Kelly e Stanley Donen; con Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Jean Hagen, Cyd Charisse.

Basterebbero i quadri musicali, le canzoni (soprattutto quella del titolo) e i balletti per suggerire di vedere, o rivedere, questo film altamente piacevole. Il saltellante Kelly, per strada, sotto la pioggia dà una prova di maestria tersicorea; O'Connor esplose addirittura nel numero «Make them laugh» («Falli ridere») con varianti acrobatiche. Ma anche il soggetto, sebbene troppo lineare, si lascia apprezzare: tre amici sono a Hollywood nel periodo in cui il cinema da muto diventa sonoro.

UNA POLTRONA PER DUE

(*Trading Places*)

di John Landis; con Eddie Murphy, Dan Aykroyd, Ralph Bellamy, Dom Ameche, Jamie Lee Curtis (1984).

Dan Aykroyd è un integerrimo e fiero dirigente d'azienda, frequentatore di club esclusivi. Eddie Murphy è un ladruncolo di colore, che vive di piccoli espedienti e bazzica le carceri. Cosa accade quando i due si scambiano le parti? A combinare la beffa sono due vecchi magnati, semplicemente curiosi di vedere come il ladruncolo se la cava nell'alta finanza e come il dirigente sopravvive per la strada. Ma venuti a conoscenza dello scherzo, le due «cavie» si alleano e giocano un brutto tiro ai vegliardi. Un film scoppiettante di divertimento.

IL TASSINARO

di Alberto Sordi; con Alberto Sordi, Federico Fellini, Marilù Tolo, Giorgio Gobbi, Anna Longhi (1985).

Il borghese piccolo piccolo diventa taxista. Il lavoro lo porta ad incontrare un'in-

finità di personaggi anomali e curiosi e a scontrarsi con la realtà della Roma di oggi, ma l'unico desiderio del protagonista sembra essere quello di chiudere gli occhi e di risparmiare alla famiglia ogni contatto col mondo esterno. Il film è risolto nel divertimento e nella macchietta; nonostante la molteplicità di presenze sconosciute o illustri (Fellini e Andreotti fra gli altri) non emerge affatto un quadro sociologicamente significativo. La struttura narrativa, immutabile, alla lunga, risulta troppo ripetitiva.

IL MARCHESE DEL GRILLO

di Mario Monicelli; con Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Flavio Bucci, Riccardo Billi, Marc Porel, Leopoldo Trieste (1981).

E' soltanto la prima parte della pellicola suggerita da una figura realmente esistita nella Roma del primo '800. Sordi vi sostiene due ruoli: Onofrio del Grillo, cameriere di sua santità Pio VII, e il sosia Gasperino. Il blasonato si compiaceva di combinare scherzi senza risparmio. Su questa base il regista mette in satira le contraddizioni e anche la corruzione di una città. Il finale (lo vedremo domani sera) è tragico.

MARY POPPINS

di Robert Stevenson; con Julie Andrews e Dick Van Dyke.

Prima di diventare Victor-Victoria, la dolce Julie Andrew mandava in sollucchero i bambini raffigurando una strana governante dai poteri magici. Ci si diverte con tutta la furberia di Walt Disney.

ACQUA E SAPONE

di Carlo Verdone; con Carlo Verdone, Natasha Hovey, Fabrizio Braccionieri, Florinda Bolkan, Lella Fabrizi (1983).

Trentenne, laureato, bidello per mancanza di più valide alternative, Rolando è uno gnoccolone timido e indifeso. Per guadagnare un po' di soldi si finge sacerdote e, spacciandosi per padre Spinetti, viene ingaggiato come precettore di una giovane cover-girl con madre dittatrice. La ragazzina scopre presto il trucco, ma, anziché denunciare Rolando, preferisce accordarsi con lui per poter evadere dalla monotonia e dalle ferree regole di bambina-prodigio.

Poi, mentre il gioco viene scoperto, scocca una scintilla d'amore. Gran divertimento,

molte battute efficaci, con un finale un po' malinconico. Verdone attore conferma le proprie doti, come regista si scopre talent-scout lanciando due giovani esordienti.

IL FANTASMA DELLA LIBERTA'

di Luis Buñel, con Bernard Verley, Paul Frankeur, Milena Vukotic, Michel Lonsdale, Michel Piccoli, Adriana Asti, (1974). Penultimo film del regista spagnolo, di recente scomparso, questo lavoro non ha bisogno di essere illustrato in quanto «trama». C'è un personaggio iniziale che viene — dopo un episodio nel quale si mette in ridicolo un aspetto della vita quotidiana — sostituito da un altro: e anche qui il mondo prende un aspetto grottesco. E' insomma un susseguirsi di dileggi alla pomposità, alla solennità (finta, forzata) dell'esistenza. Si ride, naturalmente: ma, come avviene con i film di Buñel, è un ridere amaro. Diceva il regista: «Invece di cercare di spiegare le immagini, i critici dovrebbero accettarle così come sono e chiedersi: mi commuovono, mi disgustano, mi attirano? Tutto qui».

SON CONTENTO

di Maurizio Ponzi, con Francesco Nuti e Barbara De Rossi.

Vale più la carriera o la famiglia? Risponde, con toni agrodolci, divertenti e intelligenti, un po' all'americana, un cantastorie di discoteche che ha il talento e la simpatia di Francesco Nuti. Fra i film italiani, è fra i pochi che parlano e sorridono di cose che ci riguardano.

UN AMERICANO A PARIGI

di Vincente Minnelli, con Gene Kelly e Leslie Caron, (1951).

Un ex soldato americano si innamora dell'Europa e resta a Parigi anche dopo la guerra, a studiar arte e pittura. Qui sviluppa ingegni di varia fattura, dipinge, suona, canta, balla come meglio non si può e si innamora di una deliziosa ragazzina che porta il nome di Leslie Caron, allora debuttante nel cinema. Uno dei musical più famosi della storia (vinse una cifra record di Oscar nel '51), dove si ammirano i talenti del regista Minnelli, fine innamorato di costume europeo ma anche provvisto di tutto il senso dell'«en-

tertainment» americano, e del ballerino Gene Kelly, che qui si produce in alcuni numeri strepitosi.

MANI DI FATA

di Steno, con Renato Pozzetto, Eleonora Giorgi, Sylva Koscina, Maurizio Micheli, (1983).

Marito e moglie si scambiano i ruoli: lui, ingegnere licenziato dall'azienda, si trasforma in casalingo, lei, stilista di grido, fa carriera ed è sempre più presa dagli impegni di lavoro, proprio come un uomo. Tutto bene? Nemmeno per sogno, perché l'inversione dei ruoli provoca equivoci, crisi di identità, traumi infantili ai figli. Nonostante il finale puntato sul serio. *Mani di fata* è una commedia brillante, costruita apposta per le tipiche gags di Pozzetto.

NATI CON LA CAMICIA

di Enzo Barboni, con Terence Hill e Bud Spencer.

Capita che due poveracci, sotto il cielo della Florida, si debbano comportare come due 007 e sbaragliare il perfido di turno, ma più che con la licenza di uccidere i due risolvono anche le situazioni peggiori con la licenza della scazzottata.

I SOLITI IGNOTI

di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Totò, Claudia Cardinale, Tiberio Murgia.

Film giudicato da molti come la più riuscita opera comica del cinema italiano degli anni '50, ebbe enorme successo grazie soprattutto all'interpretazione di Gassman, imposto in chiave comica dal regista, che ebbe buon fiuto nell'affidargli la parte dell'ex pugile. Memorabile la partecipazione di Totò e la sua lezione su come scassinare una robusta cassaforte. Al vecchio «maestro» si rivolge una banda di maldestri ladruncoli che vuole portare a termine un colpo grosso usando la scientifica tecnica del «buco». La goffaggine degli aspiranti «ignoti» dà luogo a situazioni divertenti, talvolta persino esilaranti. Alla fine, invece della cassaforte, si troveranno di fronte un... frigorifero e lo svuoteranno consolandosi con pasta e fagioli. Un piccolo classico, di cui Malle ha girato ora un «remake» americano.

RUSTY IL SELVAGGIO

Regia di Francis Ford Coppola

«Un film deve assomigliare ad un essere umano:
nell'irregolarità e nella sensualità» (F.F.C.).

di Ezio Leoni

IL SOGGETTO

Tulsa-Oklahoma. Anni '60. I tempi delle bande sono passati, ma non il loro mito. Rusty James cerca di farlo rivivere sulla propria pelle in nome dell'affetto-ammirazione per il fratello maggiore che di quel periodo è stato un leader («il pifferaio magico») e che ancor oggi perpetua la sua leggenda nelle sale da biliardo del quartiere e sulle pagine di qualche rivista patinata, noto a tutti come «motocycle boy», il ragazzo della motocicletta.

Proprio in una prospettiva di tensione imitativa Rusty, disancorato da una serena situazione familiare (madre fuggita di casa - padre alcolizzato), cerca di delinearci a sua volta come capobanda, esibisce una caricata andatura da spaccone, accetta scontri violenti di supremazia-verifica personale. Quando però Motorcycle Boy fa ritorno da un lungo viaggio, ovviamente «mitico» (California), Rusty rientra nel suo ruolo di fratello minore «idolatrante» e segue come un'ombra il suo impenetrabile eroe: sintomaticamente abulico, distaccato per contingenze fisiche dalle atmosfere del reale (è daltonico, soffre di un principio di sordità e probabilmente di una qualche turba mentale), Motorcycle Boy è pure isolato, forse per intime disillusioni giovanili, dal flusso sociale della nuova generazione («ha sbagliato parte e commedia» dice di lui il padre). Il suo unico interesse sembrano dei piccoli pesci siamesi «combattenti» (in inglese «rumble fishes»), sempre pronti ad attaccare i loro simili e perfino la propria immagine riflessa: «non combattrebbero se fossero nel fiume, se avessero spazio» ripete assorto a Rusty davanti all'acquario del negozio di animali. La conclusione non può essere che quella di «osare la trasgressione», saccheggian-

do il negozio e «riportandoli» nel fiume. Motorcycle Boy pagherà il suo gesto con la vita, ma con i pesci anche «Rumble Fish-Rusty» «seguirà il fiume fino al mare».

L'immagine finale lo immortalata a cavallo della motocicletta, su una spiaggia: come dice la scritta sul muro «the motorcycle-boy reigns».

LINEE DI LETTURA

Ricavato da un altro romanzo della stessa autrice di «The Outsiders» (da cui il commerciale «I ragazzi della 56ª strada») «Rusty il selvaggio» è la voce d'autore sulla stessa nota sociale.

La cifra stilistica evidente è l'uso del bianco e nero (perfetta la fotografia di Stephen H. Burum) motivato tematicamente dal daltonismo di Motorcycle Boy, a stigmatizzare il carisma della sua personalità che pervade l'incedere di tutta l'opera. Ma quella che più si fa luce è la personalità di Francis Ford Coppola, la sua cultura cinematografica di cui è pregno ogni singolo fotogramma.

Il minaccioso addensarsi iniziale delle nuvole trova la sua continuità nel fumo e nella nebbia che scivolano insidiosi nell'incerto vivere delle nuove generazioni (Ejzenstejn); il grande orologio senza lancette davanti al quale si fronteggiano Rusty, Motorcycle Boy e il truce poliziotto segna emblematicamente lo stagnare del tempo, l'immobilismo delle situazioni (Polansky, Bergman); le «grate» proiettate dalle scale sulle pareti delle case hanno il «pathos» in chiaro-scuro dei drammi di Elia Kazan, il momento del dolore fisico e la paura della morte si trasfigurano nell'astrazione della lievitazione-sogno tra i luoghi umani più cari (Fellini?); lo scon-

tro con la banda rivale è caratterizzato da un accavallarsi di immagini contrastate tipico del «rock movie» (il tema musicale che «preme» sul film, per «esplodere» solo sui titoli di coda, è di Stewart Copeland, batterista dei Police); il montaggio incalzante, i primi piani caricati e la trasparente profondità di campo, le inquadrature sghembe e la «camera» inquieta sono momenti tecnici sublimanti di un'atmosfera esistenziale che rimandano ancora ad Eizenstein ma soprattutto ad Orson Welles (la sospirata fusione del cinema d'autore europeo ed americano!).

Il colto formalismo di Coppola riesce sostanzialmente a non essere mai fine a se stesso e a conciliare il richiamo cinefilo (come non citare ancora il «sex appeal» della «teen-star» Matt Dillon che ammicca ai vari Brando, Newman, Dean e pure l'allegiare di «Easy Rider» nella figura del padre alcolizzato-Dennis Hopper?!) con l'essenza sociale del momento filmico: al di là del simbolismo base del «Rumble fish» (titolo originale americano della pellicola) gli spunti di riflessione esistenziale brillano qua e là con la stessa forza dicotomica del «colore» dei pesci combattenti (e del sangue finale) sull'intensa omogeneità del bianco e nero: lo spettro della droga («ha rovinato le bande, ha rovinato tutto... le bande torneranno basta che sparisca la roba, si tornerà a socializzare»), il bisogno di affetto di Rusty (ha sofferto un trauma di solitudine a soli due anni), l'incoerenza spersonalizzante dell'emulazione («tu sei meglio di un duro, tu sei dolce» gli dice la sua ragazza che egli perderà proprio per esseri lasciato coinvolgere in una «festa di gruppo»), il contrasto tra il vitalismo giovanile e la degradazione della violenza (l'inquadratura in dettaglio, nel duello, delle scarpe da ginnastica di Rusty James e del coltello del suo avversario), la futilità del protagonismo ad oltranza («se vuoi guidare la gente devi avere dove andare...»).

Su tutto comunque sempre la straripante forza figurativa, lo straordinario talento visivo di Francis Ford Coppola: con lui finalmente le immagini sono lampi d'autore, il cinema è cinema.

IL REGISTA

Quale definizione per Francis Ford Coppola (Detroit - Michigan, 1939)? Forse «transitional director» (regista della transizione) per la sua concezione alternativa

dell'attività cinematografica nella sua globalità, che lo ha visto uscire dalla famosa UCLA (University of California Los Angeles), impraticarsi nel mestiere alla «factory» di Corman (esordisce nel '63 proprio con un «horror-film»: *Terrore alla tredicesima ora*), farsi un nome come sceneggiatore (nel '66 con «Questa ragazza è di tutti» di Pollack, nel '70 con «Patton, generale d'acciaio» che fa man bassa di Oscar) e come regista sensibile («Non torno a casa stasera», «La conversazione») e astuto (i due «Padrini»). Quindi intraprendente con l'«American Zoetrope» nel '70 facendo da «padrino» a John Milius e George Lucas («THX 1138» e «American Graffiti») e con «The Directors Company» (nel '72, in società con Bogdanovich e Friedkin), vincere a Cannes prima per la purezza espositiva di «La conversazione» (74) poi per la grandiosità di coniugare a tutto schermo il binomio merce-ideologia («Apocalypse now», '79); subire nell'82 il tracollo per l'operazione avanguardistica non ben coordinata di «Un sogno lungo un giorno» (gli costa la vendita degli «Hollywood General Studios» della Zoetrope). E ancora rivelare la sua caparbità da despota industriale proprio nei confronti dello stimato Wim Wenders («Hammett: indagine a Chinatown»), per risalire infine di nuovo la china, sempre in «solidità alternativa», con l'accoppiata «I ragazzi della 56ª strada»-«Rusty il selvaggio», due film dell'82-83 simili solo in superficie tematica ma intesi (secondo la sua antica, proclamata filosofia realizzativa) il primo come «macchina accumuladenaro», il secondo come autentica espressione artistica dell'autore cinematografico. C'è il rischio infatti che nel gigantismo del suo operare vada persa in parte la mirabile figura del Coppola regista, o meglio «director», prima di tutto attento alla fondatezza contenutistica del soggetto e della sceneggiatura di base (la sua firma è presente, tranne che per «Sulle ali dell'arcobaleno», nella totalità delle sue opere) e poi maestro nell'organizzare il complesso filmico al meglio dell'espressività visiva: il suo secondo lavoro *Buttati Bernardo* (66) è una fresca anticipazione delle tematiche giovaniliste della «New Hollywood» ed allo strano scivolone del '67 con *Sulle ali dell'arcobaleno* (ma non tutto è da buttare in questa «kitsch-senility» del «musical») fa seguire il toccante *Non torno a casa stasera* (69), soavemente profondo nel contatto psicologico tra Natalie (Shirley Knight) e «Killer» (James Caan)

sullo sfondo di un'America suburbana fredda di sentimenti e «fradicia di pioggia» («The Rain People» è il titolo originale «la gente della pioggia è fatta di pioggia, quando piange, sparisce»).

Girato in esterni, in piena alternatività alla politica degli «studios», vagabondando cinque mesi con la «troupe» attraverso gli States, costruito con un grande entusiasmo sulla sincerità del soggetto, sull'evo-catività del «flash-back» e sulla forza dei dettagli, finemente amalgamato grazie alla crescente ed essenziale abilità nella fase del montaggio, «Non torno a casa stasera» risulta alfine un'affascinante «road movie» al femminile, nel cui clima rarefatto prendono corpo i «fantasmi» del cinema europeo, grande mito di Coppola (Bertolucci ed Antonioni in particolare), arrivando a plasmare una delle opere più limpide e genuine del Nuovo Cinema Americano.

Certo il paradosso del suo far cinema irrompe sfacciatamente con la «saga del Padrino» (*il Padrino, 72 - Il Padrino parte II, 74*) che però non va letta solo come una commerciale «summa-gangsteristica», ma pure come un'azzardata analisi in chiaro-scuro (evidenziata tecnicamente dalla puntigliosa fotografia di Gordon Willis) dell'espandersi del colosso civile americano nell'adeguamento singolo-collettivo (la «famiglia» come insieme di relazioni affettivo-sociali) al mercantilismo della non-ideologia, dell'imperialismo economico, delle alleanze cooptate dall'arroganza e dalla violenza insinuante («gli farò una offerta che non potrà rifiutare» è lo slogan espansionistico dei Corleone).

E' proprio tra la magniloquenza dei due «padrini» che si fa strada comunque la lucidità strutturale e drammatica di *La conversazione* (74): Coppola va al di là dell'ovvio richiamo a «Blow Up» (lì la verità strappata alle istantanee fotografiche, qui le sconcertanti rivelazioni di un collage sonoro) e descrive, quasi dieci anni dopo, non più l'inquietudine intima del singolo nell'incomunicabilità del vivere contemporaneo, bensì la lacerazione della «privacy» nella frenesia alienante della metropoli americana.

Ci vogliono poi ben cinque anni (la «gestazione del mostro») perché l'angoscia interiore, di cui il Vietnam è stato un cruento esame di coscientizzazione, esploda in *Apocalypse Now* (79): i bagliori del «napalm» del colonnello Kilgore e della colossale invenzione figurativa di Coppola fanno da cornice-incubo al viaggio di ri-

velazione interiore del cap. Willard. Sul canovaccio di «Cuore di tenebra» di Conrad, faccia a faccia con l'impenetrabilità divistica del Kurtz-Marlon Brando, il cinema americano scopre la propria assurda frontiera fatta di opulenza architettonica (circa 40 milioni di dollari per la realizzazione) e di insicurezza culturale (i richiami colti di Thomas Eliot, Frazer, Weston), di rimpianti «acidi» (le atmosfere rock della colonna sonora) e di protervia immaginifica (l'abbacinante bombardamento finale).

Vinta la scommessa commerciale ed intellettuale di «Apocalypse Now», l'intelligenza avanguardistica di Coppola si arena ironicamente proprio nella più alternativa ed elementare delle iniziative, l'osmosi feconda tra i linguaggi del cinema classico e delle nuove tecnologie elettronico-telesive. Il tonfo di *Un sogno lungo un giorno* (in cui l'innovazione elettronica è in fin dei conti solo ai primi passi, limitata più che altro al «service» di pre-impostazione e di controllo) è da addebitare non tanto alla presunzione del lussureggiante mosaico d'immagini quanto alla scarsa personalità della base musicale, che anziché cementare armonicamente il contesto, toglie proprio la scintilla vitale a quello che avrebbe potuto essere il «musical» più sfolgorante e moderno degli anni 80.

Ora, con l'occhieggiare al botteghino del mediocre *I ragazzi della 56ª strada* e con lo sfoggio stilistico e l'impatto visivo di *Rusty il selvaggio* (pennellato in un bianco e nero ipermontato e scolpito sui personaggi tramite un'impeccabile ricerca di ripresa e di montaggio) Francis Ford Coppola ribadisce la propria posizione di gigante del panorama cinematografico americano, altamente qualificato dal punto di vista filmico-culturale e conscio dell'immenso potere mass-mediologico del cinema (secondo le sue dichiarazioni) «l'arma più potente dell'epoca moderna... destinata a diventare sempre più la coscienza collettiva, il legame che ci unisce tutti».

Titolo originale: Rumble Fish. **Regia:** Francis Ford Coppola. **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Suzan Hinton. **Sceneggiatura:** Francis Ford Coppola e Suzan Hinton. **Fotografia:** Stephen H. Burum. **Montaggio:** Barry Makin. **Musica:** Stewart Copeland. **Interpreti:** Matt Dillon (Rusty James), Mickey Rourke (Motorcycle Boy), Dennis Hopper (il padre). **Produzione:** Hot Weather Films. **Distribuzione:** Proto. **Origine:** USA 1983. **Durata:** 2463 metri.

BIANCA

di Nanni Moretti

Ritratto paradossale di un maniaco della norma.

Valerio Guslandi

Regia e soggetto: Nanni Moretti. **Sceneggiatura:** Nanni Moretti e Sandro Petraglia. **Fotografia:** Luciano Tovoli. **Musica:** Franco Pier-santi. **Interpreti:** Nanni Moretti (Michele),

Laura Morante (Bianca), Roberto Vezzosi (il commissario), Remo Remotti (il vicino di casa). **Origine:** Italia, 1984.

IL SOGGETTO

Michele Apicella è un insegnante che vive da solo e passa il suo tempo ad osservare la gente. Si innamora di una collega, Bianca, ma la abbandona, malgrado non ci siano motivi concreti. La polizia lo interroga più volte per avere chiarimenti su al-

cune morti misteriose di persone che in qualche modo avevano a che fare con lui. Quando i sospetti sembrano allontanarsi da lui, Michele confessa i crimini al commissario con cui aveva quasi stretto amicizia.

LINEE DI LETTURA

Michele Apicella, capitolo quarto. Dopo «Io sono un autarchico», «Ecce bombo» e «Sogni d'oro», l'alter-ego di Nanni Moretti si ripresenta nelle vesti di un insegnante alla soglia della trentina. Solitario per vocazione, Michele è tanto timido, schivo, insicuro, quanto prepotente, arrogante, intransigente. Esige e pretende la purezza assoluta, la perfezione, la felicità totale e non ammette passi falsi, non consente compromessi, debolezze, ignoranza. E' un moralista feroce in rotta con il mondo che lo circonda («Non mi piacciono gli altri»).

La sua parte pubblica la vive nella scuola dove insegna (un caravanserraglio di insegnanti folli e studenti tiranni, con sale di svago dotate di flipper, intitolato a Marilyn Monroe). Qui cerca di favorire il nascere di coppie fra i suoi allievi, ma si dimostra anche sadico, nell'imporre stressanti sedute di ginnastica; violento, nel reprimere accenni di contestazione (quello schiaffo allo studente che ricorda l'analogo ceffone al padre in «Ecce bombo»); esibizionista, nell'imporsi come primadonna del pallone, durante la solita partitella di calcio della ricreazione. Ridicolizza poi

la presunta ignoranza di chi lo invita a cena e non sa nemmeno tagliare le torte, e protegge con decisione il proprio privato. Privato che lo vede spesso solo nel suo appartamento e qualche volta con Bianca, la dolce insegnante di francese di cui si è innamorato. In entrambi i casi, il suo atteggiamento rivela qualcosa di ambiguo, di maniacale. Quando è da solo, si occupa che tutto sia in ordine (come quando purifica col fuoco gli angoli dove potrebbero attecchire i germi, appena preso possesso della casa), spia i movimenti dei vicini di casa, in particolare se si tratta di coppie in crisi, ne cataloga caratteri e atteggiamenti, inserendoli nello schedario «poliziesco» in cui registra coloro con cui viene a contatto, controlla che la sua collezione di mocassini neri, tutti uguali, sia sempre a posto (l'unica attività fallimentare è quella di non riuscire a curare le piante). Anche con Bianca si comporta da spia. All'inizio la pedina e riesce a farla abbandonare l'uomo con cui viveva, poi, conquistatala, la osserva di nascosto, la guarda mentre dorme, mai, beninteso, con atteggiamento affettuoso. Finisce per lasciarla, prima che il loro rapporto possa

deteriorarsi (non senza essersi divorato una buona dose di dolciumi, da un gigantesco vasetto di nutella alla sopraffina sa-cher torte di cui va pazzo. E qui Freud andrebbe a nozze nell'interpretare questo «spostamento dell'oggetto»). Tutto questo, mentre una mano misteriosa ha ucciso prima una vicina (che tradiva il convivente) e poi due suoi amici, appena riappacificati, dopo un'esperienza di coppia aperta. Michele conserva il suo atteggiamento arrogante anche con la polizia, che periodicamente va a fargli visita e lo pedina a sua volta, ma la sua schizofrenia è arrivata ad uno stadio di non ritorno e il momento della verità è inevitabile. Una verità amara e straziante, sigillata dalla sinistra profezia di una morte senza figli.

Se per «Ecce bombo» (EG n. 3, 1978) ci si trovava davanti un «quadro preoccupante della condizione giovanile», con

IL REGISTA

Nanni Moretti è nato a Roma trent'anni fa. Dopo aver militato in un gruppo extraparlamentare di sinistra, comincia ad occuparsi di cinema, girando una serie di cortometraggi in super 8. E' il suo primo lungometraggio «Io sono un autarchico» del 1977 (sempre in super 8) a segnalarlo come uno dei più rappresentativi giovani registi italiani.

A questo seguono «Ecce bombo» ('78) e «Sogni d'oro» (mezzo Leone al Festival di Venezia '81). Moretti descrive nei suoi film

«Bianca» il discorso si tinge ancor più di nero. Allargato a condizione umana, il tema oggi è quello dell'impossibilità del rapporto di coppia, dell'impossibilità di una felicità durevole. Perché se l'amore non può essere perfetto, non può essere regolato da meccanismi precisi, non resta che la strada del provvisorio, del deterioramento inevitabile. Allora per evitare queste cadute, si preferisce troncare i rapporti sul nascere, si preferisce sopprimere le persone. Michele è un mostro (del resto «Sogni d'oro» terminava con il protagonista che si trasformava in una specie di Mr. Hyde) e la sua mostruosità nasce proprio dal suo moralismo, la sua pazzia nasce da un desiderio di purezza impossibile, la cui condanna è la sterilità. Che si voglia ridere di tutto ciò o ci si riconosca in qualche atteggiamento, è la malattia a cui si rischia un po' tutti di andare incontro.

il mondo giovanile e il suo deteriorarsi in gesti e atteggiamenti che hanno perso il loro entusiasmo (con ampie dosi di autobiografismo, soprattutto in «Sogni d'oro», sorta di 8 1/2 morettiano). Lo fa servendosi dell'ironia e della satira, ottenendo effetti che hanno portato la critica a etichettarlo come «nuovo comico». Al contrario, le conclusioni a cui portano i suoi lavori sono sempre drammatiche e concedono ben poco spazio a prospettive positive. Come nel caso di questo «Bianca».

PARERI DELLA CRITICA

Persuasi da «Sogni d'oro», si pensava che Moretti procedesse sempre più sulla via dell'irrobustimento, e che la sua naturale inclinazione al racconto stratosferico si nutrisse con gli anni di un'ispirazione più compatta. Il progresso ci sembra invece un po' stento. Il protagonista è costruito con maggiore coerenza interna, è meglio approfondito, rispetto agli altri film, come depositario di ridicolaggini e amarezze proprie della sua generazione, ma la struttura narrativa è disossata... l'introversione di Moretti-Apicella produce nodi e grumi stilistici che raffreddano la partecipazione dello spettatore, il piacere del-

l'assurdo è più esibito, con programmate battute fulminanti, che custodito fra le pieghe.

«Bianca» è la parodia dei «gialli» nei quali il movente dei delitti sta nella voluttà punitiva di qualche giustiziere, ma è anche l'ironico autoritratto di una generazione di moralisti repressi, insoddisfatti della realtà in cui vivono, e perciò condannati alla sterilità. Fondendosi con qualche fatica, questi due temi rischiano di rendere volatile tutta la sostanza del gioco.

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

BALLANDO, BALLANDO

di Ettore Scola

Il ballo della storia che passa sopra gli individui è il filo conduttore.

Michele Azzimonti

Titolo originale: Le bal. **Regia:** Ettore Scola. **Soggetto e sceneggiatura:** Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola. **Fotografia:** Riccardo Abonovich. **Musica:** Vladimir Cosma. **Supervisione musicale:** Armando Trovajoli. **Montaggio:** Raimondo Crociani. **Scenografia:** Luciano Riccieri.

Costumi: Ezio Altieri e Françoise Tournafond. **Interpreti:** Jean-François Perrier, Aziz Arbia, Marc Berman, Liliana Leotard, François Pick, Jean-Claude Penchenat. **Produttore:** Franco Committeri. **Produzione:** Massfilm. **Distribuzione:** Titanus. **Durata:** 120'. **Anno:** 1983. **Genere:** musicale.

IL SOGGETTO

Nel microcosmo di una sala da ballo parigina si condensano le vicende degli ultimi cinquant'anni di storia, rievocate dalle musiche tristi e allegre che hanno scandito il tempo della nostra vita.

Il film, che si apre e si chiude sul 1984, si sofferma sull'analisi di cinque periodi cruciali: il 1936 (quando la Francia fece l'esperienza del fronte popolare), il tragico periodo del '40-'44, il 1945 (anno della liberazione), il 1956 (guerra d'Algeria), il maggio 1968 (le rivolte degli studenti).

Nel 1936 studenti e operai festeggiano la loro vittoria politica sotto gli occhi ironici e indifferenti di due aristocratici. Ma siamo a due passi dal secondo conflitto mondiale: Parigi è martellata dalle bombe naziste e la sala da ballo si trasforma in rifugio antiaereo. Durante il periodo dell'occupazione la sala da ballo è semivuota, ci sono soltanto i comici tentativi di un

collaborazionista che cerca vanamente di far ballare una ragazza francese con un colonnello della Wehrmacht. Ritroviamo il collaborazionista a guerra finita, cacciato dal girotondo allegro con cui si festeggia in sala la liberazione, e più tardi impegnato in traffici loschi.

La pista da ballo s'è vestita a stelle e strisce: si suona musica jazz e una coppia improvvisa l'imitazione di Ginger Rogers e Fred Astaire. Nel '56 vediamo circolare in sala un commissario alla Maigret che seda le risse tra soldati e «pieds-noirs», mentre l'arrivo di alcuni teddy boys presagisce gli anni violenti della contestazione studentesca. «Michelle», la canzone dei Beatles, diviene l'emblema nostalgico di una generazione, quella del '68.

Le toccanti note di una tromba chiudono il film in tono sconsolante: siamo tornati nell'84, le luci si spengono, la musica finisce, ognuno esce solo nel buio.

LINEE DI LETTURA

Quanti anni sono passati dal 1984 al 1984? Il carattere insensato della domanda, che contraddice le più banali leggi della logica, non deve trarci in inganno, perché Scola, attraverso quest'amabile paradosso, fornisce allo spettatore la chiave di lettura del film. La struttura circolare di «Ballando, ballando», che si apre e si chiude sul 1984, sembra suggerirci che dal 1984 al 1984 sono passati cinquant'anni, ma è

come se non fosse successo nulla, come se il fiume della Storia, quella con la «esse» maiuscola, sia scorso indifferente sopra le vicende banali che hanno attraversato a passo di danza il microcosmo della sala da ballo.

I personaggi del film, che nelle varie epoche storiche cambiano abito ma non ruolo, appaiono come malinconiche marionette che recitano una parte dell'intreccio

scontato. Il cambiamento delle situazioni, lo scoppio della guerra o la riconquista della pace, non sono altro che un movimento apparente e illusorio; in realtà non c'è progresso né regressione, la Storia è ferma, tutto è lo stesso e a noi tocca solo di recitare una parte, quella del collaborazionista o dell'allampanato, non importa. La Storia non fa preferenze.

Il giudizio di Scola sul rapporto uomo-storia è simile a quello espresso, con accentuazioni diverse, da due altri grandi artisti, il Fellini di «E la nave va» e il Bergman di «Fanny e Alexander» (vedi il discorso finale di Gustav Adolf Ekdahl). Questi tre registi hanno analizzato con chiarezza, senza alcuna concessione all'ingannevole sentimentalismo o al facile ottimismo, la situazione dell'uomo contemporaneo, dell'individuo che vorrebbe vivere esperienze irripetibili, inconfondibilmente personali e pregne di significato, ma si accorge d'essere uno sperduto frammento dell'universo, un orfano degli dei che recita un ruolo a lui estraneo nel fluire insensato della vita. Di qui la sensazione di sospensione, di attesa perenne e angosciante di una felicità indefinita, di quell'attimo bruciante che illumina di senso il passato e lo avvolge d'un alone epico, come la signorina occhialuta del film attende che al suo tavolino giunga il grande amore. An-

che noi saremo delusi come lei? Il nostro destino è di uscire di scena da soli, nel buio della notte, come i personaggi del film? E' dunque vero che ogni uomo è estraneo agli altri, e che, come disse Musil, «la più profonda associazione dell'uomo con i suoi simili è la dissociazione»? Lo sguardo ironico e disincantato che Scola fa abilmente balenare attorno alle figure tragicomiche dei suoi personaggi è la naturale conseguenza di questo modo di concepire il rapporto uomo-storia. Essi vengono spiati da lontano, e la distanza ce li restituisce nella loro verità, privi degli orpelli dell'apparenza e calati con sottile sarcasmo nei mille difetti che ne minano le pose ieratiche e solenni, come succede all'aristocratico che tenta il suicidio, o alle coppie che tentano ridicolmente di ballare il boogie. La comicità di Scola è il quotidiano che fa lo sgambetto al sublime, è l'immediatezza che corregge il pathos dello spirito e la rigidità del contegno. La consapevolezza della puerilità, della petulanza e dell'enfatica stupidità che accompagna la vita di ogni uomo, non impedisce all'autore di rendere omaggio a quei rari momenti in cui il caos della vita è ricomposto in un'unità superiore, in cui essa si rivela in tutta la sua pienezza: è l'abbraccio commovente del mutilato ai suoi compagni, è il suono della tromba che scandisce la «Vie en rose».

DICHIARAZIONI DEL REGISTA

«Non è poi un film tanto diverso dai miei altri. Il tema della storia che passa sopra gli individui è sempre il filo conduttore. Anche quando sono felici o disperati, partecipi comunque delle vicende esterne, i protagonisti di "Le bal" finiscono comunque per subirle passivamente».
... «L'ho pensato prima ancora del "Mondo nuovo", ma poi l'ho accantonato. Dopo un paio di settimane di riprese in Fran-

cia, ho avuto un infarto, e ho dovuto ricominciare tutto da capo a Roma, a Cinecittà. Direi che questa interruzione ha dato un piglio nuovo al film: l'ho rivisto e pensato con più allegria, voglia di vivere. In fondo è anche la storia di un gruppo di uomini e donne che non perdono la speranza, la fiducia nella vita e nell'amore. E questo nonostante gli ultimi cinquant'anni siano stati tormentatissimi».

PARERI DELLA CRITICA

«...sostenuto da un ineccepibile professionismo registico, «Ballando, ballando» è anche un'operazione industriale sapientemente calcolata, in grado di farsi aprire le porte di ogni mercato, facendo concorrenza al cinema spettacolare hollywoodiano».

Morando Morandini, «Il Giorno»

«La bravura di Scola (...) sta nello stilizzare le curve e i colori di quell'universo

senza mai privarlo di sangue, nel rifiutare i modelli del teatro filmato, nel caratterizzare i personaggi quando occorre perché, spossati della voce, se ne affermi in un lampo la psicologia e il ruolo sociale, nel rispecchiare in quel microcosmo i nodi grandi della Storia con i suoi languori, i suoi azzardi e le sue buffonerie».

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

IL GRANDE FREDDO

di Lawrence Kasdan

Come volevamo essere e... come siamo, invece.

Valerio Guslandi

Regia: Lawrence Kasdan. **Soggetto e sceneggiatura:** Lawrence Kasdan e Barbara Benedek. **Fotografia:** John Bailey. **Interpreti:** Tom Berenger (Sam), Glenn Close (Sarah), Jeff Goldblum (Michael), William Hurt (Nick),

Kevin Kline (Harold), Mary Kay Place (Meg), Meg Tilly (Chloe), Jobeth Williams (Karen). **Origine:** USA, 1983. **Distribuzione:** PIC.

IL SOGGETTO

Sette amici si ritrovano dopo molti anni al funerale di un loro amico, morto suicida. I sette decidono di trascorrere il week-end nella casa di uno di loro, piccolo industriale calzaturiero, insieme alla ragazza che stava con l'amico. L'incontro è occasione di nostalgica rievocazione del

passato, porta alla luce malesseri e frustrazioni malcelate, crea la consapevolezza di aver fallito nella vita e di essere sempre e comunque soli. Pallide speranze sembrano prospettarsi al momento del congedo, al termine del week-end.

LINEE DI LETTURA

Il grande freddo è quello che ti prende quando stai per arrivare ai quarant'anni. Ti volti indietro a guardare il passato e scopri di esserti chiuso in un frigorifero: aspirazioni, sentimenti, ideali, tutto congelato e nascosto, barattato in cambio di una tranquilla routine: lavoro, denaro, piccole comodità quotidiane. Il brivido che ti scuote ti fa capire di essere caduto in un lungo letargo.

Questo è il tema di fondo che attraversa il film «Il grande freddo» (ma la traduzione dall'inglese «The big chill», suonerebbe meglio come «grande brivido»).

Il grande freddo è anche quello che si sono trovati ad affrontare i sette protagonisti, dopo aver trascorso gli anni dell'università coccolati dal sistema, avvolti nel caldo abbraccio di una società che permetteva loro persino di contestarla.

Ora il brivido che li scuote è collettivo e personale. Collettivo, perché nasce dal loro incontro al funerale dell'amico, suicidatosi senza spiegazioni. Personale, perché ognuno misura la propria realtà del

momento con quella degli anni al college. Anche se apparentemente «realizzato» (chi lavora alla TV, chi è medico, avvocato, giornalista, industriale), ciascuno ha motivi validi per confessare rimpianti e insoddisfazioni. Come Karen, che aspirava a fare la scrittrice ed è soltanto madre di famiglia, come Nick, che da psicologo è finito a spacciare droga, come Meg, a cui manca quello che realmente desiderava: un figlio.

Insoddisfazioni legate a sensi di colpa. Per la morte dell'amico, che forse poteva essere salvato (il migliore di tutti loro, scosso da un brivido insopportabile?), per l'abbandono delle promesse di gioventù, per i compromessi (ovvero i tradimenti) a favore di quanto contestato nel fatidico '68. Le insoddisfazioni si mutano in amarezza e poi in sconforto-scontro di solitudini. A poco a poco si viene a ricreare il clima del passato, nel week-end trascorso in gruppo. Il pericolo è ancora quello di chiudersi in un paradiso accogliente, prima di tuffarsi di nuovo nelle gelide acque della vita di ogni giorno. Lo stesso

luogo del raduno sembra sottolinearlo. Una villa isolata e tranquilla, divisa dal resto del mondo da un lungo ponte che assiste ad altrettanto tranquilli tramonti. E' bello ritrovarsi e riscoprire l'autenticità dei rapporti umani, ma certo le ferite non si rimarginano d'incanto. Anche se Sarah spinge il marito nel letto di Meg, per regalarle il figlio sospirato, anche se Nick sembra recuperare accanto alla giovane Chloe (l'ultima compagna dell'amico scomparso) sia la propria dignità che la propria fisicità, le cicatrici resteranno per sempre. E chi sa che fra dieci anni non ci sia più questo brivido amaro.

Graffiti americani in un interno, «Il grande freddo» osserva una generazione a suo

modo fallita. Fallita perché integrata, a differenza di generazioni precedenti, sconfitte, invece, in quanto emarginate. Con qualche compiacimento e un pizzico di narcisismo latente, i sette amici ripercorrono gli umori e gli slanci di un'epoca irripetibile, la vera epoca della speranza, gli anni in cui i giovani sembravano poter cambiare il mondo. Percorsa da una colonna sonora altrettanto irripetibile, che testimoniava un'ulteriore ricchezza di idee (la «vera musica rock», secondo le dichiarazioni dello stesso Kasdan) e accompagnava dei sussulti oggi coperti da colori e merletti senza significato.

Un discorso di nostalgia e sconfitta da non lasciare sotto silenzio.

IL REGISTA

Secondo film per Lawrence Kasdan. Prima dell'esordio con «Brivido caldo» ('81), era noto soprattutto come sceneggiatore di grido. Suoi sono infatti i testi di «L'impero colpisce ancora», «I predatori dell'arca perduta», «Chiamami aquila» e il recente «Il ritorno dello Jedi».

Kasdan viene dalla pubblicità ed è un accanito cinefilo. In questo senso il suo lavoro d'esordio nella regia è un omaggio al cinema «nero» degli anni quaranta. La critica lo considera l'unico vero rifacimento ortodosso dei film di quel periodo. Paragonato al famoso «La fiamma del peccato» di Billy Wilder, ad esempio, regge benissimo il confronto. «Il grande freddo»

si distacca un po' da questi binari. E' più un lavoro sull'attore che sul testo, come ha tenuto a sottolineare il regista stesso. Le prove hanno occupato molto spazio per consentire al gruppo dei protagonisti di affiatarsi, di diventare intimi: «Stavamo lavorando dentro la casa, tutti indossavano i costumi di scena e decidemmo che sarebbe stata una buona idea cucinare qualcosa tutti insieme. A quel punto decisi di andarmene e dissi soltanto — dovrete far tutto cercando di rimanere nel personaggio —. Andai via per cinque ore. Non credo che se fossi rimasto i risultati sarebbero stati così importanti».

PARERI DELLA CRITICA

«Il grande freddo» non è un film di assoluta novità, perché dietro le quinte si muovono autorevoli fantasmi: almeno quelli di Altman e di Scola. E' tuttavia un film da nodo al fazzoletto, perché rappresenta con lucido distacco ed espressivi passaggi simbolici (la sepoltura, il volo

dei pipistrelli, l'esibirsi alla telecamera) una condizione storica in cui potranno riconoscersi molti trenta-quarantenni; sempreché abbiano serbato il privilegio di sentirsi in debito con gli Alex della loro giovinezza.

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

UNA POLTRONA PER DUE

di John Landis

«Il modo migliore per far soffrire una persona ricca è trasformarla in una persona povera».

Michele Azzimonti

Titolo originale: Trading places. **Regia:** John Landis. **Soggetto:** John Landis e George Folsley. **Sceneggiatura:** Timothy Harris e Herschel Weingrod. **Musica:** G. Bernstein jr. **Fotografia:** Robert Paynter. **Costumi:** Deborah Danoolman. **Montaggio:** Malcom Campbell. **Scenografia:** Gene Rudolf. **Interpreti:** Dan Aykroyd (Louis Winthorpe III), Eddie Mur-

phy (Billy Ray Valentine), Don Ameche (Mortimer Duke), Ralph Bellamy (Randolph Duke), Jamie Lee Curtis (Ophelia), Denholm Elliott (Coleman), Bob Diddley, Tom Davis, James Belushi, Kristin Holby. **Produttore:** Aaron Russo. **Produzione:** Paramount. **Distribuzione:** C.I.C. **Origine:** USA, 1983. **Durata:** 125'. **Genere:** brillante.

IL SOGGETTO

Forse ha ragione chi afferma che i soldi non fanno la felicità, ma chi oserà dubitare che certi scherzi burleschi — che restano tali per chi li fa — possano ottenersi solo mediante un conto corrente opportunamente fornito di una vasta schiera di zeri? E' appunto ciò che vi dimostrano due avarissimi padroni di una società che opera in borsa, i fratelli Randolph e Mortimer Duke di Philadelphia, due nababbi disposti a rischiare un dollaro (!) in una scommessa di natura «scientifica»: è l'ambiente sociale o i cromosomi che ognuno si porta addosso la causa principale dello status sociale di un qualsiasi individuo? Per questo tipo di gioco le cavie naturalmente sono umane: gli occhi divertiti dei due vecchiacci si appuntano su Louis Winthorpe III, brillante direttore generale della loro società, cresciuto tra agi e vizi, futuro sposo della giovane nipote dei Duke. La seconda cavia è un negro dal nome altisonante come l'eco profonda delle sue tasche vuote: Billy Ray Valentine, finto storpio e finto ex berretto verde nel Vietnam. Per una coincidenza fortunata (per i due Paperoni) Billy Ray viene erroneamente arrestato per furto ai danni di Winthorpe, e così l'esperimento ha inizio. Complici il cameriere di Winthorpe, Cole-

man, e il losco Clarence Bix, corruttore e spia al soldo dei Duke, Winthorpe viene arrestato per possesso di droga, mentre Billy Ray viene tirato a lustro dai solerti fratelli che nel frattempo l'han fatto scarcerare.

I fatti sembrano dare ragione a Randolph Duke, che nella scommessa aveva privilegiato l'ambiente sui cromosomi: Billy Ray abbandona sprezzantemente l'ambiente canagliesco in cui bazzicava prima dell'inaspettata promozione sociale, e inoltre si rivela un ottimo affarista. Winthorpe, come previsto, precipita sempre più in basso: dopo una burrascosa notte passata in cella, viene abbandonato dalla fidanzata, gli sequestrano ogni tipo di deposito bancario, e infine deve accettare l'aiuto — economicamente interessato — di Ophelia, una prostituta.

La fine dell'anno porta buone e cattive sorprese per tutti. Mortimer Duke paga al fratello il dollaro della scommessa, ma il colloquio viene udito inavvertitamente da Billy Ray che non tarda a capire di esser stato usato.

Di qui ha inizio la riscossa: Billy Ray va in cerca di Winthorpe, ormai semialcolizzato, lo salva dal suicidio e insieme si accordano per distruggere l'impero finan-

ziario dei Duke. Ci riescono con l'aiuto del buon Coleman e di Ophelia, che riescono a rubare al famigerato Clarence Bix i piani segreti di una speculazione nel mer-

cato delle arance. Così, dopo aver spedito sul lastrico i fratelli Duke, i nostri amici si concedono un giusto riposo sulle spiagge assolate delle Bahamas.

LINEE DI LETTURA

«Trading places» segna il felice ritorno sul grande schermo di un regista dalle indubbie capacità professionali che il pubblico ha già avuto modo di verificare attraverso l'estrosità di film come «Un lupo mannaro americano a Londra», o meglio ancora tramite le felici trovate dei più celebri «Animal House» e «The blues brothers». L'ultima fatica di Landis conferma le due direttive ideali della sua opera: 1) una chiara tendenza alla favola morale, ribadita anche in lavori che meno di altri si presterebbero ad un'interpretazione di questo tipo (vedi, per esempio, il primo episodio di «Ai confini della realtà»); 2) la critica, nella chiave della satira dai risvolti surreali, del sistema capitalistico in generale — visto come micidiale macchina di sfruttamento — e della società americana in particolare.

Più specificamente, «Trading places» intende dimostrare come «il modo migliore per far soffrire una persona ricca è trasformarla in una persona povera». La dimostrazione riesce convincente quando, come nel nostro caso, si attua attraverso la narrazione sicura e brillante di un regista che sa muovere gli attori con naturalezza e soprattutto riesce a calare la satira dal piano generale dei dialoghi in quello più

difficile e sottile dei gesti dei singoli personaggi, come avviene per esempio nelle gustose caricature degli agenti di borsa, nelle ultime sequenze.

Ma la nota più interessante del film non risiede nelle numerose incursioni nel campo della critica al capitalismo, bensì in uno spunto di natura sociologica: notiamo infatti che il razzismo ostentato dai fratelli Duke e dallo stesso Winthorpe nei confronti del negro Billy Ray, viene adottato proprio da quest'ultimo subito dopo lo scambio dei ruoli sociali. Un appunto che forse dispiacerà a quanti si sarebbero aspettati un tipo di razzismo a senso unico, pregiudizio questo che manifesta chiaramente la sua inconsistenza non appena lo si confronta con le molteplici contraddizioni in cui si dibatte la realtà.

«Trading place» è un ottimo film che non conosce punti morti e per due ore sa tener desto l'interesse dello spettatore attraverso il ritmo incalzante delle immagini e delle gags; nondimeno dobbiamo evitare di unire la nostra voce al vasto coro di «jubilate» di quanti han voluto ravvisare in Landis l'antesignano di una nuova comicità, laddove si dovrebbe parlare invece di un intelligente prosecutore della commedia brillante americana.

PARERI DELLA CRITICA

«Salvo che nell'epilogo, in cui prevale la farsa, è una paradossale tirata d'orecchi ispirata ai ritmi allegri della commedia classica americana e alla satira dell'alta società facoltosa che modella i propri costumi su quelli degli inglesi».

«I due sceneggiatori hanno abilmente contaminato Shakespeare (la beffa a Sly nella

«Bisbetica domata»), Mark Twain («La banconota da un milione di sterline») e le vecchie commedie di Frank Capra. La satira anticapitalistica è più apparente che reale, nonostante il finale ispirato all'ideologia della festa: il paleo-capitalismo dei due vecchiaridi è sostituito dal neocapitalismo dei due giovanotti».

Morando Morandini, «Il Giorno»

INTERROGATIVI

— Quali sono gli aspetti più superficiali e ridondanti della satira di Landis?

— Credete che i film di Landis tocchino al cuore i problemi più urgenti della società americana o, al contrario, pensate che

si tratti di un puro e leggero esercizio di animosità e di pseudointellettualismo?

— Confrontate l'ironia di Landis con quella di altri autori che si sono occupati della società americana (p. es.: Woody Allen).

Non tutti i linguaggi espressivi sono stati decifrati. Molti non sono nemmeno stati individuati. La scuola insegna a conoscere alcuni linguaggi umani e a usarli per comunicare. **L'immagine visiva** è uno dei tanti che non ha ancora trovato la sua cattedra in tutte le scuole. Dipende dall'apertura culturale dei maestri, dalla loro sensibilità e preparazione, dai mezzi economici disponibili. «Ma non dobbiamo avere fretta... prima la pratica e poi la grammatica!».

IL SEGNO

Scaletta-ipotesi di un audiovisivo semiologico

di Fortunato Bandieri

I libri di semiologia non mancano. Meno abbondanti altri tipi di strumenti per meglio conoscere e usare i linguaggi per una migliore comunicazione sociale. Questa «scaletta-verbale» è una proposta per un audiovisivo semiologico sul segno, unità-base di qualsiasi altro tipo di linguaggio: mimico, verbale, visivo, musicale...

L'argomento può apparire, a prima vista, teorico, e lo è; ma è una partenza indispensabile per arrivare ad un concreto-logico, e non caotico e irrazionale.

A voi «incarnare» il discorso teorico con immagini visive e uditive, adatte al pubblico a cui volete rivolgervi per insegnare questa scienza moderna.

La vostra visualizzazione può anche comportare delle variazioni nella scaletta, ma fate attenzione a non deformarne la sistematicità. Trasformate invece il linguaggio verbale filosofico e teorico in «poetico». E la poesia parla anche al cuore, non solo alla ragione.

Chi di voi riuscisse a realizzare su questa scaletta un montaggio di audiovisivo destinato a preadolescenti (9-13 anni) o ad adolescenti (13-16 anni), sappia che la ELLE DI CI, Corso Francia 214, LEUMANN (TO), Tel. 011/959.10.91, è interessata ad acquistarlo.

1. Questo è stato un fischio famoso! Indicava la fine del Campionato mondiale di Calcio 1982 e proclamava l'Italia...

2. ...campione del mondo.

3. Quel fischio, attraverso radio e televisione, fu udito «contemporaneamente» in tutte le città e paesi d'Italia e fece esplodere un urlo di esultanza dalla gola di milioni di uomini. Potenza di un fischio...

4. Una folla in Piazza S. Pietro... Un'infinità di pensieri e di sentimenti nel cuore e nella mente di persone provenienti da differenti paesi. Milioni di parole in lingue e dialetti svariati che riempiono l'aria.

Ed ecco una voce... «Vi benedica...».

5. Al suono di quella voce, tutta la folla si compone nella identità di un atteggiamento, di un pensiero. Ignora cose e persone d'attorno e vive questa meravigliosa sensazione: «Io e Dio».

6. «L'immenso Dio e il mio intenso io».

7. Due segni: un fischio ed una voce che hanno il magico potere di far esplodere il mondo nell'esultanza.

Conviene che facciamo un po' di conoscenza con questo protagonista da sempre della storia degli uomini, il «SE-GNO», e con la disciplina (scienza) che lo studia, la SEMIOLOGIA, parola composta derivante dal greco e che significa

«discorso, indagine» (logos) intorno al segno, intorno a tutto ciò che, parola o gesto o immagine o altro, serve per indicare qualcosa di differente da sé.

8. *Quelli come noi che fissano la loro attenzione sul segno per analizzare la struttura e capirne la funzione, si chiamano SEMIOLOGI. Il nostro maestro principale in questa ricerca sarà FERDINANDO DE SAUSSURE, uno studioso ginevrino i cui «Corsi di linguistica generale» furono pubblicati per la prima volta nel 1916.*

9. Ecco dei segni: una freccia che indica la direzione; una luce rossa che significa «alt», «fermo»; una parola, «casa», che indica una casa, un oggetto: la «casa». Che hanno in comune?

10. *La prima cosa che appare subito chiara è che si «vedono». Sono percepiti dal mio occhio. Oppure, se preferite, la freccia, il rosso e la parola scritta «casa» colpiscono il mio senso della vista. Diciamo che sono «segni» visivi.*

11. Proviamo con altri segni.

Sono in casa tutto solo. Ad un certo punto mi dico: «Passa un'ambulanza per strada». Non l'ho vista, ma ho sentito il «suono» che ne segnala la presenza.

«Adesso passa un tram!». «Squillo il telefono... Speriamo che sia... Ah, sei tu?... che piacere sentirti!...».

12. *Questi ed altri sono segni che pur indicandomi oggetti tanto diversi, hanno chiaramente una cosa in comune: sono percepiti dall'orecchio. Sono segni «sonori».*

A questo punto ci sembra di poter affermare con una certa sicurezza: un segno, perché sia tale, deve essere percepito da uno dei miei sensi.

13. Il «tocco» di una carezza sul volto ed un abbraccio della mamma comunicano una sensazione di dolce tenerezza e di caldo affetto persino a «vederli» rappresentati.

14. *La pubblicità, per esempio, conosce così bene l'immediatezza e l'incisività di informazione dei nostri sensi, che carica astutamente un'una manifestazione visiva (si dovrebbe dire... associa ad una sensazione visiva) tutto il peso e la suggestione di sensazioni olfattive (odori e pro-*

fumi) e gustative (sapori e gusti) e di ricordi piacevoli. La nostra immaginazione le ravviva e l'effetto è moltiplicato.

15. Torniamo al SEGNO. Abbiamo trovato che il segno possiede necessariamente un elemento sensitivo: visivo, acustico, tattile, ecc. Senza questo elemento, questo componente che colpisca o impressioni uno dei nostri sensi, non può esserci segno.

16. *Ecco il primo elemento costruttivo della struttura del segno. Con il Saussure lo chiamiamo SIGNIFICANTE.*

17. Lo rappresentiamo come una massa informe di puntini rossi e lo abbreviamo «S.n.te» (ESSE, ENNE, TI, E), come vedete nella diapositiva.

«Significante» nel segno è dunque l'elemento sensitivo, è cioè quella parte del segno che colpisce un senso.

18. *Ecco uno schema che riassume quanto detto finora e avvia il seguito del discorso.*

SIGNIFICANTE: elemento fisico-materiale che colpisce il senso: (suono, figura, colore, gesto, odore) e che porta con sé un

SIGNIFICATO: avanti diritto, via libera, vittoria.

19. Si può dire che il «S.n.te» è la carta di riconoscimento con la quale il Segno si fa identificare come Segno dal soggetto che lo riceve, ed è il mezzo mediante il quale egli porta un significato.

Il significato è dunque il secondo elemento strutturale del Segno.

20. *Volendo rappresentare figurativamente il significato usiamo delle linee-forza... verdi «tendenti» ad avere una figura determinata, nel nostro caso un cerchio. Con questo si vuol evidenziare che il significato di un segno deve essere uno e chiaro.*

21. Ecco dei segni.

Il significante lo vedi: freccia, color verde di un semaforo...

Il significante lo capisci: direzione da seguire, via libera...

Ma è il S.n.te che ti fa capire il S.to.

Per adesso diciamo: «senza S.n.te, niente S.to. Senza S.n.te, addio segno!».

Ma chiediamoci ancora una volta: «Cos'è questo S.to?».

22. Il SIGNIFICATO, si noti bene, non è una cosa, ma la rappresentazione mentale di una cosa, l'idea o concetto di una cosa.

Questo vuol dire che un significato non è mai nella realtà fisica, ma nella mente di un soggetto conoscente.

Se invece si vuol intendere ciò che ad un significante può corrispondere come significato nella realtà fisica, allora si usa la parola REFERENTE.

Al significante «sedia» corrisponde come significato «il concetto di sedia» e come referente «una possibile sedia esistente», la tua, la mia, ecc.

23. A questo punto abbiamo completato la struttura del segno? Abbiamo scoperto proprio tutte le componenti del segno? Riguardando la rappresentazione figurativa del S. come risultato dell'unione del S.nte e di un S.to, si ha l'impressione di incompletezza. I puntini rossi del S.nte vagano piuttosto capricciosamente. Pare che non sappiano come e dove disporsi fra le linee-forza del significato. Sono degli E.T. senza casa! Ed infatti lo sono!

24. Per chiarirci la cosa ricorriamo all'aiuto del linguaggio verbale.

Diamo uno sguardo a questo schema. Si tratta sempre delle quattro lettere A - A - C - S ordinate (poste) in alcune possibili combinazioni: ACSA, CSAA... e neppure in tutte. Scopriamo che nella nostra lingua italiana una sola combinazione di viene S.nte di un S.to; una sola ha un referente ben preciso: la casa! CASA dunque è un segno, le altre no!

25. Come mai ACSA non significa niente e CASA invece sì?

Perché C-A-S-A (ci, a, esse, a) nella lingua italiana (si potrebbe anche dire «nel codice della lingua italiana») è il S.nte di «la CASA». Questo significa che per un italiano ACSA non ha rapporto con alcun referente, mentre CASA ha rapporto con un ben definito referente: la CASA.

26. Questo rapporto che stabilisce un rigido legame, rapporto collegamento tra uno stimolo sensitivo, vale a dire tra un S.nte e un referente, vale a dire un S.to, viene chiamato da Saussure SIGNIFICAZIONE. Senza «significazione» una sensazione acustica sarà un suono, un rumore... ma non un S.nte di un S.to

Senza significazione non si ha segno.

La significazione quindi è il terzo elemento strutturale del S. Vediamo di completare e definire la rappresentazione definitiva del Segno.

27. Abbiamo uno stimolo o immagine sensitiva che può essere visiva o acustica o ecc. che diviene un SIGNIFICANTE perché ha un rapporto di SIGNIFICAZIONE con un referente che ne costituisce il SIGNIFICATO.

Abbiamo un SEGNO rappresentato dal cerchio, che ci è stato possibile tracciare, in quanto di fatto la Significazione determinando con esattezza il rapporto tra significante e significato, ce ne ha dato, per così dire, il diametro.

28. Ed ecco il risultato finale.

SEGNO — SIGNIFICANTE

SEGNO — SIGNIFICAZIONE

SEGNO — SIGNIFICATO

29. Abbiamo già detto che non esiste Significato senza Significante. Ora possiamo affermare pure che non esiste S.nte senza S.to.

La conclusione: il Segno è un'unità inscindibile di due elementi collegati dal rapporto di Significazione.

Saussure lo spiega con questo paragone:

«Il segno è come un foglio. Come non può esistere un foglio senza le due facciate, bianca e volta, come si chiamano in gergo giornalistico, così non può esserci Segno senza Significante e Significato!».

30. Applichiamo questo schema al segno-freccia.

FRECCIA è il significante.

Direzione del movimento è la significazione.

Posizione della freccia è il significato. La conclusione è: «Avanti diritto».

31. Applichiamo lo schema anche al segno-semaforo.

Funziona bene, non il semaforo, ma la formula!

Qui potrebbe anche finire la storia e analisi strutturale del segno, ma...

32. Ma di fatto un segno è tale perché c'è anche un soggetto che lo legge, lo interpreta...

Si potrebbe dire che finora abbiamo analizzato il S. in quanto tale, cioè in se stesso.

33. Ora vogliamo osservare il S. anche in funzione, cioè nel suo rapporto con una persona, e ci chiediamo: «Come chiamare quanto il S. produce in una persona che lo ha percepito come S.n.te e quindi ne ha colto il S.to?».

34. *Il senso è quella conoscenza o informazione che il soggetto ricevente si acquista ricevendo e comprendendo un segno. Ma non di pura conoscenza si tratta, ma anche di emozione e sentimento e di decisione e azione. La notizia di una vittoria, produce gioia e spinge a far festa.*

35. Il Signor SEGNO ci riserva qualche sorpresa. Infatti anche il Senso di un Segno è duplice. C'è un senso denotativo, chiamato anche denotazione, e un senso connotativo, chiamato anche connotazione. Per una parola (ad es. CASA) la denotazione o senso denotativo è uno solo e identico per tutti quelli che parlano la lingua italiana. Infatti coincide con la sua definizione o descrizione che si trova sul dizionario.

36. *E poi c'è un senso connotativo, detto anche connotazione. Si tratta di un secondo senso che è indicato insieme con il senso denotativo. Di qui il suo nome Connotativo.*

Se il senso denotativo del Segno CASA è uguale per tutti i vari «riceventi», quello connotativo può essere differente. Casa di montagna, al mare, da campeggio... Perché?

37. Che il senso denotativo sia uno e identico per tutti in una lingua, è intuibile. Se non fosse così, quanti guai capirebbero!

Esempi di «qui pro quo».

38. *Il senso connotativo, invece, poiché nasce dall'esperienza che il soggetto o persona ha avuto con il referente o oggetto denotato è differente come può essere differente l'esperienza dei vari soggetti riceventi. Lr parola «cane» per un anziano significa un tranquillo compagno da passeggio.*

Per un cacciatore uno «sniffante» scopritore di selvaggina.

Per una bambina un caldo e vivo bambolotto di peli con cui giocare.

39. Comunque chi fa scattare il secondo

senso, quello connotativo, è sempre il primo senso, quello denotativo.

Il segno «cane» potrà tirarsi dietro il senso connotativo «da passeggio, da caccia, ecc.», ma non bicicletta o frittella! La connotazione è legata alla denotazione del segno!

40. *Applichiamo il binomio denotazione-connotazione ad un esempio. La diapositiva ci rappresenta lo schizzo di un'azione da goal. La denotazione di questa immagine è chiara per tutti: «E' stato segnato un goal». E la connotazione? Sono tutte le altre informazioni che ci dà insieme con la prima e principale. E sono: il goleador ha driblato la difesa, ha spazzato il portiere, ha infilato il pallone nell'angolo destro, ecc.*

41. Ci rendiamo conto che, in questo caso come in tutti gli altri, la molteplicità dei sensi connotativi vien colta dal soggetto ricevente in quanto si è formato un'intelligente e fulminea capacità di osservazione ed una pronta attitudine a decifrare un SEGNO nella varietà e completezza dei suoi elementi strutturali. Bisogna divenire abili scopritori dei tanti tesori di senso e di informazione che sono racchiusi in quella preziosa miniera che si chiama SEGNO.

42. *Il De Saussure illustra la connotazione con questi due limpidi esempi.*

La posizione di scacco matto su una scacchiera denota, sì, che il matto è dato dal cavallo bianco, ma con la posizione dei pezzi sulla scacchiera connota anche molte altre informazioni: il tipo di scacco, la tattica dei due giocatori, ecc.

Così una colonna «denota» la sua funzione di colonna, che è quella di sostenere l'architrave di un edificio, ma «connota» anche l'epoca e lo stile: dorico, ionico, corinzio...

43. Ancora un esempio: la notizia sul giornale.

Il titolo denota il fatto. Ad esempio: «Liberato da un blitz dei carabinieri il ragazzo Tal dei Tali sequestrato».

Ma il giornale connota «l'importanza» che lui dà a quella notizia in se stessa e rispetto alle altre con la posizione della notizia nella pagina, con la grandezza dei caratteri usati nella titolazione, con la quantità di spazio dato al titolo e all'articolo, ecc.

Sono tutte indicazioni preziose per un lettore attento e «sveglio» da cui capisce come il giornale la pensa su quella notizia o come il giornale vuole che lui-lettore la pensi su quella notizia.

44. *Ora siamo pronti a capire la connotazione anche da un punto di vista più strettamente «semiologico». Infatti in semiologia si ha connotazione quando un segno o meglio un sistema linguistico «significante più significazione più significato» diviene il significante di un altro sistema linguistico. Il primo sarà un sistema linguistico denotativo e il secondo connotativo.*

La cosa così in astratto sembra ostica e incomprensibile. In realtà, questo che qui abbiamo espresso in termini semiologici non è altro che la metafora o allegoria di cui parlano i letterati.

La parola «colomba» in senso denotativo indica un certo animale, ma in un secondo sistema linguistico può divenire «significante» di un nuovo significato «la pace». Colomba diviene simbolo della pace.

45. Ecco qualche esempio. «Diavolirosi» ha un senso denotativo ben chiaro: «Brrr, che paura!». Nessuno vorrebbe incontrarli sulla sua strada!

Però cercando sul dizionario italiano il senso denotativo delle singole parole, «diavolo» e «rosso», nessuno coglierebbe mai il senso connotativo «giocatori del Milan», che è legato alla conoscenza del Calcio italiano. Cosa è accaduto? E' accaduto che «diavoli rossi» è divenuto significante di un nuovo significato o contenuto, «i giocatori della squadra di calcio del Milan». Così «ugola d'oro» connota «bravo can-

tante», e «occhio di lince» non denota «l'occhio della lince in quanto si differenzia dal «naso della lince», ma connota «persona dalla vista acuta».

46. *Gli incastrati fra vari sistemi linguistici possono continuare quasi come il famoso gioco delle bambole russe. Ad esempio: il distintivo «falce e martello» diviene significante di un primo senso connotato: il «Partito Comunista». Ed anche di un secondo: «ideologia marxista». In un certo momento della vita politica italiana potrebbe anche significare: propaganda, voto, iscrizione al partito. Lo stesso vale per «Scudo Crociato»... partito della Democrazia Cristiana... ideologia cristiana...*

47. A questo punto, concludendo, ci siamo resi conto che ogni SEGNO con i suoi elementi strutturali, significante e significato S.nte + S.zne + S.cto, denotazione e connotazione, ci offre una informazione densa, stratificata, carica di contenuti culturali, politici, spettacolari.

Quanta di questa informazione noi cogliamo? e quanta ne perdiamo?

La nostra società della stampa, della tivù e della gente pigiata per le strade ci bombardata, quotidianamente, con una infinità di SEGNI. Ognuno di essi ci porta significato, senso, conoscenze, emozioni e valori.

Più volte in un giorno ci fanno incontrare con la verità, l'amicizia, la bellezza, la bontà con gli uomini e fors'anche con Dio.

Impariamo ad usare sensi, intelligenza e cuore per conoscerli!

Grazie, amico SEGNO!

GIOCARE CON I SUONI

Qualche idea per imparare divertendosi

di Luigi Lacchini

Musica, educazione e allegria: un tema affascinante! Come educarsi alla musica, ai suoni, giocando con essi? Sono molti gli «esperti» che si sono interessati di un simile problema, soprattutto al fine di migliorare la didattica musicale per i bambini; qui, però, non si intende fare un trattato di psicopedagogia musicale «divertente», ma solo formulare qualche proposta basata esclusivamente su esperienze effettivamente condotte, per imparare a giocare con i suoni, imparando qualcosa sulla loro natura e le loro possibilità.

Le occasioni per tentare di realizzare qualcuna delle seguenti proposte, sono le più svariate: feste, lezioni di musica, gruppi per lo studio dei linguaggi espressivi... Ognuno prenda ciò che gli può servire.

1. MUSICA E MIMO

Le esperienze che suggerisco a questo proposito, intendono educare all'espressione di un determinato contenuto musicale o testuale-musicale, nel linguaggio proprio del mimo. Sono tentativi interessanti che ho veduto fare (non essendo io mimo) ed ai quali ho contribuito fornendo le «basi» musicali necessarie.

E' possibile innanzi tutto mimare il testo di una canzone. Tutti conosciamo la tiritera musicale intitolata «La macchina del capo», in cui successivamente le varie sezioni del testo vengono sostituite di volta in volta da azioni mimiche.

Si tratta di un mimo infantile, e ormai codificato. E' interessante invece ripetere il lavoro con altri testi, lasciando a ciascun soggetto di trovare l'azione più espressiva per esprimere questa o quella parte del testo.

Mi è capitato di vedere un gruppo di bambini effettuare questo «gioco», ed ho avuto occasione di notare come, dopo un certo iniziale imbarazzo, si sono lasciati prendere dal gusto di inventare gesti espressivi ed essenziali.

L'adattamento dei gesti al ritmo musicale è anche un buon metodo per abituarsi al coordinamento gestuale.

A questo primo «gioco» molto semplice, perché facilitato dalla presenza di un te-

sto preciso da «interpretare», si può far seguire un'attività più complessa.

E' sufficiente prendere un brano esclusivamente strumentale, non lungo, e improvvisarci sopra un mimo lasciandosi ispirare dalla musica. E' ovvio che ciascuno deve scegliere un pezzo musicale a lui noto. Sembra facile! In realtà, in un tentativo condotto con alcuni ragazzi di 14 anni, mi sono reso conto che un simile gioco può essere proposto solo a chi abbia già familiarità con il mimo e l'espressione gestuale. Il linguaggio del corpo non si improvvisa, va anzi imparato con fatica.

Mimare una musica, quando ci si riesce, dà una grande sensazione di libertà creativa; o almeno, così mi dicono alcuni amici che lo fanno...

Mi viene quasi voglia di provare!

2. MUSICA E TEATRO

Un primo gioco può essere quello di comporre un dialogo teatrale partendo da uno spunto musicale. E' esattamente l'opposto di quanto si fa di solito; normalmente, il punto di partenza è il testo, a cui, a seconda delle esigenze, può essere sovrapposto il «fondo espressivo» musicale. Qui, invece, è la musica la struttura fondante.

Ci si accorgerà della notevole differenza che intercorre tra linguaggio verbale e

musicale. Il primo «dice» il secondo «suggerisce» soltanto, e, per questo motivo, può essere «detto» in molti modi diversi. E' un modo questo di abituarsi ad un uso meno scientifico delle parole, più poetico, dove la parola perde il suo potere di denominazione per acquistarne uno di suggestione.

Per chi ama gli aspetti più tecnici della comunicazione propongo un gioco interessante a cui ho avuto occasione di assistere. Si tratta di cercare di mettere insieme una registrazione «collage» dove suoni e rumori siano parte integrante ed espressiva del testo: un minuscolo radiodramma, per intendersi.

Può servire molto per prendere coscienza delle possibilità di un fare teatro che sia meno «visivo», meno «spettacolare». Molte volte, il non vedere una scena, ma soltanto sentirla, stimola la fantasia: in fondo è importante abituarsi a «vedere con le orecchie»...

Il «gioco», se fatto con dei ragazzi, solitamente li diverte molto. La parte che più li entusiasma è la simulazione dei rumori o la registrazione di quelli reali. Va detto, però, che per ogni gruppo di lavoro è necessaria la presenza di un buon «tecnico» in grado di maneggiare decentemente un registratore di livello discreto.

3. MUSICA ED ALTRI MODI ESPRESSIVI

Due anni fa, circa, un amico artistoide mi mostrò due acquarelli dicendomi che erano la trasposizione visiva della Sinfonia «dal nuovo mondo» di Dvorak.

Confesso, all'epoca, di essere rimasto molto perplesso, forse anche per la riuscita estetica dell'opera che, per usare un eufemismo, non era, a mio parere, delle migliori! D'altra parte l'idea, rimuginandoci sopra, mi è parsa interessante; non mi era mai venuto in mente che si potesse «dipingere una musica».

Questo «gioco» voglio ora proporlo, proprio perché mi sono accorto, nel frattempo, che è questo un modo di accostarsi all'evento musicale molto adatto a coloro che amano le arti figurative e sono dotati di una tecnica espressiva sufficiente in questo settore.

Potete provarci; trasformare i suoni in colori, in forme, in strutture grafiche, è una operazione molto stimolante a livello

fantastico. Si tratta infatti di una «traduzione» linguistica che implica due linguaggi entrambi poco usati rispetto alla più comune comunicazione verbale.

Pare, a detta dei soliti esperti, che la sensibilità che più facilmente si trasforma in colore sia quella timbrica: strumenti che rimandano a colori, ad atmosfere, in un gioco sfumato di corrispondenze. Baudelaire sorride: «Ve l'avevo detto io!».

Non ci credete? Prendete una tavolozza, un cartone, mettete il 1° vol. dei «Preludes» di Debussy e lasciatevi andare alla fantasia...

Pare che i bambini gradiscano molto questo gioco musicale, ma personalmente non ho mai provato.

Se il passaggio dal linguaggio musicale a quello pittorico vi sembra troppo arduo, si può provare a fare un «gioco» più semplice. Si tratta di creare un «balletto» sopra un brano ritmico dato. Non si chiede certo una vera e propria coreografia, ma semplicemente che ognuno studi, per sé, una sequenza di movimenti coordinati da eseguire ritmicamente. Non dite che vi sembra sciocco: la tanto acclamata «dance gymnastic» non è che questo, ed ha fruttato miliardi!

Se non avete mai provato ad inventare una vostra ritmicità, ora è il momento di farlo: assicuro che il muoversi ritmico non è un semplice muoversi. La musica ci obbliga ad una certa velocità nel coordinamento, costringendoci anche a protrarre «l'esercizio» nel tempo.

Se poi il movimento è armonico, bello a vedersi, e inventato da voi, la soddisfazione è anche maggiore, senza contare che in discoteca potreste anche lanciare una nuova moda...

Facili attività motorie basate su di un ritmo musicale sono ottime per l'educazione motoria di handicappati leggeri, almeno secondo quanto sostengono alcuni studiosi di fisio e psicoterapia. In questi casi un semplice gioco può diventare una strada per cercare di uscire da un doloroso tunnel.

4. GARE MUSICALI, DIDATTICHE E NON

Quando si pensa ad una gara musicale, chissà perché vengono in mente le deprimenti scene dello «zecchino d'oro» o del «Festival di Sanremo».

Niente di tutto ciò, tranquillizzatevi! Si vuole solo suggerire qualche idea alla buona per fare un po' di barabonda in occasione di una festa.

Chi di noi, ad esempio, non ha mai assistito a dei comunissimi quiz musicali? Ma anche il banalissimo indovinello può essere vivacizzato accelerando o rallentando la velocità di riproduzione dei brani proposti.

Se volete proprio far impazzire i vostri concorrenti potete addirittura registrare i vari pezzi utilizzando un registratore dotato di «diapason» (si tratta di un comando indicato con la scritta «pitch» e serve ad accordare il nastro registrato con un eventuale strumento esterno che suoni contemporaneamente ad esso). Manovrando il pitch durante l'ascolto otterrete versioni particolarmente... originali di qualunque brano di successo.

Un altro gioco molto comune consiste nell'elaborare parodie musicali; chi non l'ha mai fatto? Si prende una canzone e si modifica il testo adattandolo a situazioni, personaggi reali o inventati a cui si vuole fare il verso. E' un buon mezzo per satire più o meno bonarie.

Se a giocare sono dei musicisti, è molto più divertente parodiare la musica piuttosto che il testo; un musicista che non riesce a mettere insieme «La bella la va al fosso» in versione «blues-sofferto» oppure «romantic-lacrimosa» non sa cosa perde... Scherzi a parte, posso testimoniare di avere assistito a delle performances in tal senso davvero esilaranti.

Vi è poi una vasta gamma di gare musicali a scopo didattico, organizzabili per esempio in una scuola per alleggerire l'attività ed al contempo verificarne l'andamento.

Se, ad esempio, è stato fatto un ciclo di audizioni in cui i ragazzi hanno potuto ascoltare un brano di Vivaldi, uno di Mozart, una sinfonia di Beethoven ed i «Quadri» di Moussorgskij, si possono proporre loro degli spezzoni di brano chiedendo di indovinare a quale dei quattro compositori potrebbe appartenere, per spingerli ad individuare almeno a grandi linee alcuni tra i «sound» più famosi e comuni.

Tutte le gare di riconoscimento musicale, quando i ragazzi ne siano stati avvisati in anticipo e quindi pongano maggior attenzione alle audizioni, stimolano il formarsi della memoria musicale a medio e lun-

go termine, che è funzione essenziale di una qualunque analisi musicale di livello superiore.

A partire da questo genere comune si possono escogitare molte variazioni. Si può, ad esempio, una volta terminato un cineforum, proporre la colonna sonora del film chiedendo di ricordare la melodia principale (se c'è) e le scene ad essa legate.

Può essere anche un modo per educare alla lettura di quella parte del linguaggio filmico, la musica appunto, spesso trascurata.

Sempre in sede di didattica musicale, si può richiedere ai ragazzi di riconoscere il timbro di alcuni strumenti musicali, presi singolarmente od insieme; assicuro che per loro non si tratta di un «gioco» facile. I ragazzi delle nostre scuole medie hanno poca sensibilità melodica, ma il loro senso timbrico è addirittura nullo!

Se invece del senso timbrico si vuole sviluppare la sensibilità armonica, il «gioco» da proporre (sempre nell'ambito di una scuola marziana in cui l'insegnante di musica abbia a disposizione pochi allievi, un pianoforte e dei banali registratori) è quello del riconoscimento degli accordi. Si fa sentire per esempio un DO+, e, dopo 30" di silenzio un DO— e si chiede se i due accordi suonati siano identici o no.

Si può anche prendere una breve melodia e mettere, in alcuni punti chiave, accordi diversi, chiedendo ai ragazzi dove sono le differenze e, qualora le abbiano notate, cosa è cambiato nell'insieme attraverso la mutazione armonica.

Se il gruppo non è numeroso e l'insegnante ci sa fare, di solito il gioco risulta interessante per i ragazzi, a patto di non farlo durare troppo a lungo.

Un altro tipo di attività atto a favorire lo sviluppo della memoria musicale melodica e ritmica, e quindi consigliabile per istruire, giocando, dei ragazzi che devono cantare in un coro o come solisti, consiste nel far loro tenere a mente un determinato ritmo o brano melodico mentre gli altri, per 30" o 1', effettuano «azioni di disturbo».

Ovviamente sconsigliabile a livello scolastico, il giochino riesce in assemblee più ridanciane e ciarliere; è incredibile scoprire come la gente, sia piccoli che grandi, abbia una voglia matta di disturbare! La versione didatticamente seria del gio-

co è stata proposta l'anno scorso parlando della educazione ritmica dei coristi, e ad essa si rimanda.

5. RUMORI

E per finire, due paroline sui giochi con i rumori. Uno, solitamente divertente, consiste nel riconoscere il «suono misterioso» precedentemente registrato.

Se ben fatto e ben condotto risulta uno dei più simpatici e graditi; si tratta di avere un po' di fantasia non prendendo rumori banali.

Decisamente comica è invece la sfida della riproduzione di rumori. Si invitano ipotetici concorrenti ad imitare o con il cor-

po (voce compresa) o con alcuni mezzi messi a disposizione, alcuni rumori ben precisi, magari facendoglieli sentire.

E' straordinario scoprire quale inesauribile fonte di suoni e rumori vari può essere il nostro corpo; ovvio che, ad un livello più serio, il gioco diviene un vero e proprio corso pratico per rumoristi, utilissimo per la messa in scena di lavori teatrali o doppiaggi cinematografici.

Giochi per tutti, quindi, per imparare o divertirsi, per insegnare o ripassare; se invece siete tradizionalisti vi propongo il gioco musicale più vecchio di tutti: prendete il vostro strumento preferito, l'auto-re che più vi piace, e suonate...

Personalmente è il gioco che preferisco!

LE FILIALI DELL'EDITRICE ELLEDICI

ANCONA 60127 - Corso C. Alberto, 77 - tel. (071) 85.818 - ccp. 13082607

BARI 70123 - Via Martiri d'Otranto, 69 - tel. (080) 340.059 - ccp. 14574701

BOLOGNA 40129 - Via G. Matteotti, 23/D - tel. (051) 355.242 - ccp. 21743406

CATANIA 95124 - Viale M. Rapisardi, 22 - tel. (095) 441.379 - ccp. 12417952

MESSINA 98100 - Via S. G. Bosco, 33 - tel. (090) 718.874 - ccp. 12863981

MILANO 20124 - Via M. Gioia, 62 - tel. (02) 60.84.133 - ccp. 47704200

NAPOLI 80138 - Largo Donnaregina, 1 - tel. (081) 449.167 - ccp. 19328806

PADOVA 35100 - Via G. Jappelli, 6 - tel. (049) 24.600 - ccp. 16583353

ROMA 00193 - Via Conciliazione, 26-28 - tel. (06) 65.40.736 - ccp. 40726002

SAMPIERDARENA (GE) 16151 - Via C. Rolando, 63/R - tel. (010) 549.306 - ccp. 18532168

TORINO 10100 - Via M. Ausiliatrice, 32 - tel. (011) 52.11.925 - ccp. 8128

Presso tutte queste filiali potete trovare *Espressione Giovani*, anche i numeri arretrati, testi teatrali e recitals, filmine e diapositive.

L'aspirante animatore chiede spesso all'animatore professionista, al termine di un gioco o di uno spettacolo...: «Dove vai a trovare tutte queste idee?». Domanda difficile. Risposta imbarazzante. Perché, a lavoro terminato, non sempre ci si ricorda come si è incominciato. Tempo, correzioni, idee e circostanze nuove, collaborazione, materiali casuali finiscono col far dimenticare il progetto iniziale, se non lo si è scritto. Sono possibili varie partenze per arrivare ad un prodotto artistico o culturale o ricreativo. La più comune e importante è l'idea-seme, un tema che ti è caro e di cui intuisce i contorni, lo stile, alcune immagini, un'atmosfera, certe emozioni.

ANIMAZIONE - FESTA: INTERVENTO SUL TERRITORIO

di Gottardo Blasich

Quanto intendo presentare è una serie di tre puntate televisive, trasmesse nella rubrica «Il filo del lavoro» dalla Terza Rete RAI-TV il 13, 20 e 27 marzo us.

Il titolo del programma si specifica: «VIVERE I PARCHI; LABORATORIO 83», e descrive, in una parola, una pluriforme forma di intervento del Laboratorio stesso svolto nell'anno scorso. E se la prima trasmissione riguarda in modo particolare una festa originale, le altre due documentano altri tipi di lavoro e di intervento sul territorio. In queste l'elemento-festa era meno evidenziato, ma tuttavia presente e caratterizzante la specificità dell'operazione.

Il Laboratorio 83, bisogna premettere questa specificazione, è formato da un gruppo di giovani, alcuni dei quali poi si impegneranno nella elaborazione delle trasmissioni: Roberto Albanese, Enrico Mason, Giuseppe Palcari, che si prenderà anche il compito della regia delle diverse puntate. Tipico del Laboratorio è da una parte di avere una buona esperienza nei vari campi dell'animazione, collaudata in interventi nella scuola e nel sociale, nella organizzazione di grandi feste popolari; dall'altra parte l'interesse è, in termini molto concreti e precisi, di rivolgersi ai problemi dell'ambiente, si tratti dell'inquinamento della valle del Lambro, della progettazione di un Parco che salvaguardi il

fiume, dei problemi del Parco di Monza, ecc. E da questo determinato interesse è scaturito anche un intervento diretto del gruppo a Muro Lucano e in altri paesi del Sud terremotato, con iniziative oculate di animazione collettiva (un esempio di questa esplicazione viene ripreso nella prima puntata).

Per le puntate televisive una preoccupazione del Laboratorio è stata quella di prendere contatto e di valorizzare diversi gruppi di volontariato che già agivano in una analoga direzione di stima e di ricupero dell'ambiente. Con il loro apporto è stato quindi più agevole organizzare una iniziativa che si è dilatata nello spazio e ha coinvolto un folto numero di persone nelle diverse circostanze.

LA FESTA SUL MONTE BARRO

Il primo appuntamento che viene quindi ripreso dalla prima puntata del ciclo di trasmissioni televisive, lo si ha su un monte sopra Lecco, che offre il vantaggio di un panorama ampio: da un lato il lago di Lecco, dall'altro lato lo sguardo si estende nel degradare delle colline a cogliere i laghi di Annone, Pusiano.

Le prime immagini del monte sono deprimenti per il degrado che ha subito, con i «ruderì» di un ex-sanatorio, villette (più o

meno abusive) costruite sulle pendici, il sottobosco devastato. E proprio nel bosco stava lavorando un gruppo di volontari per una sua ripulitura.

L'ampiezza e la singolarità della località deve sollecitare a un progetto di animazione-festa coerente e originale. In un primo momento si pensa di costruire negli spazi del Laboratorio una serie di sagome di animali e di uccelli, fra i quali spicca un merlo, alto 4 metri, e che animato da una persona che vi si inserisce dentro, è capace di muovere le enormi ali nere e aprire e chiudere il becco giallo.

Le sagome collocate sulla sommità del monte, diventano il centro di svariati spunti di improvvisazioni e di scene di animazione; così i ragazzi accettano spontaneamente di «trasformarsi» in uccelli e in animali, usando come costume del materiale povero e di ricupero. La suggestione della grande immagine del merlo «animato» provoca una catena di reazioni, come la costruzione di storie, l'invenzione di personaggi antagonisti o amici del merlo, ecc. E non sono soltanto i bambini che si affollano attorno alle sagome costruite dal Laboratorio e ai nuovi personaggi che sono rinati. Gli adulti stessi sono afferrati dalla novità della esibizione e dalla partecipazione vivace che si forma. L'entusiasmo dei bambini si comunica e contagia un folto gruppo di adulti e di genitori dei bambini che si erano presentati senza difficoltà alla festa.

Un altro versante della festa, e maggiormente suggestivo, è offerto dalla nascita di un nuovo lago. Un cantastorie appollaiato su un pilone narra la leggenda: con il passare del tempo il monte avendo sofferto la sua trascuratezza, sempre più intristito. Le lascrime del monte scendono verso uno spiazzo e si radunano a formare un lago, tutto azzurro (e si osserva come effettivamente uno spiazzo erboso viene progressivamente ricoperto da una serie di teloni di nylon azzurri). Il nuovo lago richiama con il suo splendore gli altri laghi «reali» che si osservano dall'alto. La leggenda prosegue narrando come una grande libellula (sostenuta da diversi giovani), invaghita del nuovo lago corre a chiamare il sole, perché si rispecchi nella nuova conca d'acqua limpida. E il sole arriva e si immerge nel lago, ruotando festosamente (un enorme sole dorato era sollevato da un paio di decine di giovani, che lo facevano girare sopra il lago).

L'idea di «inventare» un lago con una

sua storia appariva geniale e come si diceva corrispondeva perfettamente alle esigenze di organizzare una festa sul monte.

E diverse persone intervistate assicurano la giustezza della proposta, e si lamentano soltanto che a occasioni di festa del genere è difficile partecipare, o molto raramente.

Riprese le sagome e recuperato un lembo del lago, la festa continua con una corsa-passeggiata attraverso diversi paesi, fino a giungere nel cortile di una scuola, dove del «resto» del lago si impossessano dei ragazzi, che vi organizzano un gioco spontaneo e vivacissimo.

Dopo questa puntata, che attraverso la festa (oltre all'intervento di alcuni responsabili locali, che osservano come il monte rientra nel piano regionale per i parchi) ha messo in evidenza come si possa vivere e far rivivere un ambiente in maniera originale, sollecito dal regista Giuseppe Paleari una chiarificazione sulle «qualità» di questa festa a differenza di altre. Egli ricorda come si erano presentate altre circostanze per fare delle feste, a livello scolastico, a livello di partito, ecc. In questi casi c'era uno spazio ben delimitato, all'interno del quale si organizzava il lancio di proposte di gioco e di festa. Al monte Barro, dal punto di osservazione di lettura dall'alto, al luogo dove si trovava il merlo e le altre sagome, c'era la distanza di 500 metri in salita. Gestire uno spazio talmente aperto e dilatato, era difficile e non era possibile controllare simultaneamente le diverse situazioni. Si aveva un grosso problema dal punto di vista del coordinamento.

E lo stesso Paleari anticipa un'osservazione che riguarda maggiormente le altre due puntate: il discorso sull'intervento nel territorio non deve abituarci a vivere con il rischio, a coesistere con il rischio (alluvioni, terremoti, incendi, ecc.) che può essere legato all'ambiente (le cosiddette cause naturali, o in senso più forte il rischio atomico); dovremmo essere portati a avere una coscienza dei pericoli che siamo noi a costruire, a difenderci da questi pericoli, e a evitare che si proceda a costruire ancora delle cose che comportano un rischio autentico.

E qui si innesta un discorso didattico o una attenzione educativa per lo meno, che permetta un'apertura maggiore in questo senso.

Per una continuità degli interventi, il Pa-

leari osserva che il Laboratorio richiede un buon grado di lavoro per essere allestito e mantenuto efficiente; il volontariato funziona, ma non dà quella garanzia di continuità che sarebbe richiesta: siamo lontani dall'idea di progettare un intervento del volontariato, una volta al mese, ma per la durata di cinque anni, e quindi devono essere le Istituzioni a garantire certi servizi, anche con l'impegno degli obiettori di coscienza, degli operatori socio-culturali, degli animatori, delle «guardie verdi», o con la redeterminazione di figure professionali che possono essere già in servizio, come le guardie forestali, ecc.

La soluzione ottimale sarebbe quella di un «laboratorio permanente»; nel lavoro concretamente svolto si è avuta la possibilità perlomeno di coordinare i vari gruppi di base, che hanno già come loro programma l'ambiente, l'ecologia, ecc. E nel coordinamento sorge un confronto di programmi, di scelte.

Quanto è stato realizzato ha avuto un aspetto spettacolare, ma, osserva Paleari, è su questo piano che si pone un intervento di valenza culturale. Anche se è difficile far capire che, se bisogna lavorare per cambiare i comportamenti, bisogna impegnarsi a livello anche culturale: «noi siamo convinti di fare cultura in questo modo».

E in conseguenza del lavoro svolto, è positivo che certe istituzioni chiedono degli interventi miranti a questo tipo di discorso.

IL DRAGO NEL FIUME E NEL PARCO DI MONZA

La seconda puntata iniziava con questa nota esplicativa: «S. Maurizio al Lambro, frazione di Cologno Monzese, è l'ultima propaggine dell'alta valle del Lambro.

Questo territorio, fortemente urbanizzato negli ultimi anni del boom economico, presenta gravi e macroscopici problemi ambientali, connessi all'inquinamento del fiume, al rischio di alluvioni, e all'enorme discarica di residui di lavorazione delle acciaierie Falk di Sesto S. Giovanni. Il Laboratorio interviene insieme al sindacato ed al Consiglio di Zona. Si precisa da un membro del Laboratorio che dall'82 l'attenzione si è puntata sul problema della discarica, che esiste da decenni nel paese, e per la sua pericolosità, data l'estrema vicinanza al paese.

La sensibilità per il problema si è inizialmente concretizzata con un grande disegno sulla cinta del paese, che rappresentava l'allegoria della situazione: il grande drago dalla lunga forte coda che rappresentava la Falk, che turbava la vita di un paese abitato da animaletti, cominciando a edificare una grande collina.

L'immagine-emblema del drago viene ripresa a livello di ragazzi, che ne rifanno la storia (e si passa quindi dalla visione del paese, all'intervento del sindacalista a un gruppo di ragazzi): «c'era una volta un drago verde dalla bocca tanto grande, e dalla coda lunga e forte; si nutriva di alberi e di sassi, che ingoiava con avidità; e poi poneva come uova dietro la sua coda: così formò la collina vicino al paese. Tutti gli abitanti, scocciati da questa situazione, fecero riunioni e magie, ma alla fine furono ingoiati dal drago». I ragazzi riferiscono anche la costruzione di un murales, di un drago di cartone, e tutti si erano riuniti e organizzarono una grossa festa.

Si predispose anche un intervento di animazione, che prende spunto dall'inquinamento del fiume, e quindi il Laboratorio si interessa del problema della discarica, cercando di coinvolgere il pubblico nel recupero di questa enorme area.

Segue una testimonianza di una rappresentante del Consiglio di Zona che descrive la situazione: «Stiamo seguendo una seconda fase del lavoro già iniziato l'altro anno intervenendo nella scuola, per continuare il lavoro di ricerca con i ragazzi.

I ragazzi dovrebbero uscire dal lavoro piacevole che si è fatto con il Laboratorio e la festa, continuando con un'opera informativa-formativa. Abbiamo fatto un intervento con il Collegio dei Docenti, e con la proposta di lavorare tutto l'anno sul tema dell'educazione ambientale. Il Consiglio di Zona può dare il materiale, può offrire documentazione, può dare persone che siano di supporto alla scuola. La scuola pare che sia rispondendo bene a questo stimolo, e quindi speriamo che si possa continuare questa attività, sia con le scuole medie che con le scuole elementari».

Un membro del sindacato conferma l'appoggio del sindacato stesso, per l'esigenza di lavorare sul territorio su alcuni temi: il Laboratorio con il Sindacato è intervenuto in alcuni casi come intervento sul sociale; per esempio partecipando assieme nelle zone terremotate del Sud a un anno o due dal terremoto. Analogamente

si è lavorato ancora tre anni fa a S. Maurizio sul problema ecologico, e in particolare sul Lambro.

Un primo apporto era stato quello (aggiunge un altro) di mettere delle sagome vicino al fiume, proprio per esprimere realtà come il bagnante, il pescatore, che non possono più esserci. Un'altra iniziativa è stata una camminata lungo il fiume, per far conoscere direttamente l'ambiente del fiume stesso, arrivando fino a un vecchio mulino che ancora esiste.

Una terza media drammatizza la situazione del Lambro. Mentre tre ragazze, muovendo le braccia in maniera sincrona, rappresentano il mulino, altri ragazzi formano le sponde, prima tranquille, e quindi invase da rifiuti e rovinata dall'inquinamento, per cui le pale stesse del mulino devono lentamente cessare di muoversi.

L'aspetto scientifico del problema non è trascurato dal Laboratorio stesso. Lo chiarisce ancora la rappresentante del Consiglio di Zona: «Stiamo prendendo contatto con persone preparate dal punto di vista scientifico, in modo che quando si arriverà da parte del Consiglio di Zona a fare delle proposte alle Amministrazioni Comunali, queste nostre proposte siano corredate da una serie di conoscenze e di competenze che noi non possiamo dire. Ci sembra importante spingere l'Amministrazione a non fare un progetto legato a tante situazioni particolari, ma un progetto che abbia una sua lungimiranza, dato che fra alcuni anni dovremmo avere a disposizione tutto il territorio della discarica. Il progetto deve tener conto delle conoscenze di questo territorio che ci viene ceduto, in modo che non si faccia qualcosa di superficiale, o di poco rispondente all'importanza del ricupero di questo territorio».

Il Laboratorio inoltre collabora all'iniziativa della festa «vivere i parchi», organizzata al Parco di Monza. Quest'area rappresenta l'unico spazio di vaste dimensioni dell'area metropolitana milanese, nella Brianza. Ed è esempio macroscopico di cattiva gestione e di privatizzazione di verde pubblico. Per questo l'intervento dei Comitati rispetto al Parco di Monza è stato particolarmente approfondito e seguito.

I Comitati, infatti, non si sono limitati a rinunciare all'abbandono delle cascine e dei boschi, alla privatizzazione del verde pubblico, da parte di strutture private e incompatibili come l'Autodromo; ma hanno avanzato ai Comuni di Milano e di Monza, proprietari del Parco, proposte e

progetti per la realizzazione di spazi museali, centri di educazione ambientale, e orti botanici (mentre lo speaker dichiara tali aspetti, le immagini spaziano sul Parco di Monza).

L'allevamento dimostrativo di bachi da seta ha offerto la possibilità di sperimentare forme compatibili con l'ambiente, connesse a valenze didattiche e culturali. Molti studenti hanno potuto visitare l'allevamento presso la Scuola Femminile di Agraria, alternando momenti di informazione scientifica e storica a momenti di gioco (il discorso è anche qui accompagnato da una ripresa diretta fatta al tempo in cui si svolgeva l'iniziativa).

E come commento originale viene inserito un canto originario di carattere popolare e contadino, che riguarda l'allevamento dei bachi da seta.

Gli operatori del Laboratorio hanno anche collaborato allo sviluppo dei Centri ricreativi diurni, organizzati da alcune amministrazioni comunali nelle cascine del Parco, proponendo momenti di animazione, ludico-ricreativi, di pionieristica, e scientifici. Gli esperti e gli animatori del Laboratorio hanno sviluppato con i ragazzi un itinerario educativo, che partendo dall'osservazione dell'ambiente, e dalla conoscenza delle risorse, arrivava a sperimentare concreti usi alternativi di queste, in campo energetico, artigianato, alimentazione e cosmesi naturale, ecc.

L'attività sportiva si articola in diversi giochi, dopo che i ragazzi stessi hanno allestito le strutture necessarie. Il legno come risposta essenziale dell'ambiente Parco, qualifica una attività non solo manipolativa, ma finalizzata alle richieste dell'intero gruppo.

In questa parte vengono rivalorizzati puntualmente e funzionalmente alcuni stralci di filmati realizzati durante le diverse attività dei Centri Estivi che qui vengono sintetizzati, e presentati in maniera rapida, allusiva, ma convincente.

E potrei ricordare come nel mio volume *Animazione nella scuola e nel territorio* (LDC), nel settore che propriamente dedicavo all'intervento di animazione nel sociale, avevo steso un paio di capitoli su queste attività: «Vivere il Parco», e soprattutto per le attività dei Centri Estivi, il capitolo «Un cenno esivo al Parco di Monza».

«Dalla realizzazione di queste e di altre esperienze, il movimento ecologista locale

è partito per configurare le linee di una propria cultura alternativa dell'uso delle risorse e dell'ambiente, anche per iniziare a dare una risposta alla cultura dominante, che propone modelli violenti e distruttivi d'uso del patrimonio ambientale. In questi anni la continuità di intervento politico dei Comitati e di approfondimento culturale del Laboratorio, ha portato a una situazione che non poteva essere sottovalutata dalla parte più accorta della classe politica» (è il commento dello speaker).

Mentre le immagini indugiano ancora sulla rilevazione del Parco, si ha una conferma di impegno da parte di Restelli, del Gruppo salvaguardia della Valle del Curone e di Montevecchia: insiste sul collegamento fra i diversi parchi lombardi, ricordando la legge della Regione Lombardia riguardante appunto i parchi. E tale problema del collegamento viene dichiaratamente discusso dai vari gruppi, per la costituzione di un'unica struttura associativa, che colleghi tutti i Comitati.

L'AMBIENTE E UNA SPERIMENTAZIONE SCOLASTICA

La terza puntata si suddivide sostanzialmente in due parti: la delimitazione del significato e valore della educazione ambientale e la sperimentazione compiuta in una scuola media, del comportamento in caso di incendio, simulando un incidente vero e proprio, con l'intervento dei vigili del fuoco, Croce Rossa, ecc.

Riprendo i punti essenziali del discorso del prof. Moroni: «L'educazione ambientale, in modo sintetico, è percepire con chiarezza cosa è l'ambiente, come funziona l'ambiente, che ha una sua vita, una sua storia, si può ammalare, morire o guarire. E l'ambiente non è soltanto la natura, ma la città, evidentemente; e non c'è più da discutere sui rapporti fra natura e città, perché i processi fondamentali sono uguali sia in un bosco che in una città. E' differente il modo di esplicitarsi, deterministico nel primo, responsabile, culturale nel secondo. Rendere le persone coscienti di questa realtà, per diventarne i gestori oculati, questo è il compito dell'educazione ambientale».

Si osserva come la scuola è un luogo privilegiato per l'educazione ambientale. Punto di partenza resta sempre l'osservazione diretta dell'ambiente. Una esemplifica-

zione è data dall'intervista con un mulinaio del Lambro e una visita di un gruppo di studenti a un mulino. elaborando a livello di animazione drammatizzata le impressioni avute, con gli effetti negativi dell'inquinamento del Lambro, e ipotizzando una continuazione della storia drammatizzata, in chiave realistica o fantastica. Riprende la riflessione-puntualizzazione del prof. Moroni: «In questo momento è in atto un ritorno alla disciplinarietà, vista non come un motivo un po' riduttivo del sapere. Questo aspetto è la tomba dell'educazione ambientale. Non c'è dubbio che esiste una sensibilità in crescita, perché, anche per merito dei Comitati di educazione ambientale, è emerso come realtà e problema di cui bisogna occuparsi. Quindi l'educazione ambientale sta entrando nel tessuto connettivo della società italiana, e la scuola ne ha recepito, in modo abbastanza attento, quelle istanze. Non è possibile insegnare educazione ambientale nelle scuole come disciplina a sé; ma l'educazione ambientale pervade in verticale tutte le discipline. Il complesso delle discipline devono educare all'ambiente, sia naturale che umano. Il maestro e il docente devono avere fantasia. E deve prendere gli strumenti che sono dati dai programmi e organizzarli in un progetto didattico. Imparare attraverso le varie discipline a leggere l'ambiente, comporta che bisogna studiare queste discipline: le scienze, la geografia, l'italiano, ecc.: tanto più si studiano le discipline, e tanto più evidentemente i rapporti fra le discipline vanno in profondo; e analogamente il rapporto con l'ambiente esterno. Le nozioni diventano nozioni operative».

Segue un inserto di immagini con un intervento diretto di bambini e di studenti per una esplorazione ambientale e la costruzione di un collage, un mosaico con quanto si riesce a trovare direttamente; una osservazione che si estende a rilevare le misure dei campi, le diversità del letame, ecc. Così dalle tante occasioni dell'educazione ambientale si procede, per esempio, alla costruzione di un depuratore, di cui si verifica il funzionamento.

Lo speaker osserva i limiti della scuola nell'educazione ambientale; è necessaria la collaborazione di comitati, associazioni, che offrono capacità tecniche e dati informativi; come un ruolo determinante deve essere assunto dagli enti locali.

Si collega a questo l'intervento del Professore: «Gli enti locali devono creare degli

spazi fruibili per la scuola. Non sostituirsì alla scuola, ma creare un centro-parco, dove c'è un museo, e ci sono un paio di persone a disposizione delle scuole; e si va nel centro-parco per far la ricerca nei musei: è l'ente locale che fa questo. E l'ente locale ne ha un vantaggio: la crescita della sensibilità diffusa verso l'ambiente. Le biblioteche, per esempio, i centri di informazione, per l'ambiente... Se in ogni Provincia l'Assessore provinciale all'ecologia o all'ambiente ha il centro di informazione per l'ambiente, i ragazzi ci vanno a frotte a chiedere informazioni sul parco tale, sull'altro, ecc. A questo la scuola non può provvedere con la sua struttura. La scuola organizza in un programma didattico, che sarà sostenuto da iniziative dell'ente locale».

Il tema della protezione civile viene proposto a un collegio-docenti di una scuola media, simulando un incendio che scoppia nella scuola. Superate alcune resistenze, la proposta è accolta, con l'intervento delle sirene dei pompieri, infermieri, allestendo nella palestra una sala di ambulatorio per i feriti. La «simulazione» è giustificata da un punto di vista pedagogico, e le immagini diventano realistiche fra il

fumo che fuoriesce dalla scuola, i getti d'acqua dei pompieri, le loro scale, il trasporto dei supposti feriti, ecc. La simulazione costringe i ragazzi ad avere coscienza dei pericoli, a saperli affrontare con coraggio.

«Il Laboratorio continua la propria attività sperimentando metodi e tecniche di intervento dopo una valutazione critica del lavoro svolto in questi anni, che lo hanno visto protagonista attivo, per operare e collaborare con diversi gruppi, comitati e istituzioni attorno a queste e altre tematiche. Sensibile e attento nel cogliere i bisogni, risorse esplicite e latenti nel territorio, il Laboratorio attraverso la circolarità e la socializzazione dei materiali prodotti intende offrire ulteriori elementi di riflessione e proposte operative, sviluppando la conoscenza della natura, dell'ambiente umano, della realtà, nonché l'acquisizione e l'apprendimento di competenze e di moduli comportamentali, collaborando così alla gestione responsabile, umana e alternativa dell'ambiente»; è la conclusione dello speaker, che riassume l'impostazione ideologica e la linea di direzione del lavoro condotto con passione.

UN'ESPLOSIONE DI GIOIA

monologo per la pace.

di Raymond Devos

Voi sapete che ho uno spirito scientifico. Ora, recentemente, ho fatto una scoperta sconvolgente!

Osservando la materia più da vicino... ho visto degli atomi... che giocavano tra loro... e che si torcevano dal ridere!

Si sganasciavano dalle risate!

Voi vi rendete conto... delle conseguenze incalcolabili che ciò può avere?

Non oso parlarne troppo, perché sento già i sapienti!

— Signore, il riso è proprio dell'uomo!

Eh sì!... E tuttavia!

Io, ho visto, visto coi miei occhi... degli atomi che: «Ha, ha, ha!».

Ora, di cosa ridevano?... Forse di me?...

Ma non ne sono sicuro! Sarebbe interessante saperlo.

Perché se si sapesse cosa diverte gli atomi, forniremmo loro materia per ridere...

Così che non li si farebbe più scoppiare se non dalle risate.

E cosa diventerebbe la fissione nucleare?

Una esplosione di gioia!

L'animatore è la figura centrale, tipica e indispensabile dell'attività. Per riuscire a trasmettere agli altri l'entusiasmo e animare, deve essere lui stesso «animato». Sul piano naturale deve essere un cosciente trasmettitore della gioia di vivere, e sul piano spirituale deve essere uno scopritore appassionato della vita, che eleva all'amore di Dio e dei fratelli. Prima di entrare — o meglio scattare — dentro al cerchio, è bene che egli si «carichi», raccogliendo le sue risorse, ma anche dimenticando — per quanto è possibile — le sue preoccupazioni e tensioni, atteggiandosi insomma alla serenità. Sono necessarie doti e qualità non comuni, soprattutto quando la massa da animare è grande ed eterogenea. Prima di tutto, infatti, si tratta di creare l'ambiente.

TUTTI IN CERCHIO

Attorno al fuoco bello e jucundo e robusto e forte.

di Luciano Ferraris

Anni or sono mi trovavo in bicicletta nell'Olanda del Nord con 42 ragazzi dai 12 ai 15 anni, lungo la grande diga dello Wadden Zee. Pioveva, faceva freddo e l'umidità era entrata nelle ossa di tutti. Avevamo sulle spalle una notte in tenda sotto una pioggia battente che certo non aveva contribuito a tener su il morale. Pedalando in fila indiana trovammo sulla nostra strada una chiesetta, e il parroco gentilmente mise a nostra disposizione l'aula del catechismo.

I piedi erano fradici e al parroco questi ragazzi con facce da funerale dovevano aver fatto una gran pena!... i ragazzi, ma non io! eh no!... perché avevo nella tasca destra del mio camiciotto le parole di un «ban» mimato e buffo che tenevo in serbo per l'emergenza. Pensandoci ancora oggi, mi viene da sorridere. Lo sfoderai, lo cantai, tutti lo cantarono e risero dimenticando fatica e disagio.

Quando uscimmo il parroco quasi non ci conosceva più. Questo episodio spiega il motivo e l'ambizione del libro «Tutti in cerchio» n. 2 (Editrice Elle Di Ci, Leumann, Torino): a quanti intendono animare a tutte le età e a tutti i livelli, a quanti intendono rendere vivi i rapporti umani portando un soffio di semplicità, 'offrire dei mezzi' per aiutare il loro lavoro.

Dicevo a tutti i livelli, perché dipenderà da chi li userà il saperli adattare e inserire con gusto, nel momento giusto,

al posto giusto; a questo penserà la sensibilità dell'animatore.

Dicevo a tutte le età. Questo lo sperimento ancora adesso quando, ritrovandomi con dei vecchi amici provvisti di moglie e di figli, ci viene spontaneo giocare e cantare, ma alla fine tutti si rivolgono a me domandandomi: qual è l'argomento della sera? Io l'ho nel solito taschino di destra, lo sfodero e subito ne nasce una discussione accesa (che io molto subdolamente cerco di alimentare)... e sì, perché l'argomento, scelto con cura, ha dei contenuti profondi e controversi. Quando li vedo tutti lanciati e accesi, sono beato... ho raggiunto lo scopo! non solo, ma ho «vitalizzato» una serata.

Ancora: andando in gita con dei giovani, ho sempre in testa un argomento che mi e che li riguarda da vicino (nel solito taschino di destra). Come interessarli, come avvincerli, come far partecipare anche i refrattari al pensare...? Non potendo dire: «E ora, ragazzi, parliamo di... «mi metto in precedenza d'accordo con uno di questi e al momento opportuno lascio cadere con noncuranza una frase, una «boutade» che l'altro subito coglie e contesta e che io invece sostengo (la mia era una frase provocatoria). Dopo qualche istante il gruppo è diviso e discute animatamente (qualche volta ci perdo la faccia, perché ho palesemente torto), ma subdolamente, me la godo!

Quante serate, amici, quante occasioni andate perse perché mancava un «nesso d'unione». Siatelo voi, carissimi, sarà una gioia per tutti e soprattutto per voi, che avrete così espresso un po' della vostra gioia di vivere, un po' della vostra interiorità.

Questo libro non è, ahimè, frutto della mia fantasia; come al solito ho rubato, e ho raccolto quello che è di molti e lo porto alla gioia di tutti sperando nella sua utilità.

Il libro, di 212 pagine, contiene: alcuni canti, bans, canti mimati, espressione corporale e musicale, ombre cinesi, giochi di spontaneità, danze d'animazione, espressione grafica.

Eccovi un assaggio di giochi teatrali.

IL REGISTA INSODDISFATTO

Variante di un ormai classico esercizio teatrale che mira ad evidenziare la straordinaria importanza di tutti gli aspetti comunicativi (tono, ritmo, espressione mimica...) non verbali che agiscono al di là del significato delle parole: si tratta infatti di mantenere ferme le parole da dire, variando invece di volta in volta la situazione mimica ed espressiva.

I partecipanti a coppie (un Romeo e una Giulietta) si presenteranno per un provino teatrale al regista e, al massimo delle loro capacità artistiche, reciteranno la famosissima scena del balcone, tratta dal classico di Shakespeare: «Romeo e Giulietta»:

GIULIETTA - Oh, Romeo, Romeo... perché sei Romeo... Rinneghi tuo padre, rifiuti il tuo nome, e io non sarò più una Capuleti...

ROMEO (*sottovoce*) - Devo ascoltarla ancora o risponderle?

GIULIETTA - Solo il tuo nome è mio nemico, ma tu sei tu, non un Montecchi...

ROMEO - E allora chiamami solo AMORE, così sarò battezzato... (*La raggiunge sul balcone e la bacia...*).

Dopo avere memorizzato queste battute (bastano pochi minuti), ciascuna coppia riceverà dall'animatore una di queste indicazioni:

RAFFREDDATO — ROMANTICO — UBRIACO — TIMIDO — NERVOSO

— BALBUZIENTE — ASSONNATO — AGGRESSIVO — VANITOSO — ALLEGRO — TRISTE — EPICO CON ACCENTI DIALETTALI — SEXY — FRETTOLOSO CON ACCENTO STRANIERO — INDIFFERENTE — ISPIRATO — CANTATO — SOFFERENTE.

Ogni coppia, allora, dovrà recitare nella condizione proposta: balbettando, timidamente, cantando, starnutando e tossendo... provocando ovviamente l'ira del regista e le risate del pubblico.

Una variante divertente consiste nel differenziare l'espressione di Giulietta da quella di Romeo, ottenendo varie e buffe combinazioni: un Romeo ispirato e una Giulietta chiaramente piemontese, un Romeo molto raffreddato e una Giulietta sexy...

Volendo rendere questo esercizio un vero e proprio pezzo teatrale, occorrerà trovare un finale:

— Il regista, sconvolto, chiude col teatro classico e apre un varietà o un circo.

— Il regista, disperato, si suicida, buttandosi dal balcone di Giulietta.

— Il regista, armato di adeguati parrucca e costumi, recita lui la parte sia di Giulietta che di Romeo (salendo e scendendo dal balcone).

— Il regista, infuriato, caccia tutti e, rimasto solo nel silenzio della scena, sente una dolce e intonata voce femminile venire da una finestra: commosso, si slancia: «Giuliettaaaaa!»; «Ma che Giulietta e Giulietta, mi chiamo Carmela!».

— Il regista, distrutto, si dà all'ippica: lo vediamo infatti nella scena seguente calcare (un cavallo a dondolo) allucinato, cantando una vecchia filastrocca: «O Romeo, Romeo perché sei Romeo?».

— ...

LA PANCHINA DEL NON SENSO

Su di una panchina pubblica (due sedie affiancate) si sederanno coppie variamente assortite: un ragazzo e una ragazza, un barbone e un conte, due politici, un venditore di tappeti tunisino e una monaca...

Ciascuno dovrà intrecciare un dialogo con l'altro, usando una sola frase (senza sen-

so): solo il tono di voce, accompagnato a gesti appropriati, renderà comprensibile, in linea di massima, il discorso.

Esempio:

Una Giulietta sta leggendo un libro, quando un Romeo si avvicina con l'intenzione di fare la sua conoscenza...

Fraasi a disposizione per esprimersi: Romeo: «Ho un buco nella calza»; Giulietta: «Bolle il caffè».

ROMEO (*indicando il polso*) - Ho un buco nella calza? (*Come per dire: «Scusi, ha l'ora?»*).

GIULIETTA - Bolle il caffè! (*Come per dire: «Mi spiace, non ho l'orologio!»*).

ROMEO - Ho un buco... nella calza? (*«Che sta leggendo di bello?»*).

GIULIETTA (*con tono misterioso*) - «Bolle il caffè!» (*«Un giallo!»*).

E' assolutamente vietato usare altre parole oltre quelle della frase a disposizione, mentre è possibile ripetere più volte la stessa frase, all'occorrenza:

ROMEO (*in ginocchio, prendendole la mano*) - Ho un buco nella calza... ho un buco nella calza... ho un buco nella calza!!! (*Come a dire: «Non mi dica di no, signorina, io... io... l'amo da morire!!!»*).

GLI SCULTORI

I partecipanti formano delle coppie. Uno sarà lo scultore, l'altro il blocco di creta da modellare. Al via dell'animatore tutti gli scultori si metteranno al lavoro, dando forma al materiale, modellandolo con le mani (pressioni più o meno forti, trazioni, spostamenti di peso... sono le uniche forme di comunicazione consentite) dalla testa ai piedi, senza dimenticare la faccia. Allo scadere del tempo a disposizione (2 minuti) gli scultori presentano la loro opera assegnandole un titolo e una possibile collocazione (giardino pubblico, davanti al municipio, in uno stadio, scuola, ospedale...). Dopo il solito sgran-chimento avverrà il solito scambio di ruoli tra statue e scultori.

Varianti:

— Il monumento: Lo scultore ha a disposizione più materiale da plasmare (fino a 5 persone) e gli viene assegnato un tema da sviluppare: il monumento ai caduti, alle imprese spaziali, alla libertà, alla pace...

— Gli arredatori: Le statue sono elementi di arredamento di vari ambienti: camera da letto, stanza da bagno, cucina, salone, soffitta... trasformandosi in comodini, candelabri, armadi, lavandini, specchi, letti, mensole, e chi più ne ha più ne metta!

— La copia perfetta: Uno dei partecipanti al gioco viene allontanato. Lo scultore realizza un'opera bizzarra, utilizzando tutti gli elementi disponibili; a questo punto viene chiamato il partecipante escluso, che ha ora il compito di osservare attentamente il monumento in tutti i suoi particolari. Ad un cenno dell'animatore il monumento si scioglie e l'osservatore dovrà, nel minor tempo possibile, comporre una copia identica.

Integrando questi giochi con elementi di scenografia, trucco e costume, è possibile ideare nuove scene teatrali. Ecco qualche spunto:

— Alcuni ladri entrano in un alloggio e incominciano a portar via mobili e preziosi... improvvisamente giunge il proprietario ed essi non hanno il tempo di fuggire... si trasformano allora in elementi del mobilio trafugato...

— Un turista sta fotografando un monumento. Si accorge che tra una foto e l'altra la statua ha modificato, in modo quasi impercettibile, la sua espressione. Pensando a una allucinazione, fa finta di nulla e riprende a fotografare. La statua continua a cambiare posizione.

— In una notte di guerra le statue del museo vengono portate nei sotterranei e prendono vita... ognuna di esse ha tante cose da raccontare...

— A causa di un incendio le statue del museo delle cere si sciolgono...

— Incontro romantico tra il soldatino di stagno e la ballerina...

— Il presepio meccanico...

EDITRICE ELLE DI CI

UNA PROPOSTA
DEL CENTRO SALESIANO DI PASTORALE GIOVANILE

NOVITÀ
AUDIOVISIVA ELLE DI CI

Mario Comoglio

SCOPRIRE L'AMORE

120 diapositive - 6 fascicoli
1 testo di approfondimento
per l'animatore
L. 65.000



Uno strumento per la preparazione dei giovani
al fidanzamento
alla vita di coppia
alla famiglia.

Sono in vendita anche i singoli fascicoli
senza diapositive a L. 2.200 l'uno.

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)
TEL. (011) 95.91.091

EDITRICE ELLE DI CI

luciano ferraris

tutti in cerchio

